



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 30 - julho de 2023

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i30p6-26>

**Mínimos, múltiplos, incomuns: os teatros em miniatura de Samuel
Beckett e William Kentridge¹**

**Least, uncommom, multiple: the miniature theaters of Samuel Beckett
and William Kentridge**

*André Goldfeder**

RESUMO

O artigo propõe uma análise de “Imagination morte imaginez” (1965), texto de ficção tardio de Samuel Beckett, e da videoinstalação *Black Box / Chambre Noire* (2005), do multiartista sul-africano William Kentridge. Compreendidos como dois *teatros híbridos em miniatura*, ambos se apresentam como manifestações de um amplo redimensionamento dos problemas dos *meios* artísticos e da *especificidade* dos diferentes campos das artes, operado e teorizado sobretudo a partir dos anos 1960. Assim, neste percurso entre a literatura e uma problemática *teatral* em sentido expandido, abordaremos modos de reagenciamento de meios artísticos herdados de diferentes modernismos, enfatizando, de um lado, manifestações artísticas marcadas por agenciamentos inventivos das *escalas*. E, de outro, por operações de *sobredeterminação* das relações entre as artes e entre os tempos e espaços culturais, sociais e históricos mobilizados por esses atos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Samuel Beckett; William Kentridge; Literatura Comparada; Teatro; Artes visuais

ABSTRACT

The paper proposes an analysis of Samuel Beckett’s late fiction *Imagination morte imaginez* (1965), and the video installation *Black Box / Chambre Noire* (2005), by South African multi-artist William Kentridge. Understood as two *hybrid miniature theaters*, both works present themselves as manifestations of a broad redimensioning of the problems of *medium specificity* and the specificity of the different fields of the arts, operated and theorized above all since the 1960s. Thus, in this path between Literature and an expanded theatrical debate, our aim is to approach ways of reactivating artistic media inherited from different modernisms, emphasizing, on the one hand, artistic

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Processo 2019/13591-3.

* Universidade Estadual de Campinas - Unicamp; Instituto de Estudos da Linguagem; Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – São Paulo – SP – Brasil – goldfeder.andre@gmail.com).



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 30 - julho de 2023

manifestations marked by an inventive use of *scales*; and, on the other hand, operations of *overdetermination* of the relations among the arts and among the cultural, social and historical times and spaces mobilized by these artistic acts.

KEYWORDS: Samuel Beckett; William Kentridge; Comparative Literature; Theater; Visual Arts

Em “Escalas & ventríloquos” (2000), Flora Sussekind apresenta um panorama da literatura brasileira recente informado pela “[...] perspectiva tripla de uma crise de escala, de uma tensão enunciativa e de uma gemação entre econômico e cultural.” (2000, n.p.). Na primeira dimensão, a autora aponta para operações de “variação sistemática de escala”, como a “miniaturização narrativa”. Na segunda, a balança pende para elementos como diferentes modos de “teatralizações internas do poema” e “desdobramentos ficcionais, variações de acento, autossupressões que parecem apontar para uma espécie de figuração intelectual agônica”. Já a terceira diz respeito a uma “situação de ‘desmedida’”, uma ênfase “em áreas diversas, [n]o caráter problemático da forma e da própria prática cultural”, em linha com elementos como “a experiência contemporânea da financeirização da economia”.

Não por acaso, Sussekind situa essas modulações da linguagem e da voz em ordens de grandeza singulares, múltiplas e paradoxais, diante de outras explorações com “múltiplas proporcionalidades”, provenientes dos campos das artes visuais e do teatro. Algo que pode trazer à tona o motivo do “aneurisma”, em torno do qual Rosalind Krauss (2011) sintetiza um contexto das artes marcado pela explosão da estabilidade dos meios artísticos herdados do modernismo. Nesse sentido, a desmaterialização do lastro monetário e a radicalização do “princípio de equivalência universal” (KRAUSS, 2017, p. 47) que as relações econômicas capitalistas imprimem nos modos de circulação das imagens e dos materiais históricos podem apontar para um pano de fundo que vai além da literatura e da situação brasileira.

Mais que isso, *Imagination morte imaginez* e *Black box* propõem modos de relação com as convenções e tempos das artes e de seus contextos sociais, políticos e culturais que os aproximam de uma compreensão dos meios artísticos como dispositivos de agenciamentos singulares das relações entre “memória e esquecimento”. (KRAUSS, 2011, p. 17). Daí a exigência de uma consideração crítica da ordem daquela proposta por “Escalas & ventríloquos”: um “exercício crítico em escalas móveis”.

1 A caminho da cena: Beckett entre escalas

No caminho das figuras humanas beckettianas, flagradas entre destinações equívocas e uma progressiva condição de estagnação, é possível encontrar o lugar da ficção beckettiana a partir dos anos 1960, situado entre uma “narrativa dramatizada” e um “teatro imobilizado”. (ANDRADE, 2005, p. 26). Daí, de início, a exigência de

franquear os limites do *narrativo*, tal como indicado por Flora Sussekind (2002), que passa dos trânsitos entre gêneros e modos a uma camada de tensionamentos transversal. Seria o caso, então, de falar em uma “[...] vinculação dupla a uma instância monológica e a um modo coral, a uma espacialidade simultaneamente estática, a rigor extra-narratológica e, no entanto, expansiva, em fluxo, multitemporalizada e narrativamente fragmentária.” (p. 114).

Porém, a “intensa dispersão, modulação e proliferação vocal” (SUSSEKIND, 2002, p. 114) que estará no coração de *Têtes-mortes* (1967/1972), coletânea em que Beckett publicou *Imagination morte imaginez*, traz ao primeiro plano o pano de fundo do raciocínio de Sussekind: a identificação de um “processo sintético” de “orquestração de linguagens diversas”, que retorna ao teatral como método “[...] pautado numa síntese material, necessariamente tensa, entre linguagens de natureza distinta e, em princípios simultâneos propositadamente antagônicos” (p. 118-121). Ao que se pode somar, ainda, os decisivos deslizamentos entre prosa e poesia (PERLOFF, 1981) e um princípio cinematográfico, de montagem de imagens e planos sonoros, que amplia em mais um grau o enquadramento teatral desses agenciamentos narrativos.

Assim, os trânsitos beckettianos entre os campos da literatura, do teatro e das artes visuais podem indicar outras direções. Nesse âmbito, Robert Kudielka aponta uma entrada mais imediata para o problema dos meios. “O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett” (2000) parte de uma apreciação especialmente consistente das reflexões sobre a pintura moderna realizadas por Beckett nos anos 1930 e 1940 e culmina na localização de Beckett diante do surgimento de um “novo papel, mais autônomo, dos meios artísticos”. (p. 69). Kudielka situa Beckett como distante da noção de uma evolução absoluta em direção à especificidade absoluta dos meios, indiretamente associado pelo autor a um paradigma estritamente visual de determinação do moderno nas artes, pensado como gesto de especificação e depuração de cada meio artístico, tendo a pintura como modelo (GREENBERG, 1997).

Em contraste, o crítico aproxima Beckett da ideia matisseana de “pureza dos meios”, na qual a emancipação da arte com relação ao primado da expressão e da representação localizaria a produtividade dos meios em sua “função de quadro para quadro, em contextos específicos, jamais intercambiáveis”, sendo “empregados de forma ‘pura’, isto é, absolutamente singular”. (KUDIELKA, 2000 p. 69).² Esse raciocínio

² Como se depreende de outra incursão de Kudielka pela questão medial em Matisse, trata-se, ainda, de uma noção de especificidade que contempla uma negociação com a “multiplicidade das artes”, em que estas

conduz ao apontamento da *linguagem* (verbal) como “a primeira e verdadeira instância da ‘pureza’ da arte de Beckett” (p. 71), o que é demonstrado por meio de comentários agudos acerca de operações de “insubordinação semântica” encontrados nas ambiguidades linguísticas mobilizadas pela dramaturgia de Beckett.

De fato, as escalas de invenção do último Beckett extrapolam a dimensão do trânsito entre gêneros e modos, concebendo, a cada texto, novos modos de agenciamento da linguagem verbal. Porém, concebidos nos pontos de cruzamento entre as dimensões narrativa, dramática, cênica-visual e radiofônica da produção de Beckett, textos como *Imagination morte* apontam para um redimensionamento mais amplo da compreensão modernista dos gêneros (como pintura e escultura) e suportes (como a tela ou o bloco de mármore). Vem ao caso, assim, uma revisão da noção de “meio” no contexto das artes visuais a partir dos anos 1960, cujo deslocamento mais elementar consiste na distinção entre “meio e “suporte”, que enfatiza a dimensão estritamente material dos anteparos sobre os quais o ato artístico incidiria. Incontornáveis, nesse sentido, são as conhecidas propostas de Rosalind Krauss, divulgadas a partir dos anos 1990, que apresentam o meio como uma “[...] estrutura recursiva – uma estrutura em que alguns de seus elementos irão produzir as regras que geram a estrutura em si” (2011, p. 4). O meio como modo de “autodefinição” de um nicho de concepção singular do ato artístico, apto a agenciar convenções encontradas em novos suportes técnicos e reagenciar convenções dadas, bem como marcado por um elemento de *automatismo*³.

Por certo, a analogia com a literatura implica um desvio no que se refere à questão da materialidade, já que ela se apresenta de modo muito mais mediado no caso da linguagem verbal. No entanto, os agenciamentos da linguagem em um texto como *Imagination morte* ganham muito em ser lidos à luz da noção de uma reinvenção do meio escritural. Por um lado, a materialidade do som, nesses textos, é apenas um dos índices de uma tendência àquilo que Krauss caracteriza como modos do meio “*apontar para si mesmo*” (2011, p. 4; grifos nossos), para as próprias estruturas que sustentam o ato artístico singular. E, por outro, o que encontramos aqui são dinâmicas singulares e

[...] não se relacionariam entre si em sistemas fechados; antes, a sua respectiva especificidade exporia tão-só, embora de maneira peculiar e inconfundível, a relação comum entre ela.” (KUDIELKA, 1999, p. 61).

³ O meio não seria, assim, um arcabouço de estruturas dado de antemão, nem seria inovado por meio da depuração de toda propriedade que desviasse de suas propriedades fundamentais. Já a ênfase “automatismo” e a “improvisação”, extraídas de Stanley Cavell, ressaltam as “regras” e determinações postas pelo suporte técnico e as possibilidades ilimitadas de agenciá-las, abrindo a dimensão física a um arco mais amplo de mobilizações do pensamento com os materiais (KRAUSS, 2011, p. 3-19).

múltiplas de *sobredeterminação*⁴ entre parâmetros compositivos heterogêneos, onde ritmo, sintaxe, imagem, instaurações escópicas e aurais, procedimentos de repetição e variação se articulam em configurações sensíveis-inteligíveis que põem em questão os próprios limites do meio verbal.

Afinal, a potência de invenção extraída da linguagem pelo último Beckett parece ir muito além dos jogos de ambiguação indicados por Kudielka, chegando a uma espécie de escansão dos processos verbais em diversos planos. Algo que sugere a possibilidade de compreender *Imagination morte* como uma realização radical da convocação feita por Beckett em 1937, quando propõe “esburacar” a “terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra”, da linguagem enquanto “véu” mediador entre o artista e “[a]s coisas (ou [o] Nada)”, por meio da exploração de uma “dissonância entre os meios e seu uso”: “Ajamos, então, como aquele matemático louco (?) que empregava um princípio de mensuração diferente a cada etapa de seu cálculo. Um ataque às palavras em nome da beleza”. (BECKETT, 2001, p. 169-170).

2 Em cena, fora de escala: *Imagination morte imaginez*

Nenhum traço de vida em parte alguma, você diz, pah, nada demais, imaginação morta, sim, bom, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul [*azur*], verdura, mire, pff, desapareceu, uma eternidade, cale. Até toda branca, na brancura a rotunda. Sem entrada, entre, meça (BECKETT, 1972, p. 51).⁵

Longe de se reduzir a uma dimensão lógica, o paradoxo posto pelo título se efetua *em cena*. Do estabelecimento de uma condição na qual se originaria o discurso – o estado *post-mortem* da imaginação – à convocação à insistência do ato imaginativo, o que se insinua é a instância de origem do discurso, a voz. Nesse limiar entre ausência e presença de “vida” e de lugar, a voz se apresenta na atualidade do ato de enunciação, corrigindo-se, atualizando, como se em tempo real, os desvios do pensamento. Mais que isso, o discurso “embreado”, que evidencia as marcas do sujeito da enunciação no enunciado, traz ao primeiro plano o fundo teatral de toda enunciação verbal, o “aqui-agora do locutor” implantando inextrincavelmente “o outro diante de si”, o “monólogo” como uma “variante do diálogo”. (BENVENISTE, 1989, p. 85-87).

⁴ Termo oriundo da descrição freudiana do trabalho do sonho e ampliado, nos campos da linguística e da filosofia, por Maniglier (2005), referente a modos de determinação relacional entre instâncias heterogêneas.

⁵ Todas as traduções de trechos de *Imagination morte imaginez* são nossas.

É o passado, traçado e simultaneamente apagado pela enunciação, que entra em cena, carregado de ecos de literariedade, “eternidade” e de uma relação romântica, verdejante, com a natureza. Com efeito, o registro literário e o tom ironicamente grave, condensados inequivocamente nos ecos poéticos da associação entre “*azur*” e ideal, se fazem escutar de modo mais nítido apenas no original francês: “Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez [...] Pas d’entrée, entrez, mesurez”. (1972, p. 51). Paródicas e excessivamente pregnantes no início e no final do texto, as recorrências sonoras e a rima marcam a presença dessa anterioridade que, repentinamente, “desaparece”.

Ao leitor-espectador resta, portanto, pôr em ato a convocação a uma atividade imaginante decantada em seus princípios mais elementares. No palco desencarnado da mente, a plasticidade do imaginar se mostrará tão plena quanto tênue, liberada das determinações materiais de todo meio físico, no limite da irrealidade. Nessa cena às raias da “imedialidade”, nos moveremos entre algo da ordem projetiva do desenho e o desejo de dar carne pictórica aos tênues traços que nos são fornecidos, sem pontos de ancoragem na pregnância sensorial da cor: eis o caminho “até” o branco total de uma “rotunda”.

Instalado entre potência e impotência radicais, o ato literário nunca cessará de ser reenviado à singela medialidade que o sustenta, e para a qual o texto, o tempo todo, aponta⁶. A convocação paradoxal posta pelo título toma corpo por meio do dispositivo imersivo a partir da qual o texto engaja o leitor-espectador: “Sem entrada, entre, meça”. Dispositivo, portanto, paradoxal, pois, no mesmo passo em que absorve o receptor, o afasta, lembrando-o a todo instante da impossibilidade de “entrar” plenamente. Daí a possibilidade de um desdobramento de tensões, que apenas fará crescer de acordo com o regime de *miniaturização*:

Diâmetro de 80 centímetros, mesma distância do solo ao cume da abóbada. Dois diâmetros em ângulo reto AB CD dividem em meios-círculos ACB BDA o solo branco. Deitados dois corpos brancos, cada um em seu meio-círculo. Brancos também a abóbada e a parede arredondada altura 40 centímetros sobre a qual ela se apoia (BECKETT, 1972, p. 51).

⁶ Escandido, “esburacado”, o véu simbólico da linguagem abre espaçamentos na moldura da enunciação, frestas e distorções para a emergência Real do que escapa à ordem da representação (LACAN, 1996). De todo modo, os paradoxos do último Beckett são cênicos, operam pela *contraefetuação cênica* dos atos de enunciação, formulação esta inspirada na noção de “contradição” trabalhada por Lucas (2018, p. 28-98).

A “rotunda” anunciada de fato se apresenta, a configuração arquitetônica concreta aparece diante dos olhos. No entanto, uma tensão entre movimentos contrários nos conduz. Na passagem anterior, vemos a rotunda *de fora*, assim como na posterior: “Saia, uma rotunda sem ornamentos toda branca na brancura” (BECKETT, 1972, p. 51). Mas a vemos, também, e cada vez mais, *por dentro*. No entanto, como habitar um espaço em que, claramente, não cabemos? A leitura se faz, então, uma experiência paradoxal, conduzida por uma dinâmica na qual visão interna e visão interna tanto se combinam, de modo intermitente, quanto se sobrepõem, como camadas em atrito.

É assim que, ao longo de todo o miolo do texto, a pregnância teatral da cena é desoperada em chave *antiteatral* (PUCHNER, 2002). A circunscrição do espaço dramático, a consistência da aparência ilusionística e a integridade perceptiva do tempo-espaço em que se decanta a ficção são constantemente desestabilizadas. Ao mesmo tempo, estrategicamente reassumida ao final do texto, a embreagem do discurso cederá espaço, em toda parte central, a uma espécie de grau-zero da voz, parcialmente reduzida à função do mostrar. A partir daí, o texto insinuará livrar-se parcialmente de uma tensão que estrutura a própria noção de “cena”, que pressupõe um agente estruturador anterior ao campo cênico apresentado. A voz por trás da cena se espelha na própria “luz” que dá a ver o que é encenado, oculta na condição de fonte que mostra, ao contar: “Da luz que torna tão branco, nenhuma fonte aparente, tudo brilha de um fulgor igual, solo, parede, abóbada, nenhuma sombra.” (BECKETT, 1972, p. 51-52).

Assim, no vai-e-vem entre as convocações feitas pela voz e a progressiva imersão na arquitetura desencarnada da rotunda, adentramos uma experiência perceptiva simultaneamente abstrata e concreta e, sobretudo, dinâmica e espaçada. “Tudo vibra” em descompasso, em uma dinâmica sonora e luminosa, da qual “apenas os extremos são estáveis”:

Saia novamente, recue, ela desaparece, sobrevoe, ela desaparece, toda branca na brancura, desça, entre novamente. Vazio, silêncio, calor, brancura, espere, a luz baixa, tudo se ensombrece de uma só vez, solo, parede, abóbada, corpo, 20 segundos aproximadamente, todos os cinzas, a luz se apaga, tudo desaparece. (BECKETT, 1972, p. 52).

E, sempre, depois, tudo aparece novamente. O que veremos de modo um pouco mais nítido é a encarnação de operações matemáticas do pensamento em uma espécie de teatralidade reduzida a uma performance mínima, um sistema de permutação insólito e obsessivo, aplicado sobre os dois corpos “brancos”, únicos protagonistas viventes da

cena. Cada um recombina sucessivamente a distribuição de suas posições em cada semicírculo, os corpos parecem agir determinados por um *automatismo* de sentido insondável: “Sempre no solo, dobrado em três, a cabeça contra a parede em B, a bunda contra a parede em A, os joelhos contra a parede entre B e C, os pés contra a parede entre C e A [...]” (BECKETT, 1972, p. 55).

3 “*Gris signes sans sens*”⁷

Porém, o que há de automático e sistemático nessa coreografia quase imóvel dos corpos impregna a própria dinâmica geral, o tecido sensível da cena. Sentimos o calor dos “corpos suados” e das paredes, que “permanece ligado” à luz, “como se fornecidos por uma mesma e única fonte da qual traço algum jamais”. (BECKETT, 1972, p. 55). Ao mesmo tempo, a própria dinâmica sensível e inteligível através da qual a cena se mostra conduz a percepção sob a forma de uma câmara de ritmos, sensações e imagens, em uma “pulsção” (p. 53) coletiva, porém fora de fase.

Entre som e sentido, o meio “aponta para si” mesmo, para sua espessura. Bastaria “bater” (palmas, ou estalar os dedos) para pôr os sentidos em uníssono, na tênue materialidade da imaginação: “[...] o cheio por toda parte, isso soa como na imaginação o osso soa”. (BECKETT, 1972, p. 51). Atingem-se, aqui, efeitos sonoros impactantes, no mesmo passo em que o som turva o sentido a ponto de precipitar a relação entre essas duas dimensões em uma massa opaca e intransigente de “signos longos demais para se imaginar”. (p. 57). Igualmente decisiva é a ênfase na instabilidade do *intermediário* e instável. Qualidades híbridas vêm à tona, como o “som de luz e escuro” ou as “vogais pretas” do texto irmão de *Imagination morte, All strange Away* (BECKETT, 1995, p. 175-181). Se tudo oscila entre a agitação e a “calma”, o “branco” e o “preto”, há um protagonismo de matizes paradoxais como o “cinza febril” (BECKETT, 1972, p. 54) que vai de entremeio. Porém, o que o Beckett dos anos 1960 parece cumprir insolitamente à risca do Beckett dos anos 1930 está dado sobretudo nas interações entre *escala* e *ritmo*.

Entre a “queda” – da luz, do som, da atividade – e o “começo” de sua “subida”, nos movimentamos em “[...] *durações muito diversas*, indo de uma fração de segundo até o que poderia, em outros tempos e lugares, parecer uma eternidade”. (BECKETT, 1972, p. 52; grifos nossos). “Ritmos sem número” se encadeiam e desencadeiam, em passagens

⁷ Em *Bing*: “Signos cinza sem sentido” (BECKETT, 1972, p. 64).

“variáveis ao infinito”, de modo que ao reentrar pela enésima vez na rotunda, o leitor-espectador encontra “a calma mais breve e jamais duas vezes o mesmo tumulto”. (p. 55). A manutenção relativa da pontuação convencional permite manter algo de uma respiração discursiva mais embreada, apenas para, de um lado, orquestrar as dinâmicas rítmicas do texto com as dilatações e constrictões entre as “quedas” e “subidas”; e de outro, atravessar a frágil unidade do que se apresenta em cena com múltiplas formas de encadeamento rítmico, entre regularidades e irregularidades.

Basta retornar aos períodos iniciais reproduzidos anteriormente, para perceber uma “insurreição” ou “alvoroço de cesuras” (BRATER, 1994, p. 85). Entre “interrupções” e diferentes possibilidades de “modificação e modulação de cada pulso”, *Imagination morte* se apresentaria, para Brater, como um “experimento com escalas”. Mais que isso, no “*sound-surround*” que “encurrala” a história, no “re-soar” das palavras “sem peso e volume”, buscamos um “som autêntico”, mas o que encontramos são “variações após variações”, de modo que a “linguagem se torna um concurso de vontades” (p. 86). Ao “senso de espaço profundamente musical” identificado em *Sans* (p. 93), soma-se o “movimento” como “função do som”. Emancipada do mundo exterior, que “permanece inalterado” (1972. p. 55), a literatura se reduz a uma cena paradoxal e múltipla, em que o acústico se sobredetermina com o visual, a palavra muda, com o som, o ritmo com a arquitetura da imagem.

4 “Jamais duas vezes o mesmo tumulto”

E, no entanto, Brater não perde de vista os ecos que o último Beckett sempre faz ressoar por dentro do esvaziamento do tempo. Quando lemos em *Imagination morte* passagens repentinas como “Apresente um espelho aos lábios, ele se embaça”, estaríamos escutando ecos de *King Lear* (1994, p. 86). Do mesmo modo, a palavra “fancy” (“fantasiar”) traria de *All strange away* seu par coleridgeano, oculto e superior, “imagination”. Ao mesmo tempo, uma constatação elementar, não abordada por Brater, pode pairar sobre o leitor. Embora “branca” e “sem ornamentos”, a rotunda de *Imagination morte* não chega a se reduzir virtualmente a um “cubo”, como em *All strange away*. Basta entrar e olhar para a abóbada, e a imaginação se preenche de ecos históricos. Nesse último texto, do qual *Imagination morte* é uma variação singular e extremamente reduzida, aparece um “domo”, passível de ser diretamente associado ao “Panteão em Roma”. (1995, p. 176). Uma “coroa” parece dar mais carne à possível aparição do Rei

Lear, assim como uma “mortalha” ou “sudário” reforça a proximidade entre a coreografia de corpos e as combinatórias matemático-teológicas do texto anterior, onde escutamos “Mãe mãe, Mãe do céu e de Deus, Deus do céu, Cristo e Jesus todas as combinações (p. 180), dividindo o palco com “filósofos gregos antigos [que] ejacularam com lugar de origem”. (p. 75).

Caminhando para o final, *Imagination morte* anuncia um retorno àquela enunciação literária, ironicamente grave, em meio à objetividade pseudocientífica da voz. Seu pequeno “mundo” é “reencontrado por milagre após tanta ausência em desertos perfeitos”. (BECKETT, 1972, p. 55). Brater não perde de vista a “pitada de cor” (1995, p. 86) acrescentada nos “olhos azuis”, que pontua apenas de passagem a aridez do diagrama desenhado por Beckett. Porém, deixa de fora a situação extrema em que se encontram esses olhos: “[...] olhos esquerdos que em intervalos incalculáveis bruscamente se arregalam expondo-se dilatados ao máximo muito além das possibilidades humanas”. (1972, p. 56).

À pitada de cor parece somar-se uma pitada mais intensa de violência, desumanização, trauma. Assim como a brancura do “pequeno edifício” “se funde na [brancura] ambiente”, a temporalidade do trauma invade o interior da cena, relativizando mais uma vez a noção de um tempo unívoco. O trauma traz a temporalidade do *après-coup*, presentificando o acontecimento que escapa à ordem simbólica. Supostamente enfeixando um “mundo ainda à prova da convulsão sem treva”, a luz é “convulsiva”, “desabalada” (BECKETT, 1972, p. 55, 57), índice de um núcleo subjetivo no limiar entre interioridade e exterioridade, excessivo, cegante e destrutivo. Assim, a temática da tortura, tão marcante no não romance beckettiano dos anos 1960, *Comment c’est* (1999), não deixa dúvidas quanto à presença de ecos da experiência que divide as águas da obra beckettiana, a Segunda Guerra Mundial.

Afinal, o que a brancura incontornável de *Imagination morte* apaga e simultaneamente presentifica é também uma sobreposição entre o a-histórico e o histórico, assim como entre diversas camadas temporais. Ao final do texto, é a Literatura que retorna à cena, sob a forma de uma “tempestade” que pode, ou não, vir de outros lugares mais próximos ao romantismo. O final, no entanto, parece ser paradoxalmente infinito, pois os efeitos da imaginação insistem mesmo no pós-morte. Mas, se os ecos da literatura como patrimônio humano ainda ressoam, sua presença cênica acaba, novamente, entre som e sentido, apontando para si mesma. A rima retorna, e a poesia traz

consigo a dinâmica de memória e esquecimento que Beckett extrai da (im)pureza de seu meio artístico:

Mais *non*, la vie s’achève et *non*, il n’y a rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur, voir s’ils *sont* restés tranquilles au fort de cet orage, ou d’un orage pire, ou dans le noir fermé pour de *bon*, ou la grande blancheur immuable, et *sinon* ce qu’ils *font*. (BECKETT, 1972, p. 57).⁸

5 William Kentridge: “Pensamento vertical”⁹

A matriz geradora das múltiplas escalas da arte de William Kentridge é, até certo ponto, o desenho. Em seu material privilegiado, o carvão, estão dados três estratos de um terreno atravessado de modo transversal ou “vertical”: a alta maleabilidade do raio de operações do traço, a espessura ou materialidade pregnante da linha e uma tendência à permanência relativa das marcações. Das interações sempre conspícuas entre o trabalho do traço, o meio por ele ativado e revolvido e a acomodação estrategicamente problemática dos restos deixados pelas camadas do processo resulta a operação nuclear do artista, o “*apagamento imperfeito*” (KENTRIDGE, 2014, p. 95; grifos nossos).

Ao percorrer um desenho do artista, o que olhamos são “palimpsestos” (KRAUSS, 2017, p. 57) dos processos de inscrição e apagamento, rescaldos de atos de figuração tão *reversíveis*, como os diagramas dinâmicos de Beckett, quanto *irreversíveis*, dada a presença renitente de seus restos. Ao mesmo tempo, o que resta diante do observador é a coexistência tensa entre a fixidez da imagem e a percepção virtual do movimento. De fato, no interior dos desenhos já está contido outro passo decisivo da trajetória do artista, do desenho à imagem em movimento.

Daí, por um lado, um agenciamento do desenho onde o “tempo ganha espessura com o material” (KENTRIDGE, 2014, p. 90 ss.), um adensamento geral do plano onde se projetam linhas, massas, volumes e texturas, sobrepondo as dimensões do artista como “*maker*”, a instância que traça, e como “*viewer*”, a instância crítica que revê, desmarca e remarca (p. 20). E, por outro, a generalização do pensamento via desenho em direção a outros suportes e meios, do filme animado aos livros encontrados e reagenciados por meio de desenhos e inscrições verbais, ampliados e redimensionados nos âmbitos do teatro, da

⁸ “Mas não, a vida se completa e não, não há nada em parte alguma, e não é mais o caso de reencontrar esse ponto branco perdido na brancura, ver se eles restaram tranquilos em meio a essa tempestade, ou de uma tempestade pior, ou no preto fechado de vez, ou a grande brancura imutável, e senão o que estão fazendo”.

⁹ KENTRIDGE, 2014, p. 69.

ópera, da instalação e da produção de objetos. Assim, o motivo da *procissão* pontuará diferentes movimentos da obra, a partir da imagem geradora identificada na *Peregrinación a la fuente de San Isidro* (c. 1823) de Francisco de Goya (p. 9 ss.). À caminhada da figura humana solitária ou em pares, de Beckett, Kentridge prefere os coletivos de figuras nômades em deslocamento lateral, onde os contornos individuais cedem protagonismo a um “senso” de continuidade “em andamento”.

Todos esses aspectos tomam corpo nos *Drawing for projection* (1989-2020). A partir de um desses filmes animados, *Monument* (1990), Krauss associa a “singularidade do meio de Kentridge” a uma tensão entre *peso e plasticidade* (2017, p. 40)¹⁰. “Escala e peso” (KENTRIDGE *apud* KRAUSS, 2017, p. 34) seriam os fatores próprios à “Rocha”, palavra por meio da qual Kentridge se refere ao Apartheid, que, algo beckettianamente, seriam “inimigos do gesto artístico” no mesmo passo em que colocariam o “imperativo moral” de ir em frente com sua representação. Daí o mote de Krauss, certo, mas não integralmente glosado: a inspiração de *Monument* na peça beckettiana tardia *Catastrophe* (1982), encenada por Kentridge em 2017. Nessa peça, um diretor teatral comanda a estetização minuciosa de um corpo humano vivo, como que esculpido em cima de um pedestal. Assim, Beckett dá forma radical e insólita ao campo semântico que associa, no Ocidente, o ficcional e o figural à modelagem de formas plásticas, em uma versão metateatral e autoritária de uma escultura do social. Apenas, porém, até o último acontecimento cênico, quando o corpo esculpido lança um olhar ao público, quebrando a quarta parede.

Em *Monument*¹¹, o análogo do corpo modelado é a figura um homem abatido, atravessando uma paisagem desolada com a qual partilha a densidade brutalizada do traço rombudo do carvão e carregando uma grande caixa que contém o que parece restar de uma trajetória de despossessão imposta. Do outro lado, está “Soho Eckstein, Benfeitor Público”, grande-empresário que estende a malha de seu monopólio capitalista por toda a cidade, desenhado com traços e figurino que remontam ao Expressionismo alemão e a uma imagética dos anos 1920 ou 1930. Através de alto-falantes, Soho emite uma

¹⁰ Para Krauss, três linhas de tensão se entrelaçariam na “plasmaticidade” dessas figuras em transformação: a incorporação de dois aspectos da sociedade capitalista que concebeu os desenhos animados, a automatização do trabalho e o “princípio de equivalência geral” da mercadoria; o reagenciamento de suportes técnicos obsoletos, como o taumatropo e o esteroscópio, como lugar de invenção que desestabiliza a noção de uma relação unívoca entre tecnologia e progresso; a interposição de um “*peso*” à plasticidade dos meios audiovisuais, que traz à tona um lastro social resistente a uma homogeneização pós-modernista dos valores.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v5gS3zYXfsU&t=14s>. Acesso em: 17 maio 2023.

massa de propaganda que invade o espaço, sedimentando-se em um bloco de traços pretos e depois dissolvendo-se magicamente, revelando uma grande rocha assimétrica, que dará lugar ao monumento que será inaugurado.

Então, cai o pano, e o monumento é inaugurado. O monumento é precisamente o homem do início do filme, agrilhado, petrificado na posição simbólica de quem, de fato, ainda carrega todo um arcabouço material de memória nas costas. Finalmente, um *close-up* mostra o rosto como uma massa de traços que se eleva, em contraste com a imobilidade do corpo e junto ao olhar do sujeito petrificado, agora dirigido ao espectador. A partir de um ponto de vista que paira acima do rosto, em posição agora apta a se descolar dos limites da visão impostos pelo espetáculo insólito, assistimos ao que resta de vida humana no homem-monumento, sob a forma de uma respiração rarefeita e carregada. Como compreender esse monumento que é pedra e, ainda, homem? À metáfora da desumanização do subalterno pelos donos do poder parece somar-se um jogo metacinematográfico, em que a conformação do espaço social pela voz fantasmática do magnata populista divide o palco com o processo do ato artístico lapidando as formas e assumindo a resistência da materialidade do meio. O peso do meio subverte o monumento, mostrando, pelo avesso, “[...] o fato de que a pedra, os materiais de um dado monumento são apenas materiais ociosos, ‘blocos dessubjetivados’ não mais investidos de espírito político”¹². O teatro da formalização projetando, na contraluz, as sombras da violência que atravessa o meio em que está imerso.

6 Às sombras da ópera total: antiteatro cinemático

Em *Six drawing lessons* (2014)¹³, Kentridge toma o ciclo de palestras como meio de encenação de uma dinâmica que atravessa toda sua produção e que dá título à terceira lição: “Pensamento vertical”. Tudo começa com a parábola da caverna, de Platão. Nela está contido, de início, o *insight* que leva ao procedimento de projeção de procissões feitas de *sombras*¹⁴, inaugurado na instalação *Shadow procession* (1999) e desdobrado em

¹² Sobre esse possível modo de subversão da “interpelação mágica do Estado”, que sedimentaria a presença fantasmática do poder nos monumentos, ver HOOK, 2013, p. 40.

¹³ Disponível integralmente no YouTube, no canal do Mahindra Humanities Center.

¹⁴ Lembremos: Platão convoca o receptor do diálogo a “imaginar” uma câmara subterrânea, análoga a uma caverna, dentro da qual encontram-se pessoas prisioneiras de nascença, imobilizadas face a uma parede. “Por trás e acima deles, um fogo queima, e entre o fogo e os prisioneiros e acima passa um caminho, à frente do qual foi construída uma cortina-parede, como a tela em espetáculos com marionetes, entre os operadores e a plateia, por cima da qual apresentam suas marionetes.” (KENTRIDGE, 2014, p. 6).

diversos outros trabalhos. Ao mesmo tempo, a caverna de Platão parece fornecer a Kentridge o germe de um dispositivo teatral híbrido, que complexifica a dinâmica de superposição de “camadas” (*layering*) (KRAUSS, 2017, p. 53) característica dos meios agenciados pelo artista.

Dispositivo teatral elementar e milenar, o teatro de sombras e marionetes ocasiona duas demonstrações decisivas. Primeiro, das relações entre o *desenho*, a *projeção*, a *ilusão* e o trabalho do *olhar*. O desenho como uma “membrana entre nós e o mundo”, que permite materializar o “espaço entre o que vemos e o que se conjura atrás de nossas retinas”. (KENTRIDGE, 2014, p. 18-30). Daí o interesse do artista por sombras e silhuetas de traçado elementar, pois, basta fornecer os mínimos contornos de uma forma, e o olho humano irresistivelmente projetará as figuras convencionadas. A sombra, porém, conteria um paradoxo, é “[...] toda aparência, imaterialidade, sem substância, mas ao mesmo tempo isso lhe fornece um modo de evitar a sedução da superfície.” (2017, p. 73). Desse espaço, sumamente teatral, onde a ilusão divide o palco com a consciência do estatuto convencional, ficcional do espetáculo, Kentridge extrai uma aposta no interregno entre aceitação da ilusão e descrença, enquanto um modo de trabalho do olhar alternativo ao modelo platônico.

Já a segunda demonstração que origina as *Seis lições de desenho* traz outras ordens de operações e consequências cognitivas. “Como o meio dessas palestras não é o carvão, mas a fala” (KENTRIDGE, 2014, p. 11), outros agenciamentos serão necessários para dar corpo à noção de que “ver [...] é sempre uma mediação entre esta imagem e outros saberes”, mediação “tornada consciente” pelas sombras e silhuetas (p. 74). Entra em cena, aqui, o “imperativo ético do filósofo”, preconizado por Platão quando afirma que aquele que se liberta da caverna, tornando-se apto a ver diretamente as coisas à luz do dia e a própria luz que as torna visível, deve retornar à caverna e libertar os demais, “se necessário, por meio da força” (p. 11). Assim, o “nexo entre esclarecimento, emancipação e violência” estabelece o percurso do ciclo de palestras.

Como alternativa a esse modelo, Kentridge busca, no processo da fala, uma potência de “conexões imprevistas”, associado ao elemento de contingência inextrincável aos processos criativos e a uma valorização da “estupidez”, na contramão do império absoluto da consciência. Nesse ponto, o meio “fala” é revirado, de modo a distanciar-se da articulação naturalizada entre gestos e palavras, apontando comicamente para o

repertório gestual que o palestrante empregava até então¹⁵. Algo que pode remeter às incursões do artista pelo campo da ópera. Com a encenação de *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, em 2005, Kentridge mergulha no centro da revolução teatral-musical que a ópera legou às artes cênicas modernas, tendo como divisor de águas a integração total dos parâmetros cênicos proposta por Richard Wagner¹⁶. No entanto, essas experiências acabaram por fornecer a Kentridge uma entrada ao avesso *antiteatral* do modelo wagneriano, que rendeu à literatura e ao teatro modernos um espaço de invenção extraído de modos de *decomposição* da relação de integração e confirmação entre os parâmetros cênicos (PUCHNER, 2002, p. 31-58).

Estas são as histórias encenadas no mínimo dispositivo trans-artístico de *Black box*. A primeira é a base do enredo da *Flauta mágica*, a luta do príncipe Tamino para resgatar sua amada Pamina do jugo de Sarastro, ambíguo sacerdote das Luzes, às voltas com uma disputa com a Rainha da Noite. A segunda é a história de fundo, a da sociedade e culturas europeias que fariam da *Flauta mágica* uma “ópera sobre o Iluminismo” (KENTRIDGE, 2014, p. 39 ss.). Da primeira à segunda, Mozart apostaria no contraste entre Sarastro, Sumo-Sacerdote do Templo do Sol, e o reino da escuridão convocado pela Rainha da Noite, disputa resolvida com a indicação cênica final “O palco se torna o sol” (p. 42). Para Kentridge, Sarastro apareceria então como um análogo do “filósofo rei” de Platão, capaz de extrair a luz da razão das tramas de violência, encarnando o nexos entre “monopólio do conhecimento e do poder”.

Para encenar a ópera, Kentridge trabalhou com a estrutura do palco barroco, com sua sucessão de molduras cênicas ilusionisticamente desdobradas ao infinito, e com projeções de desenhos e configurações plásticas. A compreensão da Rainha da Noite como “o negativo” de Sarastro tomou corpo por meio da projeção dos negativos das

¹⁵ Uma informação pontual e lateral parece se demonstrar decisiva: “Esse catálogo de explicações não verbais é derivado de uma palestra a que assisti ministrada pelo Sr. Jacques Rancière”. Nessa “separação” analítica entre palavra, gesto e situação de fala podemos encontrar uma projeção em escala reduzida do núcleo do “método da cena” de Rancière (RANCIÈRE; JEDEY, 2018). De um lado, o método pensa a *literariedade* como lugar de redistribuição das ordens do dizível, do factível e do indizível, como alternativa ao paradigma platônico de fixação dos papéis sociais por critério de diferença supostamente natural. De outro, propõe trabalhar “[...] relações entre cenas onde [...] o mais amplo desvio é posto no espaço mais reduzido” (RANCIÈRE; JEDEY, 2018, p. 19). Daí uma ampliação considerável do horizonte de leitura do meio de Kentridge, passível de ser iluminado, por exemplo, por uma noção das cenas como “combinações entre arquiteturas, silhuetas e jogos de luz que se transformam e se fundem uns nos outros”, como em Gordon Craig (RANCIÈRE, 2021, p. 198). Afinal, “Um medium não é nem um suporte nem um instrumento nem uma matéria específica. É o meio sensível de sua coexistência.” (p. 216).

¹⁶ Sob o mote de “tornar visível a ação invisível da palavra”, essa tendência integrativa é delimitada pela diretriz de que os dois registros se reforçam um ao outro: “Apenas onde a visão e o escutado se asseguram reciprocamente de sua aparição, o homem verdadeiramente artista se satisfaz.” (WAGNER *apud* DAMISCH, 2012, p. 450).

fotografias dos trabalhos plásticos, fazendo do fundo das cenas a tela de projeção do avesso luminoso das imagens, que remeteria também às lousas negras de Joseph Beuys (KENTRIDGE, 2014, p. 45-46). Mais que isso, Kentridge pensou o palco como a “câmara escura de uma antiga câmera de fole”, espaço de inversão do raio luminoso que resulta na produção das imagens.

Já a história de *Black box* se inicia com a produção de maquetes para testar as projeções da *Flauta mágica*, e ganha vida com a percepção de uma ocasião para encenar, de outro modo, a “história sobredeterminada do texto e do contexto da ópera” de Mozart (KENTRIDGE, 2014, p. 47). Daí a concepção de *Black box* como um “teatro de autômatos para olhar o baixo-ventre político da *Flauta mágica*, como momento de uma ‘História de revoltas coloniais’” (p. 50). Kentridge encena, assim, por dentro da ópera de Mozart, o massacre dos Herero, povo nativo da atual Namíbia, que teve 80% de sua população dizimada pelo governo colonial alemão entre 1904 e 1908, em resposta a uma insurreição. De modo que, ao reunir um vasto e variado arcabouço de imagens e documentos associados ao texto e o contexto da ópera original, Kentridge atinge uma “sobredeterminação construída” (p. 49), que conduziu o projeto a direções singulares.

7 Monumento à sobredeterminação: *Black box*

Black box (2005)¹⁷ é uma “instalação feita com teatro-modelo, desenhos, esculturas cinéticas e projeção de filmes animados”¹⁸. Exibido em uma caixa escura de pouco mais de um metro e meio quadrado de extensão, o espetáculo extrai potência teatral máxima a partir de um dispositivo material mínimo, composto por uma série de lousas, superfícies de projeção e dispositivos de animação mecânica. Como na abertura de uma ópera, uma singela figura vagamente antropomórfica entra no palco ainda não modificado pelas projeções e anuncia o suposto enredo por vir. O miniautômato, composto por uma haste e um pequeno alto-falante, veste um cartaz cujas palavras acrescentam à música, meio operística, meio maquinica, a declaração de uma busca por simbolização: “*Trauerarbeit*” (“trabalho de luto”). Projeções fotográficas em negativo justapõem imagens de jornais e documentos da Alemanha à época e figuras em transformação, um autômato geométrico que se transforma em louva-a-deus, uma máquina de escrever que

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wWZCdpV_Gsk. Acesso em: 17 maio 2023.

¹⁸ Informação disponível em: <https://www.kentridge.studio/projects/black-box-chambre-noire>. Acesso em: 17 maio 2023.

se transforma em um rinoceronte. Então, o palco volta a seu estado não alterado por um instante, e sobem as cortinas.

No entanto, uma operação decisiva já complexifica o enquadramento básico da cena. Se a subida da cortina inaugura, via de regra, a apresentação de um espaço cênico autonomamente demarcado, a coreografia luminosa, multifacetada e metamórfica das projeções extravasa o campo que dá visibilidade ao palco. Mais que isso, ela reagencia a sucessão barroca de molduras, alterando-a com novas texturas e imagens, além de contrapor, ao movimento vertical da cortina, movimentações laterais, aproximações de foco e aberturas para planos virtuais que excedem a materialidade do palco original. Em suma, não apenas o avesso obscuro da visibilidade escava outras camadas de *teatro* – do grego, “lugar de onde se vê” –, como os emolduramentos teatral e cinematográfico se sobredeterminam reciprocamente.

Na sequência, um autômato construído como um compasso sobre rodas interage com as imagens projetadas em uma tela. Anuncia, assim, um vocabulário visual ligado a operações de quantificação matemática e dissecação geométrica que conduzirão boa parte do espetáculo. Porém, o braço que aponta para a tela logo revela uma espécie de faca que espanta a projeção de um pássaro negro, livre e agourento. Então, um corte ágil defronta o espectador com a imagem do diafragma de uma câmera, revelando imagens invertidas. A partir desse ponto, imagens e sons inspirados em um triunfalismo tecnológico moderno se transformarão continuamente em cenas de espancamento e enforcamento.

Com isso, o automatismo dos corpos se desdobra no do próprio dispositivo, bem como nos deslizamentos significantes de um automatismo psíquico, gerando múltiplas conexões inconscientes. Em certos momentos, uma figura humana elementar tenta caminhar em linha reta, mas é absorvida pelo movimento contrário imposto pelo meio diegético, evidenciado pela projeção circular de um mecanismo similar a um zootropo. Já a entrada em cena de um análogo da Rainha da Noite demarca uma virada para alguns dos momentos visualmente mais impactantes do espetáculo. Planos cinemáticos da caminhada por uma floresta parecem atravessar a Rainha, que se torna um foco de visão de luminosidades e texturas naturais, pelo avesso do positivo fotográfico. Ao mesmo tempo, outras modulações das projeções revelarão um mundo belo, obscuro e dilacerante, quando a floresta e a madeira do palco assumem outras espessuras, alteradas por um fluxo visual de estatísticas e nomes das vítimas do massacre dos Herero.

Entre diversos outros microacontecimentos cênicos que mereceriam destaque, o retorno da figura-compasso explicita outra camada desse palco-câmera que não cessa de

inaugurar novos planos de agenciamento dos meios. A investida científica a que o governo colonial submeteu os corpos das vítimas do massacre se projeta em cena por meio de operações ligadas à craniometria. Assim, por um lado, o retorno ilusionista e gracioso da figura do rinoceronte, cuja domesticação indicaria, na *Flauta mágica*, a beleza da domesticação da natureza, divide o palco com imagens reais de caçadores que assassinam o mesmo animal do período colonial. E, por outro, a dissecação do espaço visual da memória se aprofunda progressivamente até mostrar, como Kentridge formula de modo muito beckettiano, “[...] o que acontece dentro das paredes dos nossos crânios – a cabeça como uma Câmara de Wilson”. (2014, p. 51). Já o espectador, simultaneamente absorvido pela ilusão e dela distanciado, defrontará incontornavelmente a espessura do meio. Assim como a visão direta da fonte solar “cegaria qualquer filósofo” platônico, a evidenciação da luz (e do som) do projetor parece remeter à superexposição do filme na encenação da ópera por Kentridge: A “luz cegante de Sarastro (e Platão) significa que o filme parou de correr através do projetor e a luz nítida não tem nada a nos dizer; é um *des-esclarecimento*”. (KENTRIDGE *apud* SCHAD, 2022, p. 37).

Enfim, o meio aponta para si mesmo, indicando o dispositivo hibridamente teatral como lugar de encenação de um inconsciente da história. Porém, como em Rancière, o “descompasso entre a cena e seu enquadramento” (RYKNER, 2001, p. 104) não implica exatamente um “fora-de-cena” tirado da obscuridade, mas “seu funcionamento constituindo a espessura do tecido sensível e inteligível” (RANCIÈRE; JDEY, 2018, p. 18), no qual a obra condensa diferentes escalas de historicidade em sobredeterminação. Entre memória e esquecimento, os suportes técnicos se desdobram em acoplagens impensadas entre uma máquina de escrever e um rinoceronte, restos obscenos do humano e outros modos de pensar, dizer e olhar. Como no final da lição dedicada ao “Pensamento vertical”, novamente atravessado por possíveis ecos beckettianos, o que se revela não é “nem caos, nem claridade”, mas um espaço “onde dizer mau [*saying badly*] torna-se pré-condição para novas palavras emergirem”. (KENTRIDGE, 2014, p. 68). Como em Beckett, a arte do “Desfazer; Desdizer; Deslembrar; Desacontecer” (p. 25) faz da atualidade dos meios um palimpsesto de historicidades em miniatura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. S. Matando o tempo: o impasse e a espera. *In*: BECKETT, S. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

- BECKETT, S. Carta a Axel Kaun. *In*: ANDRADE, F. S. **Samuel Beckett: Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 167-171.
- BECKETT, S. **Comment c'est**. Paris: Éditions de Minuit, 1999.
- BECKETT, S. **Samuel Beckett: the complete short prose – 1929-1989**. Nova York: Grove Press, 1995.
- BECKETT, S. **Têtes-mortes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.
- BRATER, E. **The drama in the text: Beckett's late fiction**. Oxford : Oxford University Press, 1994.
- DAMISCH, H. **L'origine de la perspective**. Paris : Flammarion, 2012.
- GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte. *In*: FERREIRA, G.; MELLO, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar, 1997, p. 45-49.
- HOOKE, D. **(Post)apartheid Conditions: psychoanalysis and social formation**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- KENTRIDGE, W. In praise of shadows: the neutral mask. *In*: KRAUSS, R. (Org.). **William Kentridge**. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- KENTRIDGE, W. **Six drawing lessons**. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- KRAUSS, R. “The Rock”: William Kentridge's Drawings for Projection. *In*: KRAUSS, R. **William Kentridge**. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- KRAUSS, R. **Under blue cup**. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- KUDIENKA, R. Henri Matisse: *A lição de piano* ou a arte das artes. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 53, p. 49-63, 1999.
- KUDIENKA, R. O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 56, p. 63-75, 2000. Disponível em: <https://docplayer.com.br/18931337-O-paradigma-da-pintura-moderna-na-poetica-de-beckett-uma-arte-que-nao-se-ressente-de-sua-insuperavel-indigencia-1.html>. Acesso em: 17 maio 2023.
- LACAN, Jacques. **O seminário – Livro XI**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LUCAS, F. R. **O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry**. 2018. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02102018-103227/pt-br.php>. Acesso em: 17 maio 2023.

MANIGLIER, P. Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud. **Savoirs et Clinique**, Paris, n. 6, p. 149-160, 2005.

PERLOFF, M. Space of a Door: Beckett and the Poetry of Absense. *In*: PERLOFF, M. **Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage**. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

PUCHNER, M. **Stagefright: modernism, anti-theatricality & drama**. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 2002.

RANCIÈRE, J. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. São Paulo : Ed. 34, 2021.

RANCIÈRE, J; JDEY, A. **La méthode de la scène**. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2018.

RYKNER, A. Du visible au visuel : flux et reflux de la scene. *In*: RYKNER, A. **La scène: littérature e arts visuels**. Paris: L'Harmattan, 2001.

SCHAD, E. Teaching a map to talk: William Kentridge in Johannesburg. *In*: KENTRIDGE, W. *et al.* **William Kentridge: in praise of shadows**. Nova York, Delmonico Books, 2022.

SUSSEKIND, F. Beckett e o coro. **Folhetim**, São Paulo, n. 12, p. 104-121, janeiro-março 2002. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim12.htm>. Acesso em: 17 maio 2023.

SUSSEKIND, F. Escalas & ventríloquos. **Folha de S. Paulo**, Mais!, São Paulo, 23/07/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>. Acesso em: 17 maio 2023.

Data de submissão: 03/04/2023

Data de aprovação: 10/05/2023