

O DRAMA DE BECKETT ATRAVÉS DA PINTURA: UM PANORAMA CRÍTICO ACERCA DA RELAÇÃO DA COMPOSIÇÃO TEATRAL BECKETTIANA COM A ARTE PICTÓRICA

Vanessa Gonçalves Curty¹

Resumo: Este artigo avalia o estado dos estudos acerca da relação da dramaturgia teatral de Samuel Beckett com a pintura, considerando que diferentes classificações do teatro beckettiano indicam essa ligação e que estudiosos importantes da obra de Beckett afirmam a centralidade da visualidade e do pensamento pictórico na composição teatral do autor. Inicialmente as associações do nome de Beckett com o “teatro do absurdo”, o “teatro pós-moderno” e o “pós-dramático” são, então, revisitadas, tendo em vista as analogias entre tais designações e certas tendências e discussões da pintura. A partir daí são abordados trabalhos que tratam especificamente da ligação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica, de modo a se indicar como essa composição se apropria da discussão visual, as características pictóricas dessa dramaturgia e a sua proximidade com a produção de determinados pintores. Assim, são aqui apresentadas perspectivas relevantes para a análise da obra teatral de Beckett e apontadas questões ainda inexploradas no âmbito dos estudos beckettianos.

Palavras-chave: Samuel Beckett; teatro; pintura; visualidade.

BECKETT’S DRAMA THROUGH PAINTING: A CRITICAL OVERVIEW OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BECKETTIAN THEATRICAL COMPOSITION AND PICTORIAL ART

Abstract: This article evaluates the state of studies on the relationship between Samuel Beckett's theatrical dramaturgy and painting, considering that different classifications of Beckett's theater indicate this connection and that important scholars of Beckett's work affirm the centrality of visuality and pictorial thinking in the author's theatrical composition. Initially, the associations of Beckett's name with the "theater of the absurd," "postmodern theater," and "post-dramatic theater" are revisited, considering the analogies between such designations and certain trends and discussions in painting. From there, works that specifically address the connection of Beckettian theatrical composition with pictorial art are discussed, in order to indicate how this composition appropriates visual discussion, the pictorial characteristics of this dramaturgy, and its proximity to the production of certain painters. Thus, relevant perspectives for the analysis of Beckett's theatrical work are presented here, and unexplored questions within the scope of Beckett studies are pointed out.

Keywords: Samuel Beckett; theater; painting; visuality.

¹ Vanessa Gonçalves Curty é Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto (Portugal, 2023). Desde 2004 ela é professora da Universidade Federal do Paraná, lecionando disciplinas relacionadas à História da Arte, Dramaturgia Teatral e Teorias da Encenação Dramática. Atualmente suas pesquisas estão voltadas para a identificação e o estudo de relações entre as Artes Plásticas e a Dramaturgia Teatral. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5432943097216186>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0152-0257>. E-mail: vanessa.curty@ufpr.br.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Ao ater-se sobre a composição cênica do teatro beckettiano, Marfuz (2014) reporta a acirrada disputa do nome de Beckett sob diferentes legendas, entre as quais a de um dramaturgo “absurdista”, pós-moderno e pós-dramático. Algumas das correspondências entre a dramaturgia teatral de Samuel Beckett e a produção pictórica modernista, especialmente em relação à dita pintura “abstrata”, podem ser verificadas a partir de estudos que identificam esse autor e diretor teatral com o teatro do absurdo, o teatro pós-moderno e o teatro pós-dramático, separadamente. É pertinente, então, revisitar cada uma dessas três denominações a fim de introduzir o panorama aqui pretendido: uma exposição dos trabalhos fundamentais sobre a relação da dramaturgia teatral de Samuel Beckett com a pintura.

O teatro do absurdo foi delimitado por Martin Esslin (2004), que identificou dos anos 1940 até 1960 o aparecimento de inúmeras peças teatrais, de diversos autores, sem tema e enredo claramente definidos. Esslin esclarece que a rejeição ao aspecto narrativo, a ilogicidade, a incomunicabilidade, o apelo ao inconsciente, o gosto pela sátira e pelo grotesco, a iconoclastia subversiva e a expressividade imagética trabalhados no teatro do absurdo integram uma tendência “antiliterária” do século XX afim à pintura “abstrata”. À propósito, Esslin (2004, p. 391) cita o interesse que a “pintura abstrata” de Bram van Velde (1895-1981)² despertou em Samuel Beckett, considerado o mais acentuado dramaturgo absurdista: “ (...) a privação de enredo nas peças de Beckett é ainda maior do que aquela apresentada nas outras peças do Teatro do Absurdo” (Esslin, 2004, p. 45, tradução nossa).

Para Esslin (2004, p. 391) o fato da personagem título da peça *Jacques ou la soumission*, de Eugène Ionesco, expressar o desejo por uma noiva com três narizes é um exemplo da correlação do antirrealismo imagético do modernismo pictórico e a composição visual do teatro do absurdo. Nesse mesmo sentido valeria também destacar o desmembramento corpóreo de várias personagens teatrais beckettianas: Nagg e Nell de *Endgame*³, peça concebida de 1954 a 1956; da protagonista de *Happy Days*, último texto longo de Beckett para o teatro,—escrito de 1960 a 1961—; das personagens do triângulo amoroso apresentado em *Play*, composta de 1962 a 1963; e da boca falante de *Not I*, peça de 1972.

² É referido o ano de nascimento e o ano de morte de Bram van Velde. A mesma forma de apresentação será utilizada para indicar os anos de vida de outras figuras ligadas ao trabalho de Beckett.

³ Será sempre feita referência à versão inglesa das peças de Beckett, conforme trazido na publicação *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett* da Faber & Faber (BECKETT, 2006^a), independentemente de a peça ter ou não sido primeiramente concebida em língua inglesa. Isso em razão de Stanley Gontarski verificar ser a edição da Faber & Faber para as peças de Beckett a mais consultada pelos *scholars* beckettianos (GONTARSKI, V. 24, n. 1, 2015).

Not I é o oitavo texto curto de Beckett para o teatro e é frequentemente associado aos “dramaticulos” beckettianos. Beckett usa pela primeira vez o termo “dramaticulo” para designar sua peça curta *Come and Go*, escrita seis anos antes de *Not I*. Os dramaticulos de Beckett são peças extremamente breves que constroem o modelo dramático tradicional. São essas peças beckettianas que fazem com que o dramaturgo seja relacionado ao teatro pós-moderno e ao teatro pós-dramático, vertentes conexas a linhas pictóricas e escultóricas surgidas a partir das vanguardas estéticas.

Aqueles que, como Fletcher (2003), ligam o teatro beckettiano ao pós-moderno observam o hibridismo estético das peças de Beckett e sua contrariedade quanto à elaboração mimética de um cosmos ficcional. Afinal, a obra teatral de Beckett teria assimilado recursos de outros meios para os quais ele também produziu, – como do rádio, do cinema e da televisão⁴–, e já nas suas primeiras peças o autor se distanciaria em muito do registro realista. Se tais traços ligam o teatro de Beckett ao pós-modernismo, aqui é pertinente destacar a hibridização da arte contemporânea e a aversão da arte modernista e da arte contemporânea ao mimetismo representacional, estando essa última característica também presente no teatro pós dramático distinguido por Hans-Thies Lehmann (2007).

Segundo Lehmann (2007), o teatro pós-dramático absorve a influência de manifestações artísticas que o precedem, como da arte modernista, do teatro do absurdo e do teatro pós-moderno, mas destes difere por prescindir da representação de todo e qualquer cosmo ficcional, mesmo que de um cosmos ficcional disparatado, como se faz presente no teatro do absurdo. Para Lehmann o teatro pós-dramático, consolidado nos anos 1990⁵, distingue-se do teatro do absurdo e do teatro pós-moderno exatamente por não oferecer uma fábula dramática e/ou apresentar uma “lógica interna organizadora”. Enquanto o teatro pós-moderno, ao modo da arte conceitual, se fia, sobretudo, na articulação das ideias que veicula, o teatro pós-dramático, identificado por Lehmann, abandonaria a concatenação de um sentido que una cena e representação.

⁴Kedzierski (1999) analisa a influência da experiência radiofônica, televisiva e cinematográfica de Beckett na composição teatral do autor que, além de publicar 19 textos teatrais, compôs 7 peças para o rádio, 5 roteiros para televisão e 1 roteiro de cinema.

⁵Lehmann (2007) reconhece o teatro do absurdo e o teatro pós-moderno como predecessores do pós-dramático e, abrangendo um vasto número de textos e exposições cênicas do eixo euro-americano, surgidas desde os anos 1970, indica Beckett entre os precursores do pós-dramático.

Lehmann também indica haver uma relação entre a pintura abstrata e o teatro pós-dramático por verificar a perda do enquadramento ficcional e a recusa à lógica mimética na produção pós-dramática. Ao comparar o teatro pós-dramático com a arte dita “abstrata” observa Lehmann:

Assim como Theo van Doesburg e Kandinski preferiam o termo “arte concreta” à expressão corrente “arte abstrata” – já que em vez da referência (negativa) à objetividade ele enfatiza de modo positivo a concretude imediatamente perceptível das cores, linhas e superfícies pictóricas –, convém interpretar as formas ou os aspetos teatrais... não-figurativos do teatro pós-dramático, estruturados formalmente, como “teatro concreto”. Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética (LEHMANN, 2007, p. 160).

Argumenta-se que ao menos os dramáticos de Beckett apresentam afinidade com a “arte abstrata” tanto por se dirigem ao âmbito do inaugural, a partir de uma concretude que se afasta da representação mimética, quanto por explorarem a justaposição de fragmentos.

Ao tratar da obra teatral beckettiana, mais especificamente do dramático *That Time*, –escrito entre 1974 e 1975–, Lehmann (2007, p. 298 - 300) considera que Beckett concebe a articulação de fragmentos cênicos de modo a propor a descontinuidade lacunar profícua inerente ao pós-dramático. Aliás, enquanto Lehmann afirma ser próprio do pós-dramático engendrar uma “processualidade aberta”, Kalb (2001), ao discorrer também sobre o dramático *That Time*, acrescenta que Beckett exige o investimento elucubrativo do leitor e/ou espectador diante de uma sequência de fragmentos. Além disso, segundo Kalb, nas peças teatrais beckettianas como *Play*, *Not I* e *That Time*, “o ouvinte/espectador tende a ser absorvido pelo processo de fragmentação que (numa ironia final) une toda a narrativa” (KALB, 2001, p. 80, tradução nossa).

A partir das observações de Kalb é possível deduzir, então, mais um ponto convergente da obra teatral beckettiana com a arte convencional “abstrata”: a exigência de uma recepção ativa, que se insira na criação da composição apresentada.

Os estudos de Esslin (2004), Fletcher (2003), Lehmann (2007) e Kalb (2001), até aqui citados, apontam algumas analogias entre a dramaturgia teatral de Beckett e a pintura modernista, e até mesmo a arte contemporânea, mas não se aprofundam sobre tal questão.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Beckett, que também exerceu o ofício de diretor teatral, é um dos dramaturgos de influência sobre o teatro contemporâneo. Apesar disso, o *scholar* James Knowlson (1996) esclarece que Beckett nunca foi um espectador assíduo de teatro, tendo antes preferido frequentar museus e galerias de arte e havendo integrado o círculo social de grande número de proeminentes pintores e escultores.

Boa parte do histórico da relação de Beckett com as artes visuais está documentada na sua correspondência com o poeta e diretor da *National Gallery of Ireland* Thomas MacGreevy (1893-1967)⁶. MacGreevy foi responsável por apresentar Beckett, em 1930, a Jack B. Yeats (1871-1957), irmão de William Butler Yeats (1865-1939) e considerado um dos mais importantes artistas plásticos irlandeses. Já residindo em Paris no final dos anos 30, o conhecimento de Beckett sobre os *old masters*⁷ e o seu interesse pela arte moderna fez com que ele viesse a se tornar amigo dos artistas: Alberto Giacometti (1901-1966), André Masson (1896-1987), Gerr van Velde (1898-1977) e Bram van Velde (1905-1981), Francis Picabia (1879-1953), Henri Hayden (1883-1970), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Marcel Duchamp (1887-1968), Nicolas de Stäel (1914-1955), Pierre Tal-Coat (1905-1985), Stanley Hayter (1901-1988), Wassily Kandinsky (1866-1944), entre outros. A maioria desses foi-lhe apresentada pelo crítico de arte, genro de Henri Matisse (1869-1954), Georges Duthuit (1891-1973). Com Duthuit, Beckett trabalhou na difusão da literatura e da crítica de arte francesa para a língua inglesa por meio do jornal *Transition*. É no *Transition* e na revista *Cahiers d'art* que praticamente quase toda a crítica de Beckett sobre artes visuais, em grande parte produzida entre 1945 e 1954, é publicada.

O essencial da crítica de arte produzida por Beckett foi reunida pela editora Ruby Cohn no terceiro capítulo de *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett* (BECKETT, 1983, p. 115-152). Esse título apenas muito recentemente recebeu uma tradução brasileira (ANDRADE, 2022). A terceira parte do *Disjecta*, *Words about Painters*, é constituída pelos textos: *Geer van Velde*, *La Peinture des Van Velde*, *Peintres de l'empêchement*, *Three Dialogues*, *Henri Hayden homme peintre*, *Hommage à Jack B. Yeats*, *Henri Hayden*, *Bram van Velde* e *Pour Avigdor Arikha*. A leitura desses textos indica a

⁶Serve de amostra as missivas entre Beckett e MacGreevy presentes em *The Letters of Samuel Beckett, vol I* (BECKETT, 2014).

⁷Mestres como Antonello da Messina (1430-1479), Mantegna (1431-1506), Giorgioni (1477-1510), Caravaggio (1571-1610), Rembrandt (1606-1669), Adam Elsheimer (1578-1610), van Honthorst (1592-1656), van Goyen (1596-1656), e Wouwerman (1619-1668).

predileção de Beckett por um certo tipo de pintura e um estreito envolvimento do autor com questões fundamentais da arte modernista.

Os *Three Dialogues with Duthuit* (BECKETT; DUTHUIT *In* BECKETT, 1983, p. 138-145) discorrem sobre a concepção artística a partir da discussão da estética de Pierre Tal-Coat, André Masson e Bram van Velde. Até início dos anos 1980 não foi dada a devida atenção à publicação dos *Three Dialogues*, excertos de correspondências entre Beckett e Georges Duthuit acerca da arte pictórica que, paulatinamente, se tornaram citação obrigatória nos trabalhos que tratam do pensamento e formulação artísticos de Beckett.

O interesse específico na relação entre a composição teatral de Beckett e as artes plásticas, a pintura em particular, é, todavia, relativamente recente. Ademais, as principais publicações sobre o tema ainda não ganharam traduções para a língua portuguesa, não se encontram disponíveis para compra em sites brasileiros ou em formato digital, e não fazem parte do acervo de grande parte das bibliotecas nacionais⁸. Isso torna pertinente a apresentação de um panorama crítico de referências basilares para a compreensão das afinidades das peças teatrais beckettianas com a arte pictórica com vistas a abrir novas perspectivas de análise.

É evidente que a biografia de Beckett redigida por Knowlson (1996) não tem por foco examinar como a dramaturgia teatral do autor é impactada pelas artes plásticas, mas ela vem a descrever a interação do dramaturgo com inúmeros artistas e acervos pictóricos e escultóricos. Knowlson retoma muitas dessas informações no título *Images of Beckett* (KNOWLSON, 2003), no qual considera fontes pictóricas de cenários e cenas concebidos por Beckett. É reafirmado então o vasto conhecimento de Beckett sobre os fundamentos e a história da arte, um conhecimento que começou a ser formado em tenra idade a partir do contato com o rico acervo da *National Gallery of Ireland* que continuou a ser fomentado, subsidiado por visitas frequentes a museus e demais salas de exposição na França, Inglaterra e Alemanha. Knowlson (2003) informa que as impressões acerca de inúmeras dessas visitas foram registradas em diários pessoais do autor e relata que, segundo o pintor Avigdor Arikha, Beckett “(...) podia passar mais de uma hora em frente de uma única pintura

⁸ A informação de que as obras a serem apresentadas não fazem parte do acervo de grande parte das bibliotecas brasileiras pode ser verificada a partir de consultas ao catálogo digital <https://www.worldcat.org/>.

examinando-a, saboreando as suas formas e cores, lendo-a, absorvendo os seus mais mínimos detalhes” (KNOWLSON, 2003, p. 58, tradução nossa).

O estudo de Knowlson (2003) afirma haver uma grande repercussão da iconografia cristã no teatro beckettiano, colhida principalmente a partir dos chamados *old masters*, assim como cogita a influência de produções pictóricas laicas, como por exemplo a de Vermeer (1632-1675), e discorre sobre o gosto de Beckett por alguns pintores bem mais contemporâneos: Cézanne (1839-1906), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Lyonel Feininger (1871-1956) e outros expressionistas alemães; membros do grupo *Die Brücke*, entre os quais Emil Nolde (1867-1956), Franz Marc (1880-1916), Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938) e Erich Heckel (1883-1970); Jack Butler Yeats (1871-1957), Georges Braque (1882-1963), Karl Ballmer (1891-1958), os irmãos Bram van Velde (1895-1981) e Gervan Velde (1898-1977), Avigdor Arikha (1929-2010), entre outros.

Além de apresentar um recenseamento de possíveis fontes iconográficas de peças teatrais de Beckett, o trabalho de Knowlson (2003) é interessante por enunciar que Beckett “(...) tinha a extraordinária habilidade de aplicar o seu conhecimento de um meio artístico de forma a explorar as suas possibilidades de transformação em um outro” (*Idem*, p. 53, tradução nossa).

Nesse sentido, apesar de verificar semelhança entre a imagem trazida em determinadas pinturas e cenas e/ou cenários de peças teatrais beckettianas, Knowlson indica que Beckett não espelha as referências pictóricas das quais se apropria, mas antes as transforma.

Knowlson, por exemplo, observa que a iconografia cristã incide não só na figura martirizada em *Catastrophe*, peça escrita por Beckett em 1982⁹, mas nos diálogos de grande parte dos textos teatrais beckettianos, repletos de alusões à condenação e à salvação eternas. Ainda, quanto à composição de *Waiting for Godot* se inspirado na obra “Dois homens observando a lua”, do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), o estudioso assinala que em Beckett a lua deixa de ser um sinal da promessa do retorno de Cristo para

⁹*Catastrophe* é uma peça singular no conjunto teatral beckettiano por ter sido escrita em protesto à prisão do escritor tcheco Vaclav Havel (1936-2011) pelo regime ditatorial comunista da antiga Tchecoslováquia. Nessa peça um assistente submete um homem, iluminado sobre um pedestal, aos comandos de um diretor, até alcançar a cena, “catástrofe”, almejada por este.

tornar-se “(...) um comentário irônico sobre a prolongada espera por um Godot que enfim, fica claro, nunca virá” (KNOWLSON, p. 83, tradução nossa).

Seccionado nos capítulos *A portrait of Beckett, Images of Beckett e Beckett as director*, o título de Knowlson (2003) não abandona o viés biográfico e serve como uma leitura introdutória sobre a ligação de Beckett e de sua obra teatral com as artes visuais.

Billie Whitelaw (1932-2014), atriz que protagonizou várias montagens teatrais dirigidas por Beckett, acerca da escrita teatral do autor chegou a afirmar: “ele escreve pinturas” (Whitelaw *apud* COHN, 1980, p. 31, tradução nossa). A questão de como Beckett converte referências e padrões pictóricos na composição das suas peças teatrais de forma a criar uma linguagem teatral própria é abordada em dois trabalhos anteriores ao de Knowlson (2003).

Jane Alison Hale (1987), em *The Broken Window: Beckett’s Dramatic Perspective*, observa como a dramaturgia beckettiana se apropriou da discussão visual aberta pela pintura modernista ao se opor à perspectiva. Sobre tal perspectiva, antagonizada pelas vanguardas pictóricas e pela dramaturgia de Beckett, esclarece Hale: “por perspectiva, refiro-me à representação de objetos, incluindo outras pessoas e o eu, no que diz respeito às suas relações espaciais entre si e com o olhar do observador” (HALE, 1987, p. 72, tradução nossa).

É fundamentado que, tal qual a arte modernista, a dramaturgia beckettiana expõe a derrocada da perspectiva por expressar a supressão de uma posição unívoca, da qual dependeria uma “correta” apreensão da realidade, e o cancelamento da ordem representacional assentada na proporcionalidade que, soberana, refletiria as criações inequívocas de um Deus absoluto. A produção dramática de Beckett sintetizaria, então, a ruptura da amarração interna responsável pela unidade da obra e o desaparecimento do autor onisciente e onipotente que, colocando-se fora e acima da representação, traça a trajetória racional a ser percorrida pelo leitor. Daí a desestruturação da linearidade espaço-temporal que poderia afiançar a orientação rumo a um determinado fim ou objetivo, o apagamento de um sujeito que passa a questionar a delimitação do *eu* e a afirmação do mundo, e, portanto, a desestabilização da relação observador / observado, sujeito / objeto. Hale credita grande parte da inovação da dramaturgia de Beckett justamente à representação da instabilidade perceptiva, do turvamento das linhas que definem o sujeito e o objeto da percepção.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

A revolucionária perspectiva dramática de Beckett é sustentada pela sua concepção da impossibilidade de estabelecer um ponto de vista “correto” sobre um objeto determinado, da realidade duvidosa de cada objeto exterior ao eu, da natureza fragmentária de toda percepção, da mudança contínua sofrida pelos objetos de nossa visão, bem como da vontade (irrealizável) do artista de apreender e dar forma permanente a uma visão fugidia (HALE, 1987, p. 15, tradução nossa).

Hale salienta que, nos diálogos com Duthuit, Beckett afirma que teria se tornado função de todo artista encontrar “uma forma que acomode o caos” e “falhar como nenhum outro ousou falhar”.

Vale aqui citar alguns exemplos trazidos por Hale de como a dramaturgia beckettiana assume o fracasso como expediente da representação na sua tentativa incessante de realizar o sonho da arte modernista, –o sonho romântico transfigurado–, de encontrar uma forma total e definitiva para o fugidio da existência de modo a formular a quebra da perspectiva: “(...) [essa] janela transparente que conduz o olhar na direção do racional” (HALE, 1987, p. 15, tradução nossa). A instabilidade espaço temporal que obsta a progressão da ação em *Endgame* e a representação disposta no roteiro de *Film* (1963)¹⁰, da tentativa de evasão frente a uma visão que encerra o objeto observado sob uma determinada perspectiva, são exemplos da dramaturgia de Beckett bastante explorados por Hale. Além disso, a estudiosa destaca, a partir de outras peças beckettianas como *Cascando* (1963), *Dis, Joe* (1965), *A Piece of Monologue* (1979) e *Rockaby* (1980)¹¹, serem constantes na dramaturgia de Beckett:

- a frequente referência e menções à indisponibilidade da visão;
- a constituição do espaço como *nowhere*;
- a indefinição espaço temporal que leva a constatar um *déplacement* como característica principal do espaço-tempo em Beckett e a descrição do cronotopo¹²

¹⁰O roteiro cinematográfico de *Film* foi escrito em 1963 e dirigido por Beckett em 1965. *Film* trataria de retratar o conflito entre observador e observado, já que se mostraria avesso à sua apreensão pelo olhar. Essa única experiência cinematográfica de Beckett foi, todavia, considerada insatisfatória pelo próprio autor.

¹¹São referidos os anos de criação dos textos e utilizadas a versão inglesa dos seus títulos (BECKETT, 2006^a). *Cascando* é uma peça para o rádio, *Dis, Joe* é um roteiro televisivo, enquanto *A Piece of Monologue* e *Rockaby* são textos teatrais.

¹²“Mikhail Bakhtin desenvolveu a sua teoria do cronotopo entre os anos de 1937 e 1938. O termo, que quer dizer literalmente tempo-espaço, foi emprestado da Teoria da Relatividade de Einstein para tratar da representação do tempo e do espaço no romance, aplicando-se mais especificamente ao processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real na obra literária” (CARNEIRO, 2002, p. 33). Hale (1987) aplica esse mesmo conceito de cronotopo, desenvolvido por Bakhtin, na análise da dramaturgia de Beckett.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

beckettiano como “um espaço ilimitado num tempo sem fim” (HALE, 1987, p. 17 - 44, tradução nossa);

- a indeterminação causal devido à repetição e circularidade das falas e movimentos dispostos;
- a substituição da progressão positiva da ação por um desenvolvimento negativo hipertrófico sem um objetivo central plenamente identificável;
- a oscilação perceptiva e existencial das personagens e suas objeções quanto à afirmação do *self*;
- as manifestações da incompletude e, por isso, da imperfeição de um “eu” em constante mutação;
- o caráter fragmentário e inconcluso das narrativas apresentadas.

Todas essas são características da quebra da perspectiva na dramaturgia de Beckett segundo Hale, que se atém, especificamente, à relação da dramaturgia beckettiana com princípios da arte modernista.

Diferentemente e estendendo sua análise a toda a produção literária e à crítica de arte de Beckett, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, de Lois Oppenheim (2000), também traz contribuições valiosas para a compreensão da dramaturgia beckettiana sob a óptica da pintura.

Oppenheim (2000) considera a relação de Beckett com a pintura a chave interpretativa da composição do autor. Isso porque, segundo a estudiosa, a unidade da obra de Beckett, a qual apresenta variadas formas de “dramatizar” a impossibilidade representacional da totalidade fugidia do “ente” e do “ser”, reside na representação de barreiras expressivas articuladas a partir do paradigma visual encetado pela pintura modernista.

(...) Não apenas os temas beckettianos clássicos – a linguagem (sua expressividade ou falta dela), a identidade (sua ligação, na melhor das hipóteses, com um *self* fragmentado), e a relação ego-mundo – surgem moldados pela perspectiva sensorial do olhar e pela representação verbal da realidade intrínseca à constituição do campo visual, mas seja qual for o gênero do drama beckettiano, a pintura se estabeleceu (tanto no trabalho ficcional quanto na produção crítica) como emblemática para o próprio processo criativo de Beckett (OPPENHEIM, 2000, p. 3, tradução nossa).

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Oppenheim chega a afirmar que “(...) o mesmo paradigma visual que dá existência à produção do autor é responsável, em última análise, pelo seu progressivo refreamento” (*Idem*, 2000, p. 6) – asserção que toma como exemplo a redução textual da dramaturgia teatral mais madura do autor, constituída pelos seus dramáticos.

A despeito de apontar que a delimitação desse paradigma visual se dá a partir das vanguardas da arte modernista, a autora não iguala tal paradigma ao modernista e não encerra a produção de Beckett sob essa designação. Ela defende que o fato de a obra beckettiana constituir uma epistemologia da percepção visual rechaça um rebaixamento dessa obra sob os rótulos de moderna ou pós-moderna.

Iniciando coma problemática acerca da categorização de Beckett, Oppenheim indica a afinidade da obra beckettiana tanto com o espírito de oposição, a utopia de uma visão totalizante e o sentido de uma marcha progressista, característicos do modernismo, quanto com a indefinição, o impulso à desintegração e a oclusão expressiva, típicos do pós-modernismo. Oppenheim utiliza a análise de Abbott (*In ABBOTT; BRATER; COHN, 1990, p. 73-96*) de que a obra beckettiana é autorreflexiva por Beckett “escrever contra si mesmo” ao estabelecer a distorção dos seus próprios trabalhos pgressos como método de composição a fim de progredir no sentido de “falhar cada vez melhor”¹³¹⁴. Segundo Oppenheim, partindo do modelo pictórico, Beckett conduz a relação entre a objetividade material e a subjetividade perceptual ao vórtex do desfazimento pós-moderno sendo, todavia, impulsionado pelo irrefreável motor modernista, de modo a fazer que o seu tratamento a uma série de dualismos não possa ser reduzido à dicotomia modernidade / pós-modernidade.

Nos *Three Dialogues* de 1949, com Georges Duthuit, Beckett expõe aquele que para ele teria se tornado o imperativo da produção artística:

¹³Em 1949, nos seus *Three Dialogues*, com Georges Duthuit, Beckett afirma que “(...) ser um artista é falhar como nenhum outro ousou falhar” (BECKETT, 1983, p. 145, tradução nossa). Trinta e quatro anos depois Beckett ratificará esse pensamento no seu penúltimo texto em prosa, *Worstward Ho*, ao escrever: “Já testado. Já fracassado. Não importa. Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor” (BECKETT, 2006^b, p.471, tradução nossa).

¹⁴ A autora resgata o exemplo dado por Abbott de que, assim, Beckett, trabalharia a reescritura de *Waiting for Godot*, – peça em que, nas palavras do crítico irlandês Vivian Mercier, “nada ocorre duas vezes” –, em *Happy Days*, – peça na qual “algo por duas vezes ocorre”, dado que a protagonista surge à cena soterrada até a cintura para no II Ato retornar presa até o pescoço.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

A expressão de que nada há para ser expresso, nada com o que se expressar, nada a partir do que se expressar, nenhuma possibilidade de expressão, nenhum desejo de expressão, juntamente com a obrigação de expressar (Beckett, 1983, p. 139, tradução nossa).

Tal asserção apoia a avaliação de que o texto literário beckettiano é “(...) tanto o meio quanto o objeto da representação” (OPPENHEIM, 2000, p. 43, tradução nossa), e faz compreender como: “(...) o reducionismo de Beckett confirma a conjectura – derivada de Hegel e demonstrada via Duchamp e Warhol – deque a arte chegou a um ‘fim’” (*Idem*, p. 29, tradução nossa).

Oppenheim esclarece que Beckett corrobora o anúncio hegeliano, pós-histórico, do “fim da arte” por constatar que ao artista resta exatamente o *labor* de uma produção autorreflexiva que começa e acaba em si mesma. O minimalismo e o caráter auto elucidativo do trabalho de Beckett ratificariam então o pensamento de Hegel do termo da variação artística devido a chegada à etapa histórica final do “conhecimento absoluto”, da “(...) coincidência do conhecimento com o seu próprio objeto” (OPPENHEIM, 2000, p. 57, tradução nossa).

A estudiosa especifica que constituída como processo autorreflexivo a composição beckettiana assume a falha expressiva por expor a impossibilidade de aludir a qualquer objeto exterior, ao mesmo tempo que subtrai a distância entre o sujeito e o objeto representacional. Daí Oppenheim considerar a figuração dos impedimentos da linguagem verbal em Beckett specular da relação entre o observador e o observado, e relacionar a literatura beckettiana da “despalavra”, do desfazimento, com a pintura invisível de Mark Rothko (1903-1970) – uma pintura que trata tão somente de dar a ver o paradigma visual que obsta a visão. Para Oppenheim, antes de se concentrar nos impedimentos da expressão verbal, Beckett está preocupado com a “falha da visão em dizer”, pois que para ele escrever é “uma forma de ver”.

A autora também observa que a repetição, aplicada de forma intratextual e na relação entre textos, e que a alteração de trabalhos pgressos aproxima a proposta de Beckett, extremada na sua produção tardia, da *Pop Art*, e que em ambas “(...) o resultado é uma auto reflexividade que impede a expressão” (OPPENHEIM, 2000, p. 59, tradução nossa). É evidenciado, então, como essa auto reflexividade “abortiva” se faz presente na concepção beckettiana do nascimento como morte, presente, por exemplo, na peça *A Piece of*

*Monologue*¹⁵, de 1979, e na construção em *mise en abyme* de *Ohio Impromptu*, de 1982, – texto teatral que reproduz a experiência da escrita de forma a remeter a si mesmo.

Afirmado, contudo, que em Beckett essa “imitação hermenêutica” leva, em última análise, não a um fim absoluto de toda a arte, mas à criação de uma arte minimalista que se manifesta como uma revivescência da própria arte por se dirigir ao “concreto universal”, Oppenheim avança em direção à análise da produção crítica do escritor.

Oppenheim demonstra que a crítica de arte produzida por Beckett passa por um processo de desconstrução semelhante àquele verificado na obra ficcional do autor. É exposto que mediante essa desconstrução, os textos de Beckett acerca da arte vão paulatinamente distanciando-se do gênero crítico, descritivo, para trabalharem cada vez mais uma encenação verbal da experiência visual dialógica da estética não como pensamento sobre a arte, mas como prática artística. A autora então percebe como tais textos teatralizam a impossibilidade de toda e qualquer representação verdadeira e o esforço sisífico do artista em “falhar cada vez melhor”, sem, porém, considerar o estabelecimento de uma “estética beckettiana do fracasso”, conforme aventado por outros *scholars*. Isso porque, para Oppenheim, a concepção de que essa produção de Beckett constitui uma teoria estética unificada ignora o papel fundamental da negação e do paradoxo nesses escritos, que dramatizam o que há de caótico na criação visual: a irredutibilidade entre sujeito e objeto de representação.

A estudiosa analisa a proximidade da perspectiva artístico-visual de Beckett com os escritos de Merleau-Ponty sobre a arte, uma vez que ambos: elegem a pintura moderna vanguardista¹⁶ como modelo epistemológico; entendem a pintura como linguagem originária que estabelece a associação entre o homem e o mundo por meio da integração perceptual; consideram que a arte só existe sob o olhar fruidor que, em última análise, a completa de forma também a ser completado; propõem uma escrita “conforme” a pintura, renegando a abstração conceitual desligada do mundo. Oppenheim torna essa comparação bastante interessante ao indicar que como representação do “assombro do olho que olha o mundo”, – utilizando a expressão de Merleau-Ponty –, o paradigma pictórico abre à produção ficcional de Beckett a possibilidade de tornar o invisível visível, de admitir o “estranho” como registro,

¹⁵Essa peça, inclusive, tem como primeira fala: “O nascimento foi a morte para ele” (BECKETT, 2006^a, p. 426, tradução nossa).

¹⁶ Beckett teria cunhado o seu “modelo epistemológico” a partir da obra dos irmãos van Velde, de Jack Butler Yeats, de Avigdor Arikha, entre outros, enquanto Merleau-Ponty teria adotado a produção de Cézanne como modelo.

e de se concentrar na ação do olhar de forma a trabalhar a alienação de um referente exterior, da qual resulta a progressão de um reducionismo. Tendo constatado que Beckett, contudo, verifica que a expressão do exercício do olhar não cessa de oscilar entre a abstração total e a total concretude, sem lograr alcançar nenhuma delas, Oppenheim se dedica a responder questões bastante específicas: a que se deve a qualidade visual dos escritos de Beckett e quais as implicações efrásticas da obra do autor.

O termo “éfrase” deixou de denominar apenas a vívida descrição verbal de uma obra de arte pictórica ou escultórica para funcionar como um termo guarda-chuva que designa inúmeras formas de relação entre o verbal e o visual. Sem negligenciar outras formas de correspondência entre o verbal e o visual na obra de Beckett, Oppenheim adota a concepção apresentada por Tamar Yacobi (1995), em *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, de modo a admitir a éfrase como a “narrativização” de um modelo visual, desapegada da descrição mimética deste modelo. Nesse sentido, ela esclarece:

[A] Ekphrasis (...) [não tem necessidade de] referir-se a uma única fonte objetual, mas a muitas, ou mesmo a soma de obras de um artista, e mais: pode até tomar a arte, em oposição a uma obra ou obras de arte, como seu modelo. E pode envolver toda a extensão do texto, não apenas o segmento em que a arte visual é citada. (...) [Ademais,] o objeto-fonte visual [ou o objeto-fontes] (...) [pode ser] animada pela sua correlação com a ação narrativa, [com] a sua incorporação nomeio discursivo (OPPENHEIM, 2000, p. 138-139, tradução nossa).

A opção por tal perspectiva efrástica deve-se à observação de que, não se restringindo à função descritiva ou comparativa, mas assumindo também um papel transformativo “aecfráse em Beckett toma um rumo nitidamente não-mimético; dramatiza a percepção, pois aponta para a falta de confiabilidade da representação do real (não mais confiável) (*Idem*, p. 141, tradução nossa)”.

Oppenheim, então, mais do que apontar as similaridades imagéticas entre produções pictóricas e escultóricas e cenas e/ou cenários da obra beckettiana, se propõe a avaliar o que Beckett assimila do discurso visual pictórico e como o faz, convertendo-o tanto em imagens e dinâmicas cênicas quanto em discurso verbal e literário. Por conseguinte, ela apura em Beckett a articulação entre características específicas da linguagem pictórica e da linguagem literária, a representação de procedimentos pictóricos, e a narrativização da problemática representacional levantada pela arte modernista. Já tendo determinado a origem da ideia do

nascimento como morte, da autorreflexão, da repetição e do minimalismo no teatro de Beckett, Oppenheim esclarece então outros pontos nevrálgicos da composição teatral do autor:

- A evolução da incorporação do estatismo e da visualidade da linguagem pictórica levam ao predomínio da imobilidade e da sugestão espaço-cenográfica nas peças de Beckett, concebidas como *tableaux* teatrais.
- A ambientação das peças de Beckett como *nowhere-lands* corresponde ao “absurdo não-representacional” apresentado pela pintura modernista.
- Tanto a logorreia quanto o caráter lacunar e interrompido da linguagem verbal presentes no teatro de Beckett são performativos da recusa da pintura modernista à delimitação e ao detalhamento miméticos.
- A agonia de ser visto e a indeterminação das personagens cênicas beckettianas representam a resistência demonstrada pela “arte abstrata” em ser fixada e, portanto, limitada, como objeto de contemplação.
- O vazio e o confinamento, bem como a desdiferenciação anônima e diferenciação incógnita¹⁷, aos quais estão sujeitas as personagens teatrais de Beckett, são metáforas do impasse de uma arte pictorial que tende ao vazio pelo desejo de tudo, a um só tempo, representar ou conter.
- A frequente referência aos binômios trevas e luz¹⁸, dentro e fora, fechado e aberto, no teatro beckettiano, dialoga com a discussão pictórica iniciada pelas vanguardas modernas acerca do invisível e do visível.
- Há correspondências entre o abstracionismo geométrico e o formalismo assumido pela composição teatral mais tardia de Beckett, que trabalha a montagem a partir de fragmentos dramáticos e a estilização do movimento cênico¹⁹.

¹⁷Abbott (1980) considera que enquanto as primeiras personagens do teatro de Beckett apresentam poucos dados biográficos, as suas demais personagens, acometidas por um maior ataque ao *self* e à corporeidade, empenham-se em uma narrativa autobiográfica indeterminada de modo a apresentarem uma maior resistência existencial. Daí se compreender que é possível dividir as personagens teatrais beckettianas entre aquelas que apresentam uma “desdiferenciação anônima” e as que demonstram uma “diferenciação incógnita”.

¹⁸Sobre essa questão específica buscar também o título *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, de Knowlson (1972).

¹⁹No dramático *That Time*, de 1975, Beckett trabalha a ordenação da fala de 3 vozes (A, B e C), já em *Footfalls*, escrita nesse mesmo ano, o autor estabelece uma representação gráfica de como a personagem em cena deve se movimentar (BECKETT, 2006^a). Stanley Gontarski, um dos maiores estudiosos do teatro de Beckett, na sua obra *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* (1985) identifica que *That Time* e *Footfalls* pertencem

Independentemente do valor indiscutível do estudo de Oppenheim para a análise da relação do teatro de Beckett com a arte pictórica, o fato da estudiosa tratar de toda a produção ficcional do autor faz com ela não esquadrinhe os exemplos pontuais que indica acerca da repercussão da pintura na dramaturgia teatral beckettiana. Desse modo, ao tratar do diálogo, privilegiado, entre a composição de Beckett e a pintura de Bram van Velde e de Avigdor Arikha, pintores que assim como Jack B. Yeats foram bastante próximos do autor, Oppenheim pouco acrescenta.

Já Lloyd (2016), em *Beckett's thing: Painting and Theatre*, propõe-se a explorar as relações do teatro beckettiano com a pintura de Jack B. Yeats e Bram van Velde, sobre os quais Beckett escreve na década de 40 e 50, e com a produção de Avigdor Arikha, cuja obra recebe um tributo escrito por Beckett em 1960. Conforme expõe Lloyd, cada um desses três pintores é, em mais de um momento, apontado por Beckett como uma referência importante para si.

O denominador comum entre o trabalho dos três pintores é o fato deles, mesmo que Arikha por um breve período²⁰, terem recorrido a procedimentos pictóricos de abstração da figura sem abandonarem de todo a referência figurativa. Os três pintores, então, "(...) buscariam o limite entre a figuração e a abstração, entre a emergência da imagem e o seu desaparecimento" (LLOYD, 2016, p. 10, tradução nossa).

Segundo Lloyd (2016), Yeats considerava que cada obra a ser produzida exigia uma solução técnica em particular. É indicado como exemplo o minimalismo de alguns trabalhos, como *The Old Walls*, de 1945, em contraposição à apresentação de figuras formadas por uma grossa camada de tinta e incorporadas a um cenário exuberante, como em *Grief*, de 1951. Lloyd (2016) aponta que o pintor trabalhava a dissolução da figura humana e, por isso, privilegiava o "equilíbrio" entre figuras e cenários representados. Lloyd afirma que o interesse particular de Beckett em Yeats dever-se-ia, sobretudo, à estruturação de anteparos visuais e a um dinamismo, entre materiais empregados e imagens representadas, que perturbariam o olhar do observador:

a uma fase da dramaturgia teatral beckettiana divisada por um formalismo comparável ao abstracionismo geométrico, à ordenação musical e à formulação matemática.

²⁰ Avigdor Arikha recorre à abstração a partir de 1958 para, posteriormente, de 1965 em diante, vir a concentrar-se no desenho figurativo.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

Não é apenas dentro da representação que o olho se move sem hierarquia dominante entre o que de outra forma seria ‘figura’ e ‘chão’, mas é o olhar que se move, que é obrigado a mover-se, simultaneamente entre a representação, a imagem na pintura, e o meio de representação, o material da pintura. A dimensão do artifício, o material que compõe a imagem, não está subordinada à imagem: pelo contrário, as suas superfícies, profundidades e texturas plásticas estão em primeiro plano, de uma forma que dissolve a figura mesmo como fonte do meio através do qual ela emerge. A oscilação do olho entre material e representação produz o efeito paradoxal de suspensão a que se refere Beckett (LLOYD, 2016, p. 57, tradução nossa).

Lloyd considera que a pintura de Bram van Velde, por sua vez, apresenta menos variações quanto aos métodos empregados, parecendo remeter a uma mescla de procedimentos do Abstracionismo, do Cubismo e do Tachismo. A tela *Masques*, de 1933, é indicada como um exemplo de como a obra do artista usa cortes geométricos para a engendrar a redução de formas humanas até chegar a máscaras e a outros motivos não figurativos que, no entanto, mantêm sinais das formas eliminadas.

Na obra de van Velde (...) a máscara é um dos poucos vestígios de figuração, um vestígio que de forma peculiar se expande para se tornar a própria pintura, dotada como é das cavidades oculares e outros vestígios de orifícios – os círculos, losangos, meias-luas e assim por diante, que proliferam através das circulações rítmicas que atraem o olhar do espectador (LLOYD, 2016, p. 131, tradução nossa).

O estudioso esclarece que, para Beckett, essa produção de imagens que revelam traços de figuras ausentes seria um procedimento desenvolvido pelo pintor para exibir a sua recusa à representação mimética. Ainda de acordo com Lloyd, seria também a desagregação do olhar do observador, provocada por esse modo de proliferação de imagens, o motivo da atração de Beckett pela pintura de Bram van Velde.

Lloyd relaciona o apagamento material da personagem no teatro de Beckett, como por exemplo em *Footfalls*, – peça em que a personagem em cena vai desaparecendo à medida que a luz cai pouco a pouco –, e o desmembramento corpóreo das personagens teatrais beckettianas, – bastante evidente em *Not I* –, com os métodos pictóricos desenvolvidos por J. B. Yeats e Bram van Velde, respectivamente.

Beckett estabeleceu com Avigdor Arikha, por quem nutria grande admiração, uma amizade mais próxima do que com qualquer outro pintor. Lloyd, todavia, esclarece ser improvável que Beckett tenha sido influenciado por Arikha, já que se verifica entre ambos “[...] [uma] história de convergências peculiares em vez de uma trajetória de exatas

correspondências” (Lloyd, 2016, p. 10). Tais convergências, segundo Lloyd, diriam muito mais respeito à ética do exercício artístico do que, particularmente, à formulação estética. Nesse sentido, Lloyd verifica que tanto Beckett quanto Arikhase comprometeram a premir a expressão diante do reconhecimento da impotência expressiva do artista. Para Lloyd, Arikha e Beckett dialogaram com a história da arte por vias diversas, de modo a colocarem as linguagens com as quais trabalharam em estado de aporia. Isso porque a produção figurativa mais tardia do pintor buscava a espontaneidade da abstração pictórica, enquanto o teatro mais maduro do autor se esquivaria do regime representacional.

Nesse sentido, vale observar que Cohn (1980) chega a considerar que os “textos dramáticos” de Beckett se afirmam como peças em si mesmas, “*just plays*”, pela concretude delimitada na precisão de uma forma idêntica ao seu conteúdo:

Cada uma das peças de Beckett é um jogo intrinsecamente ligado a uma performance estritamente precisa. Elas são um jogo como que oposto à realidade não mediada, uma vez que o jogo é a sua própria realidade (COHN, 1980, p. 3, tradução nossa).

Em resumo, o estudo de Lloyd (2016) elucida características essenciais do teatro de Beckett a partir da análise das relações da obra teatral beckettiana com a pintura de Jack B. Yeats, Bram van Velde e Avigdor Arikha: a expressão dos elementos formais da linguagem artística ou das linguagens artísticas e da impossibilidade de representar a visão em si mesma como finalidade e tema da arte; a destituição de uma visão panorâmica artificiosa frente à proliferação de perspectivas destoantes; a contínua ressignificação de procedimentos anteriormente empregados pelo artista à luz do papel da sua produção no avanço histórico e técnico da sua arte. Aliás, é reconhecido por Lloyd (2016) que, para além da discussão em torno da dicotomia entre o sujeito e objeto da representação – entre aquele que vê e aquilo que é visto –, uma importante razão da atração de Beckett pela pintura de Yeats, van Velde e Arikha seria a independência dos três pintores quanto a agremiações e movimentos artísticos e suas “doutrinas estéticas”²¹.

Vale dizer que Beckett mesmo foi contundente na busca e manutenção da sua independência artística, tendo evitado como dramaturgo e diretor teatral ligar-se a correntes teatrais preexistentes e preferindo trabalhar à parte das ideias e práticas daqueles que eram

²¹Lloyd (2016) relata, por exemplo, que Beckett perdeu o interesse pela pintura de Bram van Velde quando este se aproximou do Abstracionismo, a partir dos anos 1960.

então considerados os arautos do teatro experimental, mesmo que tenha dirigido atores proeminentes e estabelecido colaboração com diretores teatrais afamados de vários países da Europa e dos Estados Unidos da América. Essa valorização da independência artística teria levado Beckett a rechaçar a categorização da sua produção dramaturgico-teatral. Apesar de ter apoiado o lançamento de *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, em 1961, Beckett mais tarde recusou o rótulo de dramaturgo absurdista. Possivelmente, também prevendo uma associação simplista do seu teatro com o cubismo e o abstracionismo pictórico, Beckett tratou de se afastar da comparação com os principais representantes dos movimentos cubista e abstracionista ao professar sua particular admiração pela obra de Yeats, van Velde e Arikha. Beckett manifestou, precisamente, admirar nesses três artistas a rigorosa busca por diferentes formas, dirigida ao alcance do grau zero, impossível, da fusão entre o olho e a coisa, entre o sujeito e o objeto de representação.

Foi aqui indicado como diferentes classificações do teatro beckettiano trazem comparações com vertentes das vanguardas pictóricas modernistas, foi reconhecida a importância da arte pictórica para a produção teatral de Beckett e para compreensão dessa sua obra, bem como foram analisadas leituras obrigatórias para o estudo da relação da dramaturgia teatral beckettiana com a discussão em torno da visualidade e com a pintura. Tal exposição permite detectar questões ainda a serem investigadas quanto à ligação do teatro de Beckett com a pintura: quais procedimentos pictóricos incidem na concepção de cada uma das peças teatrais do autor, em particular, e quais reformulações são verificadas quanto à apropriação desses procedimentos quando observado o percurso composicional que constitui o conjunto teatral beckettiano. A pesquisa dessas questões elucidaria como, exatamente, Beckett teria seguido rearranjando a sua discussão visual a cada novo texto de teatro de forma a avançar no sentido dissolutivo do pós-dramático. Assim, o panorama aqui oferecido aponta um ponto bastante crítico tanto para os estudos teatrais beckettianos quanto para os estudos acerca do pós-dramático.

Referências

ABBOTT, H. Porter. Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre. In ABBOTT, H. Porter; BRATER, Enoch; COHN, Ruby. **Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama**. 1990. (p. 73-96).

ANDRADE, Fábio de Souza. **Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático / Samuel Beckett**; edição e prefácio Ruby Cohn; tradução Fábio Souza Andrade. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

BECKETT, Samuel. **Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett**. London: John Calder. Ed. Ruby Cohn, 1983.

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett**. Faber & Faber, 2006^a.

BECKETT, Samuel. (2014). **The Letters of Samuel Beckett. Vol. I: 1929–1940**. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge UP.

BECKETT, Samuel. **Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Vol. IV. (Poems, Short Fiction, and Criticism)**. Ed. Paul Auster. Int. by J. M. Coetzee, New York, Grove Press, 2006^b.

CARNEIRO, CLEVERSON RIBAS. **Os Tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná.

COHN, Ruby. **Just Play: Beckett's Theater**. Princeton University Press, 1980.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. New York: Vintage Books, 2004.

FLETCHER, John. **About Beckett: The Playwright and the Work**. Faber & Faber, 2014.

GONTARSKI, Stanley. **The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GONTARSKI, Stanley E. Still at Issue after All These Years: The Beckettian Text, Printed and Performed. **Journal of Beckett Studies**, v. 24, n. 1, p. 104-115, 2015.

HALE, Jane Alison. **The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective**. Purdue University Press, 1987.

KNOWLSON, James. **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**. Grove Press, 1996.

KNOWLSON, James. **Images of Beckett**. Cambridge University Press, 2003.

KNOWLSON, James. **Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett**; text of a public lecture delivered at Trinity College, Dublin, on February 7th, 1972. London: Turret Books, 1972.

O drama de Beckett através da pintura: um panorama crítico acerca da relação da composição teatral beckettiana com a arte pictórica | Vanessa Gonçalves Curty | p. 503-523

KEDZIERSKI, Marek. *The Space of Absence: Image and Voice in Beckett's Later Plays*. Ed. Stewart, Bruce Beckett and beyond. Gerrards Cross: Colin Smythe, p. 155-163, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. Apresentação de Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.

LLOYD, David. *Beckett's Thing: Painting and Theatre*. Edinburgh University Press, 2016.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégia*. Perspectiva, 2014.

OPPENHEIM, Lois. *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000.

YACOBI, Tamar. *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*. *Poetics Today*, 16(4), 599–649, 1995.

Recebido em 07/02/2024

Aceito em 17/06/2024