

A crueldade da Figura: Bacon, Beckett e a Boca.

213

Michelle Nicié dos Santos Machado*

É como se a gente risse de lado, um riso
envergonhado de nossa sempre parca condição humana.

Wilson Bueno, *A Copista de Kafka*

... so on... grabbing at the straw... straining to hear...
the odd word... make some sense of it... whole body
like gone... just the mouth... like maddened...
and can't stop... no stopping it...

Samuel Beckett, *Not I*

Em seu livro *Francis Bacon: A lógica da sensação*, Gilles Deleuze empreende um esforço no sentido de se perguntar se há de fato, um ou vários modos, por meio dos quais seja possível escapar à representação no campo da experiência pictórica. Devido ao fato de não ter nem modelo a representar, nem história a narrar, a pintura possui desse modo, dois caminhos para escapar do meramente figurativo (a representação): o primeiro nos leva em direção à “forma pura”, por meio da “abstração”; o segundo, nos conduz para um “puro figurativo”, por meio de um procedimento de “extração ou isolamento”. Gilles Deleuze vai mais além ao afirmar que, “se o pintor faz questão da Figura, se toma a segunda via, será para opor o ‘figurativo’ ao figurativo”. Desse modo, a condição inicial é isolar a Figura. O figurativo envolve a relação entre a imagem e o objeto que ela pretende ilustrar. Mas, o figurativo implica ainda, a relação da imagem com outras imagens numa espécie de “conjunto composto que dá a cada um o seu objeto”. A correlação entre narrativa e ilustração torna-se evidente para o autor por meio da citação de um pensamento do próprio Bacon no livro *L’Art de l’impossible, entretiens avec David Sylvester*: “Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado”. Isolar a Figura é, assim, um dos modos (não o único) de “romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato” (DELEUZE: 2007:12).

De acordo com Gilles Deleuze, “A pintura deve extrair a Figura do figurativo”. O autor ressalta o fato de que o próprio Bacon recorre a determinadas questões que distinguem as relações da pintura antiga e da pintura moderna, no que diz respeito à figuração e à ilustração. Nesse sentido, na opinião do autor, não se justifica a idéia segundo a qual o sentimento religioso sustentava a figuração na pintura antiga; ao contrário, ele propiciava o surgimento de “Figuras fora de qualquer figuração”. Da mesma forma, não se pode afirmar que “a renúncia à

Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 213-223, abr.2009

*Atriz, Mestre e Doutoranda em Teatro (UNIRIO) e colaboradora da revista eletrônica *Questão de Crítica*.

figuração, como jogo” seja mais fácil para a pintura moderna. Para Gilles Deleuze, a pintura moderna está “invadida” por fotografias e clichês que já estão na tela mesmo antes de o pintor começar o seu trabalho. É um engano imaginar que o pintor trabalhe sobre “uma superfície em branco e virgem”. “A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE: 2007:19). É justamente esse pensamento que está presente em Bacon: o problema da fotografia não é somente o caráter figurativo, mas, sobretudo, sua pretensão de “reinar sobre a visão”, e desse modo, sobre a pintura. Ainda que tenha abdicado do sentimento religioso, a pintura moderna, “invadida” pela fotografia, mesmo que se diga o contrário, encontra uma grande dificuldade para romper com a figuração. Gilles Deleuze chama a atenção para o fato de que, a pintura abstrata é uma confirmação desse esforço: “foi necessário o extraordinário trabalho da pintura abstrata para arrancar a arte moderna da figuração”. Todavia, esse não seria o único caminho para esse rompimento (se isto for de fato possível). A experiência pictórica de Francis Bacon corrobora essa noção. E é também nessa direção que talvez possamos (ao lado de Deleuze) traçar alguns paralelos dessa relação complexa com a Figura, nos trabalhos de Francis Bacon e Samuel Beckett.

Gilles Deleuze destaca os três elementos pictóricos de Francis Bacon: primeiramente, as “grandes superfícies planas como estrutura material espacializante”; em segundo lugar, “a Figura, as Figuras e o fato delas”; e finalmente, “o lugar, a área redonda, a pista ou o contorno”. Esse contorno “é o limite comum da Figura e da grande superfície plana” (DELEUZE: 2007:20). Para Gilles Deleuze, o contorno é em si uma estrutura simples, sendo redondo ou oval. A problematização encontra-se antes em sua cor, “na dupla relação dinâmica em que ela é tomada”. O contorno é assim, um lugar de troca entre a Figura e a estrutura material, entre a Figura e a grande superfície plana. A idéia do contorno como uma “membrana percorrida por uma dupla troca” é fundamental aqui. O autor lembra que, “se a pintura não tem nada a narrar, nenhuma história a contar, mesmo assim algo se passa”, e acaba por definir o funcionamento da própria pintura. Nessa membrana (área redonda), a Figura pode estar sentada na cadeira ou deitada numa cama. Algumas vezes, a Figura “parece à espera do que vai se passar”. Conforme Gilles Deleuze: “o que se passa, vai se passar ou já se passou não é um espetáculo, uma representação. Em Bacon, aqueles que esperam não são espectadores”. O autor observa que há em Bacon um “esforço para eliminar todo espectador, e com isso, todo espetáculo”. Entretanto, em alguns casos, “subsiste uma espécie de espectador, um *voyeur*, um fotógrafo, um passante, aquele que espera, distinto da Figura”. A partir daí, Gilles Deleuze enfatiza a idéia de uma “função de testemunho” que tem a ver com a Figura e não com o espectador.

São testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elemento-referência ou de constante em relação à qual se estima uma variação. Na verdade, o único espetáculo é o da espera ou do esforço produzidos apenas quando não há mais espectadores (DELEUZE: 2007:21).

Segundo Gilles Deleuze, por meio desse esforço para eliminar o espectador é que a Figura apresenta o que ele designa como um “atletismo todo singular”. Essa singularidade é mais singular ainda, pois a “fonte do movimento não está nela”. O movimento parte da estrutura material, da membrana, da grande superfície plana para a Figura. O autor observa que, em vários casos, a “grande superfície plana é tomada por um movimento pelo qual ela forma um cilindro: ele se enrola no contorno, no lugar, e envolve, aprisiona a Figura”. Ou seja, a “estrutura material se enrola no contorno para aprisionar a Figura que acompanha o movimento com todas as suas forças”. Daí, “a extrema solidão das Figuras, extremo enclausuramento dos corpos, excluindo todo espectador: a Figura só se torna assim graças a esse movimento em que ela se fecha e que a fecha” (DELEUZE: 2007:22). Para Gilles Deleuze ocorre algo como uma “queda suspensa no buraco negro do cilindro”. Essa queda indica o que o autor denomina como “fórmula de um atletismo derrisório, de uma violência cômica, em que os órgãos do corpo são próteses”. O contorno torna-se uma espécie de “aparelho para a ginástica da Figura no âmago da grande superfície plana”. Por outro lado, há ainda, um outro movimento que vai da Figura em direção à estrutura material. Gilles Deleuze sustenta que, desde o primeiro momento, “a Figura é o corpo”, corpo esse que aparece dentro da grande superfície plana. “Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo de si mesmo, ele faz um esforço sobre si mesmo para se tornar Figura” (DELEUZE: 2007:23). É no corpo que se dá o acontecimento, “ele é a fonte do movimento”. O que importa agora, não é a estrutura material, mas o acontecimento.

O corpo se esforça, ou espera escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar por... Em suma, um espasmo: o corpo como plexus, seu esforço ou sua espera de um espasmo. Talvez seja uma aproximação do horror ou da abjeção, segundo Bacon... o corpo-figura faz sobre si mesmo um esforço intenso, imóvel, para escapar inteiramente pelo ralo (Ibidem).

Mais adiante, Deleuze salienta o fato de que, para Bacon, “a sombra, no domínio das Figuras, tinha tanta presença quanto o corpo”. Mas a sombra só tem essa presença porque “escapa do corpo”: “ela é o corpo que escapou por um ponto localizado no contorno”. Finalmente, Deleuze completa seu pensamento com a seguinte idéia: “o grito de Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca” (DELEUZE: 2007:24). A Figura tenta escapar por um ponto de fuga no contorno para desaparecer na estrutura material. Essa é outra forma daquele “atletismo derrisório” do qual fala Gilles Deleuze. O contorno ganha assim, uma nova função: “não é mais plano, mas desenha um volume oco e comporta um ponto de fuga”.

No capítulo intitulado “O corpo, a vianda e o espírito, o devir-animal”, Gilles Deleuze insiste na idéia de que “o corpo é a Figura”, e melhor ainda, “o material da Figura”. Não se pode confundir o “material da Figura” e a “estrutura material espacializante”, situada do outro lado.

O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem mesmo tem um rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Pode até se reduzir à cabeça. Retrartista, Bacon é pintor de cabeças, e não de rostos. Há uma grande diferença entre os dois, pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo, mesmo sendo a sua extremidade. Não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem... Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retrartista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto (DELEUZE: 2007:28).

Em Bacon, como destaca posteriormente Deleuze, “a cabeça é carne, e a máscara não é mortuária, mas um bloco de carne firme que se separa dos ossos”. A relação cabeça-vianda – carne de um lado, cabeça de outro, conforme Deleuze – se mostra evidente nas obras de Francis Bacon. Há uma identidade entre as séries de cabeças deste pintor com a vianda. Para Deleuze, a “própria vianda é cabeça, a cabeça se tornou a potência não localizada da vianda”. Do mesmo modo, de acordo com Gilles Deleuze, há uma identidade da boca e de seu interior com a vianda. A boca, assim como a cabeça, também é “potência de não localização que faz da vianda uma cabeça sem rosto”. A boca passa a ser, não um órgão particular, mas “o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa e a carne desce” (DELEUZE: 2007:34). É essa “piedade de Bacon pela vianda” que o próprio pintor denomina de Grito. Deleuze lembra que, muito mais do que o horror, Bacon quis pintar o grito.

Em “Histeria”, capítulo 7, Gilles Deleuze faz um paralelo entre Francis Bacon e Antonin Artaud.

A Figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crudade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional) (DELEUZE: 2007:52).

É nesse exato sentido de *crudade* (artaudiana) da Figura que se afasta do figurativo (a representação) ao mesmo tempo em que se torna sensação ou ação das forças sobre o corpo (grito-sopro), que pretendo enfatizar a relação entre Francis Bacon e Samuel Beckett. E se falo “enfatizar” é justamente porque essa relação entre ambos os artistas já se encontra no próprio discurso deleuziano, nas múltiplas referências a Samuel Beckett, no decorrer do texto.

No livro *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*, Isabel Cavalcanti considera que nas peças de Beckett são apresentadas “personagens figuradas” que colocam em questão a totalidade da figura. Em diversas peças, as personagens são reduzidas corporalmente a uma mínima parte; algumas apresentam apenas o tronco e a cabeça (como se pode ver nas peças *Fim de Partida* e *Dias Felizes, Comédia* e *Aquela Vez*, por exemplo). Mais radical ainda é o caso da peça *Eu Não* (1973), em que vemos (muito mal ou em parte) apenas dois personagens, Boca e Ouvinte. A rubrica de Beckett logo no início da peça é extremamente precisa:

Palco todo escuro, com exceção de BOCA, no fundo, à direita em relação à platéia, aproximadamente a uns três metros acima do nível do palco, fracamente iluminada bem de perto, com a luz vindo de baixo, o resto do rosto na penumbra. Microfone Invisível.

OUVINTE, na frente do palco, à esquerda da platéia, silhueta alta, sexo indeterminado, envolto dos pés à cabeça num largo e negro manto, com capuz, fracamente iluminado, em pé sobre uma plataforma invisível com aproximadamente um metro e meio de altura, imóvel durante toda a cena, com exceção de quatro breves gestos indicados no texto... Sua única atitude demonstra atenção à BOCA; sua posição em relação a ela é em diagonal.

À medida que a iluminação da sala diminui, a voz da BOCA se eleva, ininteligível atrás da cortina. As luzes se apagam totalmente. A voz continua ininteligível, durante dez segundos. À medida que a cortina for se abrindo, improvisação a partir dos elementos dados até entrar, uma vez a cortina completamente aberta, no texto propriamente dito (BECKETT: 1985).

Mas o que Isabel Cavalcanti chama a atenção, sobretudo, é para o fato de que, há no teatro de Samuel Beckett “uma tendência à representação da personagem pela redução, fragmentação, divisão e pelo encobrimento e desvanecer da figura” (CAVALCANTI: 2006:54). Citando o livro *Damed To Fame: The Life of Samuel Beckett*, de James Knowlson, Isabel Cavalcanti destaca a consideração deste autor no que se refere ao aspecto plástico e às fontes pictóricas que servem de inspiração para a cena beckettiana. Se as fontes pictóricas de Beckett remetem a pintores do século XVII, ao mesmo tempo, as imagens cênicas do dramaturgo “parecem marcadamente modernas, em função, principalmente, da mutilação e do apagamento das figuras”. A autora sustenta a idéia de que a fragmentação ou o desvanecimento corporal das figuras beckettianas, conforme considera James Knowlson, apresenta um aspecto “moderno e pós-expressionista”, fato que inscreve o dramaturgo “na perspectiva artística da modernidade, em que a fragmentação do corpo é uma das marcas

relevantes” (CAVALCANTI: 2006:55). Com base no texto *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, de Linda Nochlin, Isabel Cavalcanti enfatiza que o procedimento de fragmentação da figura, uma das características da arte contemporânea, é uma noção associada a um “sentido de ruptura da unidade da figura, de expressão do desabamento da totalidade”. No caso específico do teatro de Samuel Beckett, a formalização da ruptura pode ser de várias formas: “fragmentação ou subtração corporal, despersonalização, diluição do contorno figural ou separação entre o corpo e a voz da personagem” (CAVALCANTI: 2006:56). Mas não se deve esquecer que, ao lado do “despedaçamento da unidade da figura”, em Beckett, observa-se uma “narração de relatos autobiográficos” que “problematizam a coerência, a estabilidade e a homogeneidade do sujeito falante”. De acordo com Isabel Cavalcanti, fica evidente a idéia de que: “Ao narrar a sua própria história, a personagem fala de ‘si mesma’ como se fosse de um outro, testemunhando o desmoronamento (pela linguagem) de uma suposta unidade, fixidez, imutabilidade e permanência”.

Um outro aspecto bastante importante no texto de Isabel Cavalcanti trata-se da reflexão que se encontra no subcapítulo denominado “A personagem de teatro: corpo de menos, narração de mais”. Tendo como inspiração o texto *Mise en Scène de L’Effacement (Corps et narration dans le théâtre de Beckett)*, de Eric Eigenmann, a autora discute a relação entre o que este autor chama de “a perda do corpo” e “um tipo de enunciação que engaja a narração”. A idéia de Eigenmann é a de que “a perda do corpo” leva a personagem à imobilidade e, quanto maior o grau de imobilidade, mais a sua fala tende à narração. Mas Eigenmann vai mais longe ao afirmar que, ao lado da dissociação entre corpo e voz, no teatro beckettiano, “a narração tende a aprofundar a distância que o relato supõe entre o narrador e seu enunciado” (In: CAVALCANTI: 2006:58). Um dos exemplos de Eigenmann, nesse caso, é a personagem Boca da peça *Eu Não*: “embora ‘ela’ seja a própria Boca, esta não coincide com o sujeito da enunciação, recusando-se a assumir o ‘eu’ autobiográfico” (CAVALCANTI: 2006:59). Para Isabel Cavalcanti, os apontamentos de Eigenmann são fundamentais, pois, ao chamar atenção para o “duplo apagamento corporal e enunciativo da personagem”, o autor sustenta a noção da cena beckettiana como “expressão da dissolução do sujeito” (CAVALCANTI: 2006:60). Podemos dizer então que, no teatro de Samuel Beckett, a desestabilização do sujeito falante (talvez se possa dizer numa certa medida, *faltante*) se revela na dupla margem de um sujeito que *deseja* ser percebido e apagado ao mesmo tempo. Isabel Cavalcanti observa o fato de que, na peça *Eu Não*, o apagamento instaura “o colapso da marca de subjetividade na linguagem”, ou seja, o pronome pessoal “eu”. “A fala de Boca problematiza o sujeito como lugar de origem da voz, de fonte de enunciação”, considera a autora.

Por diversos motivos há, sem dúvida alguma, uma correlação visível do complexo trabalho com a Figura nas obras de Samuel Beckett e Francis Bacon. Se, para Gilles Deleuze, há, em Bacon, uma

grande força do tempo, “o tempo é pintado”, por exemplo, na variação de textura e cor num corpo, podemos ver alguma similitude na relação que se estabelece entre a luz e a sombra que se desenha na cena beckettiana. A sombra, que no caso das Figuras de Bacon tem tanta presença quanto o corpo, em muitas peças de Beckett acaba por mergulhar o palco num imenso volume negro, que ganha (ao lado de uma quase sempre fraca iluminação) uma importância fundamental para a composição da cena, do quadro e para a demarcação dos limites da própria Figura. A Figura e seu contorno podem sofrer, assim, todo o tipo de “deformação” ou “desfiguração”.

É, de fato, muito interessante chamar a atenção para o fato de que: se em Bacon acompanhamos um movimento que parte da estrutura material (grande superfície plana ou membrana) e vai até a Figura para envolvê-la, se enrolando no contorno desta e formando uma espécie de cilindro que a aprisiona, podemos dizer, aproximadamente, que o volume negro do palco, às escuras nas peças de Beckett, imobiliza e enclausura as personagens beckettianas. Encontramos em Beckett a mesma violência cômica de um corpo-prótese que há em Bacon. Mas não é só isso. Os personagens de Beckett estão, eles mesmos, confinados em algum lugar, ora numa cama ou numa cadeira de rodas, ora numa lata de lixo ou num buraco no meio do chão. É como se a Figura estivesse “à espera do que vai se passar”. O corpo espera algo de si mesmo, e não do que está fora dele; o corpo se esforça para se tornar Figura. É no corpo que alguma coisa *acontece*, “ele é a fonte do movimento”. Não se pode esquecer também o fato de que, de acordo com Deleuze, as figuras de Bacon são, de um modo geral, “apreendidas por ocasião de um estranho passeio”. Nesse caso, os elementos que formam a estrutura material que isola a Figura tornam-se motores. Logo, para Deleuze, Bacon não teria renunciado ao projeto de uma espécie de escultura móvel, cujo contorno seja capaz de se deslocar ao longo do suporte, de modo tal que a Figura dê um “passeio” cotidiano (DELEUZE: 2007: 47). É o caráter desse passeio que pode informar algo a respeito do estatuto do movimento em Bacon, mas também, em Beckett e em Kafka.

Beckett e Bacon nunca estiveram tão próximos, e se trata de um passeio à maneira das caminhadas dos personagens de Beckett, que também se deslocam aos trancos, sem deixar sua área redonda ou seu paralelepípedo... O movimento consiste menos nesse deslocamento que na exploração amebiana à qual a Figura se entrega no contorno. O movimento não explica a sensação; ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua *via elastica*. Segundo a lei de Beckett e Kafka, para além do movimento há a imobilidade, para além do ser em pé há o ser sentado; e para além do ser sentado, o ser deitado, para finalmente se dissipar. O verdadeiro acrobata é aquele que permanece imóvel na área redonda. Frequentemente, os grandes pés das Figuras não favorecem o andar: são quase aleijados (e às vezes os sofás têm a aparência de sapatos para pés de aleijados). Em

suma, não é o movimento que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento. E, com efeito, o que interessa a Bacon não é exatamente o movimento, se bem que sua pintura torna o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a ação de forças invisíveis sobre o corpo* (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda) (DELEUZE: 2007:48-49).

De fato, é o tempo, essa *massa elástica*, que se torna presentificado no que Deleuze entende como “exploração amebiana” da Figura em relação ao seu contorno; ele faz o corpo-figura escorregar na superfície da tela. Deleuze chega mesmo a afirmar que, o grande feito de Bacon na história da arte, é que suas Figuras são uma das respostas possíveis à questão: “como tornar visíveis forças invisíveis?” (DELEUZE: 2007: 63). Para Deleuze, Bacon parece, por duas vezes, ter tornado o tempo sensível, a força do tempo. Num primeiro momento, a deformação: “a força do tempo mutante”, “variação alotrópica dos corpos”, “num décimo de segundo”. A seguir, “a força do tempo eterno”, “a eternidade do tempo”, “pura luz”. “Tornar o Tempo sensível nele mesmo”, eis aí a tarefa comum ao pintor, ao músico e, em certos casos, ao escritor (DELEUZE: 2007: 69).

Se por um lado há o que o autor denomina “miserabilismo figurativo”, este só existe em função da intensa força da Figura que afirma sua intenção de romper com o figurativo. Bacon quer eliminar o sensacional, ou seja, quer eliminar a figuração (num sentido primário) daquilo que provoca uma sensação violenta. Deleuze salienta a idéia de que aqui se encontra o sentido da fórmula baconiana: “Quis pintar o grito, mais que o horror” (In: DELEUZE: 2007: 45). Mas há uma segunda figuração (de que faz parte a baconiana) que se baseia, justamente, na neutralização daquela figuração primária. Na conhecida imagem baconiana do “papa que grita” estamos distantes do horror; a cortina diante do papa é apenas um modo de isolá-lo, de subtrai-lo aos olhares, “é muito mais a maneira pela qual ele mesmo nada vê e grita *diante do invisível*”, lembra Deleuze. Em Bacon, quando neutralizado, o horror se multiplica, pois é uma consequência do grito. A renúncia ao horror e à figuração primária não é algo fácil para Bacon: “Bacon traz consigo toda a violência da Irlanda, a violência do nazismo, a violência da guerra. Ele passa pelo horror das Crucificações, sobretudo do fragmento de Crucificação, da cabeça-vianda, ou da mala ensangüentada” (DELEUZE: 2007: 45). Tanto Bacon, quanto Beckett, empreendem um esforço no sentido de não permitir a instalação do sensacional, para que não se corra o risco de a figuração subsistir: “desde que haja o horror, uma história se reintroduz, e perde-se o grito”. A violência (a *crudade* no sentido artaudiano do termo) se encontra nas “Figuras sentadas ou acocoradas, que não sofrem nem tortura nem brutalidade”; a violência talvez esteja em sua aparente imobilidade, no que não acontece com elas; eis

a potência da pintura, “nada de visível”. Pode-se resumir a questão da seguinte maneira: a violência do figurativo, a violência do representado (“o sensacional”, “o clichê”) é contrária à violência da sensação (da Figura), que se encontra tanto em Bacon quanto em Beckett. Como em Artaud: “a crueldade não é aquilo que se pensa e depende cada vez menos daquilo que é representado” (DELEUZE: 2007: 46).

O quadro comum dos Personagens de Beckett e das Figuras de Bacon, uma mesma Irlanda: a área redonda, o isolante, o Despovoador; a série das contraturas e paralisias na área redonda; o pequeno passeio do “Viginâmbulo”; a presença da Testemunha, que sente, que vê e que ainda fala; a maneira pela qual o corpo escapa, ou melhor, escapa do organismo... Ele escapa pela boca aberta em O, pelo ânus ou pelo ventre, pela garganta, pela área redonda da pia, ou pela ponta do guarda-chuva. Presença de um corpo sem órgãos sob o organismo, presença dos órgãos transitórios sob a representação orgânica (DELEUZE: 2007:56).

Todavia, para além dessa identidade entre as obras de Beckett e Bacon, há uma outra questão importante que gostaria de retomar a partir de agora. Lembramos que, como dizia Deleuze, na pintura moderna, a superfície ou a tela já se encontra invadida por fotografias e clichês de todos os tipos com os quais o pintor terá que romper. Pode-se dizer o mesmo com relação à arte contemporânea de um modo geral. O teatro contemporâneo, por exemplo, tem de lidar hoje (e às vezes ele reage a isso) com o problema da superabundância de estímulos (principalmente de imagens) advindo da cultura midiática. O conceito de “teatro pós-dramático” (Hans-Thies Lehmann), grosso modo, “um teatro que se vê impelido a operar para além do drama” (LEHMANN: 2007:33) discute bem essa questão.

... O teatro reage à cultura midiática. Por motivos econômicos, estéticos e especificamente midiáticos, o mundo de McLuhan teve de se tornar uma cultura da superabundância. Ele aumentou a intensidade e o número dos estímulos de tal modo que a pleora de imagens levou cada vez mais a um desaparecimento do mundo corporalmente observado (LEHMANN: 2007:147).

O que importa aqui é perceber que essa saturação de imagens pode precipitar o que Lehman entende como “a morte das imagens”, ou seja, na medida em que as impressões visuais se tornem apenas informações, a iconicidade das imagens estará sujeita a desaparecer. Diante do fenômeno da superabundância de signos, o teatro pós-dramático aposta numa “estratégia de recusa”. Vê-se, nesse teatro, uma prática parcimoniosa dos signos (que pode ser reconhecida como ascese, diz Lehmann), uma ênfase num *formalismo* que reduz a saturação de signos “por meio de repetição e duração”, uma tendência para o *grafismo* e para um tipo de escrita que se mostra contrária à “opulência e redundância ópticas” (LEHMANN: 2007:148). Lehmann sugere que, nesse teatro, existe uma “intenção estética” no sentido de dar

espaço ao que ele denomina “dialética de pletora e privação, de cheio e vazio”. O autor chama a atenção para o fato de que a pré-história do espaço vazio no teatro pode ser pensada sob essa óptica do cheio e do vazio: é o caso dos espaços luminosos de Appia, o “tablado nu” de Coupeau, a preferência de Brecht pelo palco vazio e o “espaço vazio” de que fala Peter Brook.

A estratégia de recusa se encontra ainda no silêncio, na lentidão, na repetição e na duração em que “nada acontece”, como nos trabalhos minimalistas de Bob Wilson, por exemplo. Há, nesse teatro, uma opção explícita por uma escassez de ação, pelas grandes pausas, por uma redução tipicamente minimalista, “um teatro da mudez e do silêncio, ao qual se associam textos literários”. Mas há também palcos enormes e vazios, um parco gestual e ações reduzidas a um mínimo. É aí, nessa estética em que se recorre fortemente ao vazio e à ausência, de um modo bastante próximo a uma vertente da literatura moderna que privilegia a subtração e o vazio, que Lehmann coloca Beckett ao lado de Mallarmé, entre outros. O jogo com a redução da densidade dos signos envolve uma relação ativa por parte do espectador, que deve produzir sentido com base num material irrisório. “A renúncia da percepção convencional da forma (unidade, auto-identidade, articulação, simétrica, nexos formais, apreensibilidade), ou seja, a recusa da construção normalizada da imagem, se realiza preferencialmente para além dos *extremos*” (LEHMANN: 2007:149). A figuração torna-se, assim, menos *formadora* que *deformadora*, de acordo com o autor.

Mais adiante, Lehmann explicita uma questão fundamental: o teatro, só mais recentemente, resgata um desenvolvimento estético que outras artes já tinham experimentado anteriormente. Não é sem motivo que, determinados conceitos provenientes das artes plásticas, da música e da literatura são utilizados para caracterizar o teatro pós-dramático. Talvez seja necessário dizer aqui que não estou totalmente de acordo com certas leituras a respeito do que Lehmann define como “pós-dramático”. Entretanto, ainda assim, acredito que existem noções bastante importantes para a compreensão de uma vertente do teatro contemporâneo, na medida em que esta lida com questões absolutamente fundamentais, no que se trata da problematização da visualidade e da percepção, nos espetáculos que vemos atualmente. Concordo com Lehmann, quando ele observa que é só a partir da influência das mídias de reprodução (fotografia, cinema) que o teatro se torna consciente de sua especificidade. Do mesmo modo, é um fenômeno evidente o fato de que importantes artistas de teatro tenham uma experiência prévia (ou mesmo simultânea, eu diria), nas artes plásticas. No campo do teatro, apenas nas últimas décadas (segundo Lehmann), algumas palavras-chave (auto-referência, não-figuração, arte abstrata ou concreta, autonomização dos significantes, serialidade, aleatoriedade, etc) passaram a ser evocadas. Mesmo assim, essas terminologias e tendências provocam, ainda hoje, complicações consideráveis para essa arte.

Por último, gostaria de destacar a idéia de que, também no campo do teatro, como na pintura moderna, há diferentes níveis para

se escapar do figurativo (a representação). Da mesma forma que há uma diferenciação entre a pintura abstrata, “a forma pura” e a experiência pictórica de Francis Bacon, mais próxima do que Deleuze designa “puro figural”, é evidente que há uma distinção a ser feita com relação a cada trabalho ou obra teatral na contemporaneidade. É exatamente aí, nesse sentido, que o esforço beckettiano, o seu projeto estético de romper com o figurativo, mas não com a Figura, torna-se uma experiência única que potencializa o que Lehmann entende por “estética da recusa”, recusa da morte do Ícone, da Figura, da Sensação. A estética beckettiana da recusa pode ser entendida como a estética do Grito; grito artaudiano, baconiano; grito do silêncio e do vazio; grito que se opõe violentamente ao figurativo (e à sua historinha), à representação, mas que recompõe, com exatidão, a violência cômica da Figura, do corpo-figura, da cabeça-vianda e da boca-buraco, pela qual a carne desce e o corpo escapa. Bacon, Beckett e Kafka “ergeram Figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que ‘representavam’ o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha” (DELEUZE: 2007: 68). É com eles que toma forma “um novo poder de rir extremamente direto”: uma estética da derrisão.

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Not I*. In: *First love and the shorts (From an Abandoned Work, Enough, Imagination Dead Imagine, Ping, Not I, Breath)*. New York: Grove Press, 1974.
- BECKETT, Samuel. *Eu Não*. Trad. Rubens Rusche e Luis Roberto Benati (a partir dos originais em inglês, *Not I*, e francês, *Pas Moi*), Banco de peças da Biblioteca da Universidade do Rio de Janeiro: 1985.
- BUENO, Wilson. *A Copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.