

Três Diálogos  
Com Geoges Duthuit

Os Três Diálogos de Samuel Beckett com o crítico de arte Georges Duthuit foram publicados em 1949, em algum lugar entre o primeiro texto dramático de Beckett, *Eleutheria*, e o texto pelo qual ele é mais celebrado, *En Attendant Godot*. Por mais que um texto em formas de diálogos seja facilmente ligado a Platão, e que se sabe que em campos filosóficos Beckett fincaria suas funções em um terreno muito mais longínquo, esses diálogos acabam sendo providenciais para a obra Beckettiana. Celia Barrentini, uma das principais estudiosas de Beckett no Brasil, aponta essa obra como ponto fundamental para se entender toda obra do autor irlandês. Mas não é só na ordem semântica que o texto desvenda particularidades da obra de Beckett, sintaticamente os Diálogos também revelam o que fez *Eleutheria* não fazer parte das obras completas de Beckett, e já *En Attendant Godot* ser por muitos a sua obra-prima: as construções de frases que por vezes parecem absurdas, um ocultamento e um jogo com os pronomes e sujeitos, a indeterminação, o não-dizer dizendo – que apontam a importância da forma de diálogos para o texto dramático de Beckett. Os diálogos tratam de pintura, no caso, três pintores, os franceses Tal Coat e Masson e o holandês Bram van Velde. É na pintura de van Velde que Beckett reconhece muito daquilo que ele gostaria de encontrar como artista, em muito diferente do que ele acompanhava em outros ensaios sobre escritores, sendo estes *Proust* e *Dante...Bruno.Vico...Joyce*.

Três Diálogos  
Com Geoges Duthuit

**I. Tal Coat**

B - O Objeto total. Completo com partes que faltam, ao invés do objeto parcial. Uma questão de grau.

D – Mais. A tirania de um término discreto. O mundo como um fluxo de movimentos partilhados de tempo vivo, que de esforço, criação, liberação, a pintura, o pintor. O instante passageiro da sensação dada de volta, dada adiante, com o contínuo contexto que ele alimenta.

B – De qualquer forma um empurrar para uma expressão mais adequada de uma experiência natural, como revelada para a coanestesia vigilante. Se atingida através da submissão ou através da maestria, o resultado é um ganho em natureza.

D – Mas o que esse pintor descobre, ordena, transmite, não é da natureza. Qual a relação entre uma dessas pinturas e a paisagem vista em uma certa idade, uma certa estação, uma certa hora? Nós não estamos em um plano um pouco diferente?

B – Por natureza eu quero dizer aqui, como o realismo *naïve*, uma composição de percebido e percebido, não um dado, uma experiência. Tudo que quero sugerir é que a tendência e realização dessas pinturas são fundamentalmente o mesmo das pinturas anteriores, uma tensão para esticar o compromisso com um enunciado.

D – Você está negligenciando a imensa diferença entre o significado da percepção para Tal Coat e seu significado para a grande maioria de seus predecessores, compreendendo artistas com como um servo utilitarista, como em um congestionamento e melhorando superficialmente o resultado com a geometria **Euclidiana**. A percepção global de Tal Coat é desinteressada, sem compromisso nem com a verdade nem com a beleza, os gêmeos tiranos da natureza. Eu posso ver o compromisso da pintura de antigamente, mas não aquela que você deplora em certo período de Matisse e em Tal Coat de hoje.

B – Eu não deploro. Eu concordo que o Matisse em questão, como nas orgias franciscanas de Tal Coat, tem valores prodigiosos, mas um valor consignado com aqueles já acumulados. O que nós temos que considerar no caso dos pintores italianos não é que eles sobreviveram à visão do mundo como construtores contratados, um mero meio como qualquer outro, mas que eles nunca se movimentaram do campo do possível, porém muitos deles podem ter alargado isso. A única coisa perturbadora nos revolucionários Matisse e Tal Coat é uma certa ordem no plano do possível.

D – Qual outro plano pode ter para o produtor?

B – Nenhum logicamente. Mas mesmo assim eu falo de uma arte voltando disso com náusea, fatigado de façanhas pequenas, fatigado de se pretender capaz, de ser possível, de fazer um pouco melhor a mesma coisa antiga, de ir um pouco além por uma estrada sombria.

D – E preferindo o que?

B – A expressão que não tem nada a se expressar, nada com o qual se expressar, nada por o qual se expressar, sem poder para se expressar, sem desejo de se expressar, junto com a obrigação de se expressar.

D – Mas isso é um ponto de vista pessoal e extremamente violento que não tem nada a nos ajudar a respeito de Tal Coat.

B –

D – Talvez isso seja o suficiente para hoje.

## II. Masson

B – Em busca da dificuldade mais do que de sua embreagem. A inquietação dele que carece de adversário.

D – Talvez seja porque ele fala, hoje em dia, tanto sobre pintar o vazio, “com medo e tremendo”. Sua preocupação era em uma certa hora com a criação de uma mitologia; então com o homem, não simplesmente no universo, mas na sociedade, e agora... “vazio espiritual, a condição primitiva, de acordo com os estéticos chineses, do ato de pintar”. Isso pareceria, em efeito, que Masson sofre mais penetrantemente da necessidade de **descanso** do que qualquer outro pintor vivo, i.e estabelecer os dados do problema a ser resolvido, o problema ao menos.

B – De qualquer forma um pouco familiar com os problemas que ele estabeleceu para si mesmo no passado e em que, por mero fato de sua solubilidade ou por qualquer outra razão, perdeu para ele sua legitimidade, eu sinto sua presença não muito longe desses quadros a óleo velados em consternação, e as cicatrizes de uma competência que deve ser ainda mais dolorosa para ele. Duas velhas dores que sem **dúvida** devem ser consideradas separadamente: a dor de querer saber o que fazer e a dor de esperar para ser capaz de fazer.

D – Mas o objetivo declarado de Masson é agora reduzir essas dores, como vocês **as** chama, a nada. Ele ambiciona se libertar da servidão do espaço, que seus olhos possam “bailar no meio dos campos desfocados, tumultuando com a criação incessante”. Ao mesmo tempo ele exige a reabilitação do “vaporoso”. Isso pode parecer estranho em um temperamento mais adaptado

por fogo do que úmido. Você vai obviamente responder que isso é a mesma coisa de antes, a mesma procura em busca de socorro da parte exterior. Mas como se pode esperar que Masson pinte o vazio?

B – **Ele não pinta.** O que é bom de passar de uma posição sem defesa para uma outra, de procura, de justificação sempre no mesmo plano? Aqui está um artista que parece literalmente espetado no dilema feroz da expressão. Mas mesmo assim ele continua a ziguezaguear. O vazio que ele fala sobre é talvez simplesmente a destruição de uma presença insuportável, insuportável porque não é cortejado nem atacado. Se isso o **angustia** de desamparo nunca é declarado como tal, em seus próprios méritos e por sua própria vontade, talvez pela sua admissão muito ocasional como tempero para a “façanha” do risco de extermínio, a razão é duvidosa, no meio de outras coisas, que parece conter nisso mesmo a impossibilidade do enunciado. De novo uma atitude lógica primorosa. Em qualquer caso, é muito difícil ser confundido com o vazio.

D – Masson fala muito da transparência – “aberturas, circulações, comunicações, penetrações desconhecidas” – onde ele pode bailar em sua tranqüilidade, sua liberdade. Sem renunciar os objetos, repulsivos ou deliciosos, que são nosso pão e vinho e veneno de todo dia, ele procura irromper deles partições para essa continuação do ser que é retirado da experiência ordinária da vida. Nisso ele se aproxima de Matisse (do primeiro período é preciso dizer) e Tal Coat, mas com essa notável diferença, que Masson tem que se contentar com seus dons técnicos, que tem a riqueza, a precisão, a densidade e equilíbrio do mais clássico gênero. Ou talvez eu devesse dizer da preferência de seu espírito, que ele já se mostrou capaz, quando foi preciso, de uma grande variedade técnica.

B – O que você diz certamente lança luzes sobre o predicamento dramático deste artista. Permita-me apontar essa reclamação com as amenidades da liberdade e da tranqüilidade. As estrelas estão indubitavelmente soberbas, como Freud observou lendo a prova cosmológica de Kant sobre a existência de Deus. Com essas preocupações isso me parece impossível que ele fosse fazer alguma coisa diferente do que os melhores, incluindo ele, já tivessem feito. Talvez seja uma impertinência sugerir que ele queira. A sua inteligência tão extrema anota no espaço de uma respiração a mesma possessiva como os cadernos de Leonardo que, quando fala sobre *disfazione*, sabe que para ele nenhum fragmento vai estar perdido. Então me desculpe se eu recaio na mesma falta, como quando falávamos do Tal Coat que é tão diferente, do meu sonho de uma arte que não se ressentisse dessas insuperáveis indigências e muito orgulhosa da farsa de dar e receber.

D – O próprio Masson, tendo observado essa perspectiva ocidental que não é mais do que uma série de armadilhas para a captura de objetos, declarou que sua possessão não interessa a ele. Ele parabeniza Bonnard por tendo, em seus últimos trabalhos, “indo além do espaço possessivo em toda figura e forma, longe de sobreviver e amarrar, ao ponto onde todas as possessões são dissolvidas”. Eu concordo que tem um longo lamento de Bonnard para essa pintura esgotada, “autenticamente estéril, incapaz de qualquer imagem”, que você aspira, e mais, quem sabe, talvez inconscientemente, que tende Masson. Mas nós realmente deploramos a pintura que admite “as coisas e as criaturas da primavera, resplandecente com desejo e afirmação, sem dúvida efêmero, mas imortal”, não para beneficiá-los, não para os divertir, mas em ordem do que é tolerável e radiante no mundo pode continuar? Nós estamos realmente **deplorando** a pintura que é uma reunião, entre todas as coisas do tempo que passa e nos apressa, em direção a um tempo que se prolonga e cresce?

B – (Sai chorando).

### III. Bram van Velde

B – Atire primeiro, francês.

D – Falando sobre Tal Coat e Masson você invocou uma arte de uma ordem diferente, não só deles, mas de qualquer uma feita até hoje. Estou certo em pensar que você tem van Velde na cabeça quando faz essa distinção chorosa?

B – Sim. Eu acho que ele é o primeiro a aceitar uma certa situação e consentir com um certo ato.

D – Seria muito pedir pra você a dizer de novo, o mais simples possível, a situação e o ato que você acredita ser dele?

B – A situação dele é que ele é impotente, não pode atuar, no evento que ele não pode pintar, desde que ele seja obrigado a pintar. O seu ato que, impotente, incapaz de atuar, atua, nos eventos de pintura, desde que ele seja obrigado a pintar.

D – Por que ele é obrigado a pintar?

B – Eu não sei.

D – E o resultado, você diz, é uma nova ordem de arte?

B – No meio desses que chamamos de grandes artistas, eu não posso pensar em nenhum que seu lamento não seja predominante com sua expressão, possibilidades, desses do seu veículo, desses da humanidade. A hipótese se baseia em todas as pinturas é que o domínio de quem executa é o domínio do possível. O muito a se expressar, o pouco a se expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco, se juntam em uma ansiedade comum a se expressar tanto quanto possível, ou o mais verdadeiramente possível, ou o mais belamente possível, o melhor se sua habilidade. O que –

D – Um momento. Você está sugerindo que a pintura de van Velde é inexpressiva?

B – (*duas semanas depois*) Sim.

D – Você percebe o absurdo do que fala?

B – Eu espero que sim.

D – O que você está dizendo é isso: a forma de expressão conhecida como pintura, que somos obrigados a falar sobre por razões obscuras, teve que esperar até van Velde para se libertar da incompreensão sobre a qual foi trabalhada durante tanto tempo e tão bravamente, ou seja, que sua função era expressar, pelos meios da pintura.

B – Outros sentiram que arte não é necessariamente expressão. Mas o número de tentativas feitas para fazer a pintura independente só conseguiu alargar o seu repertório. Eu acho que van Velde é o primeiro para qual a pintura é despojada, independente se você preferir, da ocasião em toda figura e forma, ideal tanto quanto material, e o primeiro em que as mãos não foram amarradas pela certeza que a expressão é um ato impossível.

D – Mas isso não pode sugerir que, até mesmo para um desses tolerantes dessa fantástica teoria, a ocasião de sua pintura é seu predicamento, e que isso é expressão da impossibilidade de se expressar?

B – Nenhum método mais ingênuo pode ser devolvido para restaurá-lo, salvo e sadio, para o peito de São Lucas. Mas deixe-nos, por uma vez, sermos tolos o suficiente para não virar de costas. Todos viraram de costas sabiamente, antes da última penúria, de volta à miséria onde destitui mães virtuosas que podem roubar pão para seus pirralhos famintos. Tem mais do que uma diferença de degrau entre estar sendo pequeno, pequeno em relação ao mundo, pequeno de si, e ser sem esses objetos estimados. Aquilo é um predicamento, o outro não.

D – Mas você já falou sobre o predicamento de van Velde.

B – Eu não deveria ter feito então.

D – Você prefere a visão pura que ao menos é um pintor que não pinta, que não pretende pintar. Venha, venha, meu querido camarada, faça algum tipo de opinião conectada e então vá embora.

B – Não seria o suficiente eu simplesmente ir embora?

D – Não. Você começou. Termine. Comece de novo e continue até você ter terminado. Então vá embora. Tente e faça nascer a idéia na sua cabeça que o sujeito do qual falamos sobre não é você, nem Sufist Al-Haqq, mas um holandês particular com o nome de van Velde, até aqui referido erroneamente como um *artiste peintre*.

B – Como seria se eu primeiro tivesse dito que eu estou satisfeito em imaginar que ele é, imaginando que faça, e então que é mais do que gostaria que ele fosse ou um pouco ao contrário? Não seria um assunto excelente para todas nossas aflições? Ele feliz, você feliz, eu feliz, todos os três borbulhando sobre, com felicidade.

D – Faça como quiser, mas termine com isso.

B – Tem muitos meios em que, a coisa que estou tentando dizer, pode ser em vão, dita. Eu experimentei, como você disse, tanto no público como no privado, sob pressão, por fraqueza no coração, por fraquezas da mente, com duzentos ou trezentos. A antítese patética possessão-pobreza era talvez não a mais tediosa. Mas nós começamos a nos cansar dela, não começamos? A percepção que a arte sempre foi burguesa, apesar de que ela pode embolar nossa dor antes do alcance do progresso social, é, finalmente, de interesse limitado. A **análise** da relação entre o artista e a ocasião, uma relação sempre respeitada como indispensável, não parece ter sido muito produtiva também, a razão talvez seja que isso perde seu caminho em distinções da natureza da ocasião. É óbvio que para o artista obcecado com sua vocação de expressão, qualquer coisa e tudo é amaldiçoado para se tornar ocasião, incluindo, como é aparentemente para alguns como o caso estendido de Masson, a perseguição da ocasião, e como para todo homem que tenha sua própria experiência com a mulher do Kandinsky espiritual. Nenhuma pintura é mais repleta do que a de Mondrian. Mas se a ocasião aparece como termos de relações instáveis, para o artista, que é o outro termo, é menos pior, graças a sua coelheira de modos e atitudes. As obsessões dessa visão dualista do processo criativo não são convincentes. Duas coisas estão estabelecidas, mas precariamente: a indisposição, de frutas em pratos e para a baixa matemática e comisseração própria, e a maneira de matar. Tudo que deveria nos preocupar é a ansiedade crescente e aguda da própria relação, como de qualquer forma sombreada mais e mais escuramente por um senso de inviabilidade, de inadequação, de existência no custo de tudo que excluí, tudo que cega. A história da pintura, lá vamos nós de novo, é a história das tentativas de escapar dessa sensação de falha, por um caminho mais autêntico, mais amplo, com menos relação exclusiva entre o representante e o representado, de um modo de um tropismo em direção a uma luz como para a natureza do qual as melhores opiniões continuam a variar, com um tipo de terror Pitagoriano, com o pesar da irracionalidade que Pl era uma ofensa contra a divindade, para não mencionar à criatura. No meu caso, desde que eu estou na doca, é que van Velde é o primeiro a desistir desse esteticismo automático, o primeiro a submeter completamente à incoercível ausência de relação, na ausência de termos ou, se você preferir, na presença de termos não disponíveis, o primeiro a admitir que ser um artista é falhar, como ninguém mais pode, que a falha é seu mundo e o retrocesso de sua deserção, a arte e o trabalho manual, boa limpeza doméstica, vivendo. Não, não, me permita terminar. Eu sei que tudo isso é preciso agora, para poder trazer toda essa maneira horrível a uma conclusão aceitável, é fazer essa submissão, essa admissão, essa fidelidade à falha, uma nova ocasião, uma nova relação, e ao ato em que, incapaz de atuar, obrigado a atuar, ele faz, um ato expressivo, mesmo que só dele mesmo, de suas impossibilidades, de suas obrigações. Eu sei que minha inabilidade de fazer me coloca no meu lugar, e talvez um inocente, que eu penso que é ainda chamado de uma situação inviável, familiar a psiquiatras. **Para o que é esse avião colorido, que não estava aqui antes.** Eu não sei o que é, nunca vi nada disso antes. Parece que não tem nada a ver com arte, em todo caso, se minha memória estiver correta. *(Prepara para ir).*

D – Não está se esquecendo de nada?

B – Tem certeza que é o suficiente?

D – Eu entendi que seu número era para ter duas partes. A primeira consistia em você dizendo o que você – er – pensava. Essa parte eu estou preparado para acreditar que acabou. A segunda –

B – *(lembrando, com cordialidade)* Sim, sim, eu estou errado, eu estou errado.

Para esta tradução foi utilizado a versão lançada em:  
BECKETT, Samuel. The Grove Centenary Edition – Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism.  
Nova Iorque: Grove Press, 2006.