



“Poesia é vertical”: Samuel Beckett e a criatividade vanguardista

“Poetry is Vertical”: Samuel Beckett and the Vanguard Creativity

Olga Kempinska

Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
olgagkem@gmail.com

Resumo: Ao debruçar-se sobre o envolvimento de Samuel Beckett no surrealismo, evidenciado pela assinatura, em 1932, do manifesto “Poesia é vertical”, e culminado em *Murphy*, o artigo tenta resgatar alguns traços da teoria do sublime de Burke na visão vanguardista da criatividade. A acentuação da verticalidade subverte não apenas a experiência desencarnada do sublime, tal como conceituado na estética tradicional, como também insiste em sua reinterpretação no âmbito da psicanálise, permitindo, dessa forma, a elaboração de uma reflexão sobre o prazer do trabalho da escrita e sobre a relevância da destruição nos processos criativos. Constituindo uma resposta ao *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), permeado pela violência, e coincidindo com a reformulação freudiana do processo da sublimação, no qual acontece a troca não apenas da direção da pulsão, mas também de seu objeto, o manifesto conta ainda com a assinatura de Hans Arp, abrindo-se, assim, a uma discussão sobre a importância da relação entre os regimes visual e verbal.

Palavras-chave: surrealismo; Samuel Beckett; sublime; *Murphy*.

Abstract: In analysing the involvement of Samuel Beckett in the surrealism, evidenced by the signature, in 1932, of the manifesto “Poetry is vertical” and culminated in *Murphy*, the article attempts to rescue some traces of the Burke’s theory of sublime in avant-garde vision of creativity. The stress on the verticality subverts not only the disembodied experience of the sublime as known in the traditional aesthetics, but also insists on its reinterpretation in the context of psychoanalysis, allowing thus a reflection about the pleasure of the work of writing and the importance of the destruction for the creativity. Constituting a response to the *Second Manifesto of Surrealism* (1930), permeated by

violence, and coinciding with the Freudian sublimation process redesign, in which happens to change not only the direction of the drive, but also its object, the manifest features as well the signature of Hans Arp, valorizing a discussion of the importance of the relationship between visual and verbal systems.

Keywords: surrealism; Samuel Beckett; sublime; *Murphy*.

Não é assim que se sonha, ninguém
sonha desse modo.

Theodor W. Adorno

Considerado por alguns críticos como um desdobramento do surrealismo,¹ por outros como sendo ainda inscrito no âmbito da afirmação radical do individualismo originada no dadaísmo,² o gesto de assinar o pouco conhecido manifesto “Poesia é vertical” (*Poetry is vertical*) constitui, em 1932, um passo importante no percurso criativo de Samuel Beckett. Ele possui, como seus precedentes imediatos, o trabalho de pesquisa sobre o unanimismo em 1928 e a elaboração de uma palestra sobre um movimento artístico fictício chamado “concentrismo”, em 1930. A relação do escritor com as ideias e as práticas do movimento e do grupo não deixa, no entanto, de ser um tanto ambivalente,³ uma vez que sua autonomia criativa encontra na mesma época a confirmação na forma do trabalho tradutor de Beckett que “parece ter sido impressionado mais profundamente pelos escritores e poemas particulares que traduzia do que pelos princípios norteadores de qualquer grupo ou movimento”.⁴

Ao poema em prosa, qualificado por Walter Benjamin como o “texto original do movimento”,⁵ a saber, a “Temporada no inferno” de Arthur Rimbaud, Beckett prefere o poema “Navio embriagado”, que traduz em 1932, afirmando, com isso, sua admiração pelo jovem poeta francês e, ao mesmo tempo, a relevância poética de diversas formas da

¹ Cf. FRIEDMAN. *Surreal Beckett*.

² Cf. FIFIELD. “I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde.

³ “[...] parece incerto que Eugene Jolas tenha pedido a SB a permissão para usar seu nome na assinatura” (PILLING. *A Samuel Beckett Chronology*, p. 35).

⁴ FIFIELD. “I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde, p. 174.

⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 22.

iluminação profana. Na sequência, o escritor traduziu vários poemas de André Breton, de Tristan Tzara e de Paul Éluard, além de muitos outros textos dos autores relacionados menos diretamente com as vanguardas.

Apesar de não ter participado do processo de sua composição,⁶ Beckett figura como um dos assinantes do breve e eloquente manifesto, no qual surge uma afirmação da poesia enquanto “vertical”:

Em um mundo regido pela hipnose do positivismo, proclamamos a autonomia da visão poética, a hegemonia da vida interior sobre a vida externa.

Rejeitamos o postulado segundo o qual a personalidade criativa é mormente um fator na concepção pragmática do progresso, e que sua função consiste na delineação de um mundo vitalista.

Somos contra a recuperação do ideal clássico, pois este leva inevitavelmente ao conformismo decorativo e reacionário, a um falso senso de harmonia, à esterilização da imaginação viva.

Acreditamos que as forças órficas devem ser preservadas de sua deterioração, não importa qual sistema social no fim das contas triunfar.

A vontade estética não é a lei primeira. É no imediatismo da revelação extática, no movimento alógico da psique, no movimento orgânico da visão que acontece o ato criativo.

A realidade da profundidade pode ser conquistada através de uma conjuração mediúnica voluntária, através de um choque que vai do irracional a um mundo além do mundo.

O “eu” transcendental com suas estratificações múltiplas retrocedendo milhões de anos está relacionado com a história inteira da humanidade, passada e presente, e é trazido à superfície na irrupção alucinatória de imagens no sonho, no devaneio, no transe místico-gnóstico, e até mesmo na condição psicótica.

A poesia constrói um nexos entre o “eu” e o “você”, conduzindo as emoções das submersas profundidades

⁶ Cf. BECKETT. *Disjecta*: miscellaneous writings and a dramatic fragment, p. 10.

telúricas para cima, na direção da iluminação de uma realidade coletiva e de um universo total.

A síntese de um verdadeiro coletivismo foi possibilitada por uma comunidade de espíritos que almejam pela construção de uma nova realidade mitológica.⁷

Publicado em Paris na revista *transição*, assinado por Hans Arp, Carl Einstein, Eugène Jolas, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, James J. Sweeney e Ronald Symond, além de Beckett, o manifesto traz uma instigante interpretação da verticalidade inerente à criatividade artística. Opondo-se radicalmente ao classicismo e assinalando destarte uma continuidade com o romantismo, o manifesto insiste na importância poética do excesso e, nesse sentido, acolhe a violência psíquica no seio dos processos criativos. O papel relevante atribuído às contradições, assim como o dinamismo ascendente e o valor da potência da imaginação participam, por sua vez, do quadro teórico do sublime, no qual o funcionamento da criatividade humana é descrito em termos de um violento choque psíquico.

Inscrita, não sem ironia, no contexto das imagens dos seres alados, no qual falta, no entanto, a insistência no caráter pneumático da experiência criativa, a inspiração vê-se indagada na obra beckettiana três anos mais tarde no poema intitulado “Abutre” escrito em 1935:

dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve
till hunger earth and sky be offal⁸

Em três densos dísticos livres de pontuação e de variação tipográfica, o jogo das aliterações (*skull/sky*; concha/crânio; *stooping/*

⁷ BECKETT, 1932 *apud* HERMANS. *Interbellum Literature*, p. 71-72, tradução minha.

⁸ BECKETT. *The collected poems of Samuel Beckett*, p. 5, tradução minha.

arrastando sua fome pelo céu / de minha concha de crânio de céu e de terra / descendo até os vergados que devem / logo recolher sua vida e andar / enganado por um tecido que pode não ter uso / até que fome, terra e céu sejam vísceras

soon; descendo/devem) ressalta o caráter ilusório da separação entre a realidade interior e a exterior, subvertendo também o hiato entre os domínios espiritual e fisiológico. O alto e o baixo tampouco se mantêm na situação da oposição, atualizando o regime da abjeção. A referência intertextual dessa encenação do desejo da unidade dos diferentes domínios da realidade e da experiência remete ao poema de Goethe, no qual o movimento da inspiração já havia sido comparado ao ataque de um abutre:

Tal um abutre
Que nas densas nuvens do amanhecer
Movendo sua leve asa
Busca a preia
Voa meu canto.⁹

O próprio Goethe intuiu igualmente a importância da verticalidade quando descreveu a intensa emoção estética despertada pela visão da catedral de Estrasburgo. Ao mesmo tempo, o poeta enfatizou a impressão da abolição da distância contemplativa assegurada pelo sentido da visão, substituída pela proximidade sensorial do “saborear”:

Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si. Dizem que é assim a alegria do céu; e quantas vezes eu voltei para desfrutar essa alegria celestial e terrena, para abranger o espírito gigantesco de nossos irmãos mais velhos em suas obras. Quantas vezes eu retornei para contemplar a sua dignidade e magnificência de todos os lados, de todas as distâncias, em cada luz do dia.¹⁰

⁹ “Dem Geier gleich, / Der auf schweren Morgenwolken / Mit sanften Fittich ruhend / Nach Beute schaut, / Schwebt mein Lied” (GOETHE. *Selected Poems*, p. 66, tradução minha).

¹⁰ GOETHE. *Escritos sobre arte*, p. 43.

Tanto em sua configuração, quanto em suas relações intertextuais, o poema de Beckett reafirma a importância da “verticalidade” da poesia, ou seja, do movimento característico da experiência do sublime.

Se o movimento surrealista “não deseja ser simplesmente uma estética”,¹¹ extrapolando dessa maneira o domínio da arte e chegando a propor, em alguns de seus momentos, a obrigatoriedade do envolvimento político dos artistas, e se a própria estrutura do grupo se quer uma alternativa ao fracasso das configurações políticas, é porque ele, de fato, “inflama as contradições”.¹² Apesar de evocar as imagens que correspondem à teoria dos arquétipos de Jung, segundo a qual o inconsciente individual estaria em relação com o coletivo, o manifesto acaba por estabelecer também um importante diálogo com a psicanálise freudiana, sobretudo com o conceito da sublimação. Composto no bojo da discussão acerca da relação entre arte e vida, o manifesto assinado por Beckett de certa forma reconduz à origem estética a compreensão da relação entre a poética surrealista e a teoria freudiana da sublimação, que permite a recuperação do equilíbrio entre o “eu” e os elementos reprimidos, e essa recuperação é possibilitada pela atividade do “ideal do eu” que defende a subjetividade contra a violência da realidade imediata por meio das potências do mundo interior, de “si” [d’“isso”].¹³

De fato, o ano de 1932 constitui também o momento em que Sigmund Freud especifica sua teoria da sublimação segundo a qual a modificação do objetivo da pulsão sexual vê-se acompanhada “de uma troca de objeto”.¹⁴ Observemos, no entanto, também o valor atribuído ao dialogismo avançado pelo manifesto “Poesia é vertical”, que introduz, no lugar d’“isso”, a instância “você”, que parece remeter à figura de um *alter ego* e a interiorização subjetiva da situação dialógica. Essa dualidade, que garante o dinamismo da vida subjetiva, valorizando a capacidade de falar consigo mesmo, anuncia a importância da estrutura das duplas das personagens no teatro beckettiano e a relevância da forma do monólogo interior em sua prosa.

Historicamente, o manifesto “Poesia é vertical” parece constituir, antes de mais nada, uma resposta ao Segundo Manifesto do Surrealismo,

¹¹ COLI. *The essence of desire*, p. 86.

¹² COLI. *The essence of desire*, p. 86.

¹³ PIERRE. *Position politique de la peinture surréaliste*, p. 29.

¹⁴ CASSIN. *Vocabulaire européen des philosophies*, p. 1230.

de 1930, que contém algumas passagens sintomáticas da impressão da impotência humana perante a intensidade da violência. Nesse manifesto não desprovido de desespero havia, com efeito, surgido também a descrição da tarefa surrealista, que consiste na busca pelo ponto da neutralização das contradições: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias”.¹⁵

“Penso naquilo que Beckett dizia sobre sua escrita”, comenta Didier Anzieu que se interessou muito pela estrutura da representação da criatividade na obra beckettiana, associando-a à intensificação da angústia perante a perda do objeto de amor parcialmente realizada no exílio,¹⁶ portanto, a uma espécie de sobrevivência à catástrofe, acrescentando: “Ele só escrevia quando o texto já existia em sua cabeça”.¹⁷ Ao mesmo tempo, o psicanalista que se dedicou à descrição da articulação teórica do “corpo da obra” utilizou essa referência ao fazer poético de Beckett para terminar um belo comentário do prazer do trabalho da escrita. A observação estabelece uma relação entre esse prazer e o dinamismo vertical: “Não fiz a sistematização teórica que esse tema mereceria ter, mas isso corresponde exatamente àquilo que sinto quando escrevo: primeiramente um voo (*élan*) vertical, uma ascensão, uma subida na direção do sentido, na direção da página, na direção da escrita [...]”.¹⁸

A importância da verticalidade encontra sua confirmação também na visão do fazer artístico proposta por Hans Arp: “Não queríamos imitar a natureza. Não queríamos refazer (*abbilden*), queríamos fazer (*bilden*). Queríamos fazer tal como uma planta faz sua fruta, e não refazer. Queríamos fazer imediatamente e não de forma mediada”.¹⁹ Arp, que

¹⁵ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 153-154.

¹⁶ “Criar significa então superar a separação, reencontrar a unidade original perdida” (ANZIEU. *Le corps de l'œuvre*, p. 74). Vale a pena notarmos também a seguinte passagem do horóscopo de Murphy: “Há registros de pessoas de um tal Perfil que expressaram a Vontade de estar em dois Lugares ao mesmo Tempo” (BECKETT. *Murphy*, p. 29).

¹⁷ ANZIEU. *L'œuvre au corps*, p. 127.

¹⁸ ANZIEU. *L'œuvre au corps*, p. 127.

¹⁹ ARP, 1955 *apud* SCHÄFER. *Dada Köln*, p. 125.

usava do acaso para os “arranjos” dos elementos de suas composições,²⁰ e que reservou à destruição um lugar muito importante na estrutura dos processos criativos, foi também o primeiro a utilizar em suas obras as formas biomórficas semelhantes aos órgãos. Como tentarei mostrar em breve, a destruição ocupa um lugar importante também na poética negativa tematizada em *Murphy*:

Sentiu-se, coisa muito frequente nas conversas com Murphy, como que ensopada por palavras que sucumbiam tão logo pronunciadas, cada palavra abolida, antes de poder fazer sentido, pela palavra que a sucedia, de tal forma que, ao final, não sabia o que havia sido dito.²¹

A imagem dos órgãos retorna na descrição feita por Arp do automatismo psíquico surrealista, próximo, segundo sua interpretação, da natureza concreta da arte abstrata: “A poesia automática vem diretamente das entranhas do poeta ou de qualquer outro de seus órgãos que tenha reservas acumuladas”.²² Ainda que tenha compartilhado com os surrealistas a paixão pela liberdade criativa, Arp, que havia participado antes do movimento Dada e cuja obra tem afinidades também com o abstracionismo, “resistia ao programa do Surrealismo”,²³ afirmando, tal como Beckett, a necessidade da autonomia criativa do artista. “Diferentemente dos futuristas, dos cubistas e dos dadaístas berlinenses, Arp nunca inseriu em seus trabalhos recortes de jornal como elementos pictóricos de colagens. Os jornais ofereciam-lhe, antes, um inventário de material discursivo coletivo, popular e atual [...]”.²⁴

Várias dessas características, que permitem confirmar a importância da continuidade entre a estética do sublime dos meados do século XVIII e as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, encontraram sua articulação poética na primeira narrativa de Beckett. Escrita em inglês, em Londres, a partir de 1934 e publicada em 1938, a narrativa *Murphy* assemelha-se, de fato, em sua estrutura,

²⁰ Cf. “Godot é o acaso reduzido à mais pavorosa e, ao mesmo tempo, mais desesperada esperança da única sorte 1 a 1” (KÖHLER. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, p. 91).

²¹ BECKETT. *Murphy*, p. 35.

²² ARP, 1955 *apud*. CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p. 396.

²³ FLINT. *Handbook: The Peggy Guggenheim Collection*, p. 110.

²⁴ SCHÄFER. *Dada Köln*, p. 138.

à técnica da assemblagem,²⁵ ou seja, lança mão de um intenso trabalho de intertextualidade incorporando múltiplas referências literárias e filosóficas, mas também as citações do discurso cotidiano e de massa. Ao mesmo tempo, nesse tecido excessivo do texto surge também a representação das imagens dos órgãos, que assinala os momentos fulcrais da articulação estética. Assim, o personagem Neary, “cujo nome é um anagrama de ‘*yearn*’”²⁶ e cujas ações têm um “movimento cíclico”,²⁷ possui como sua característica importante a capacidade de fazer com que seu coração pare de bater. A característica principal de Neary é, assim, “almejar pelo inatingível”,²⁸ em uma estrutura da economia do desejo que acaba por evocar um curto-circuito. O próprio Murphy almeja um dia adquirir um pulmão artificial.

Estranhamente dividido entre a temporalidade cósmica e o tempo biológico, o coração do protagonista Murphy, que tenta imitar Neary, é dotado de um ritmo diversificado ao extremo: “Pois Murphy tinha um coração irracional, mas tão irracional que não havia doutor em medicina capaz de decifrar. Sob inspeção, palpação, ausculta, percussão, radiografias e cardiogramas, era tudo que um coração deveria ser.”²⁹

“Um ser humano sufocado pelo nascimento que almeja apenas reencontrar o cavado e o sombrio da origem”,³⁰ Murphy é um personagem que traz vários ecos da disposição subjetiva romântica permeada pelo dinamismo dos contrários e pela rejeição da realidade concreta em prol da vida interior. De fato, a interiorização da vida proporciona a Murphy “um prazer tamanho que prazer não era mais a palavra certa”.³¹ Trata-se da feliz transformação do mundo em um pequeno e denso universo, no qual Murphy “podia amar a si mesmo”.³²

No denso e complexo universo interior de Murphy, a primeira fantasia corresponde ao prazer negativo descrito por Burke, a saber, ao domínio “logo além da fronteira do sofrimento, à primeira paisagem de

²⁵ Cf. ACKERLEY. *Demented Particulars: the annotated Murphy*, p. 8.

²⁶ RABINOVITZ. *Murphy and the uses of repetition*, p. 59.

²⁷ RABINOVITZ. *Murphy and the uses of repetition*, p. 60.

²⁸ DUKES. *Samuel Beckett*, p. 48.

²⁹ BECKETT. *Murphy*, p. 6.

³⁰ FIEROBE. *Le Romantisme inattendu: Murphy de S. Beckett, ou l’union des contraires*, p. 204.

³¹ BECKETT. *Murphy*, p. 6.

³² BECKETT. *Murphy*, p. 9.

liberdade”³³ aprofundando em seguida os diversos graus da escuridão e as diferentes formas da liberdade subjetiva. Remetendo, assim, à teoria do sublime formulada por Burke (1993), na qual “o prazer estético do sublime passa a ser orgânico, e o prazer e a dor do corpo se tornam molas da experiência estética”³⁴ Beckett acolhe o corpo no domínio da criatividade humana. Por meio dessa aceitação, o escritor reafirma a importância das vanguardas para a elaboração de seu método artístico. De fato, uma das características mais relevantes das propostas poéticas vanguardistas consiste na exacerbação da materialidade do meio artístico, que nas obras de Beckett e de Arp ultrapassa a pura formalidade – típica de certas vertentes do abstracionismo e da arte conceitual –, aproximando-se do regime da abjeção.

Termino esse estudo que busca compreender a teoria estética das vanguardas em sua relação com as poéticas da criatividade ao mesmo tempo devedoras e irreverentes em relação à estrutura de um grupo com uma citação do ensaio de Jean-Luc Nancy. O filósofo enxerga no resgate do sublime um importante elemento da resistência da arte a sua redução à filosofia:

O pensamento do fim da arte enquanto sua substituição e, em consequência, seu acabamento, sua completude filosófica, que suprime a arte como arte, consagrando-a como filosofia, que suprime a filosofia como discurso, conservando-a como arte – como uma arte pura do puro pensamento – esse pensamento possui no sublime seu exato contraponto.³⁵

Referências

ACKERLEY, Chris. J. *Demented Particulars: The Annotated Murphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ANZIEU, Didier. L'œuvre au corps. [Entrevista cedida a] Daniel Ferrer. *Genesis*, v. 8, p. 125-129, 1995. DOI: <https://doi.org/10.3406/item.1995.1028>.

³³ BECKETT. *Murphy*, p. 84.

³⁴ BRUM. Visões do sublime: de Kant a Lyotard, p. 60.

³⁵ NANCY. *Du sublime*, p. 48.

ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre: Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981.

BECKETT, Samuel. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Nova York: Grove Press, 1984.

BECKETT, Samuel. *Murphy*. Tradução de F. de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BECKETT, Samuel. *The collected poems of Samuel Beckett*. Nova York: Grove Press, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985. (Série Obras Escolhidas, v. I).

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRUM, José Tomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ilena P.; REIS, Paulo (org.). *Kant. Crítica e estética na Modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 59-65.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de E. A. Dobránszky. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

CASSIN, Barbara (org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil & Le Robert, 2004.

CHIPP, Herschel B. (org.) *Teorias da arte moderna*. Tradução de W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLI, Jorge. The essence of desire. In: COLI, Jorge et al. *Surrealism*. Tradução de A. J. Waugh. Rio de Janeiro: CCB, 2001. p. 84-95.

DUKES, Gerry. *Samuel Beckett*. Woodstock: The Overlook Press, 2001.

FIEROBE, Claude. Le Romantisme inattendu: *Murphy* de S. Beckett, ou l'union des contraires. In: FIEROBE, Claude. *Études irlandaises*, 1991. p. 197-208. DOI: <https://doi.org/10.3406/irlan.1991.982>.

FIFIELD, Peter. "I am writing a manifesto because I have nothing to say" (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde. In: GONTARSKI, Stanley. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. p. 170-184.

FLINT, Lucy. *Handbook: The Peggy Guggenheim Collection*. Nova York: Harry N. Abrams, 1983.

FRIEDMAN, Alan Warren. *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce and Surrealism*. Nova York: Routledge, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315102580>.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Tradução de M. A. Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Selected Poems*. Princeton: Princeton University Press, 1983. (Bilingual edition: German-English).

HERMANS, Cor. *Interbellum Literature: Writing in a Season of Nihilism*. Leiden: Brill, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004341807>.

KÖHLER, Erich. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt: Fischer, 1993.

NANCY, Jean-Luc *et al.* (org.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.

PIERRE, José. *Position politique de la peinture surréaliste*. Paris: Le Musée de Poche, 1975.

PILLING, John. *A Samuel Beckett Chronology*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230504837>.

RABINOVITZ, Rubin. *Murphy and the uses of repetition*. In: GONTARSKI, Stanley E. (org). *On Beckett: Essays and Criticism*. Londres: Anthem Press, 2012. p. 53-71. DOI: <https://doi.org/10.7135/UPO9780857285805.007>.

SCHÄFER, Jörgen. *Dada Köln: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarische Zeitschriften*. Wiesbaden: DUV, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-322-98707-5>.

Recebido em: 6 de abril de 2019.

Aprovado em: 29 de outubro de 2019.