

# DOIS NÃO CUBOS: APROXIMAÇÕES A *SANS* A PARTIR DE *LE CUBE ET LE VISAGE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p94-120>

**André Goldfeder**

## RESUMO

O ensaio apresenta uma leitura de *Sans* (1969), informada pela epígrafe de *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti* (1993), de Georges Didi-Huberman, extraída desse texto beckettiano tardio. Parte de uma análise das operações de sobredeterminação que estruturam diferentes níveis dessa singular peça de ficção, tendo em vista os problemas da figura, da figuração e da figurabilidade, buscando desdobrar aspectos de um debate entre os campos da literatura e das artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; Georges Didi-Huberman; Alberto Giacometti; Literatura e artes visuais; *Sans/Lessness*.

## ABSTRACT

The essay presents a reading of *Sans* (1969), guided by the epigraph from *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti* (1993), by Georges Didi-Huberman,

**KEYWORDS:** Samuel Beckett; Georges Didi-Huberman; Alberto Giacometti; Literature and visual arts; *Sans/Lessness*.

*extracted from this late Beckettian text. It starts from an analysis of the operations of overdetermination that structure different levels of this singular piece of fiction, with a view to the problems of the figure, figuration, and figurability, seeking to unfold aspects of a debate between the fields of literature and the visual arts.*

---

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

Faces sans trace proche à toucher  
blancheur rase aucun souvenir.  
Petit corps soudé gris cendre  
coeur battant face aux lointains.  
[...] Cube vrai refuge enfin quatre pans  
sans bruit à la renverse.  
[...] Petit corps petit bloc  
coeur battant gris cendre seul debout

Faces sem traço perto de tocar  
brancura rasa nenhuma lembrança.  
Pequeno corpo soldado cinza cinzas  
coração batendo face às distâncias.  
[...] Cubo verdadeiro refúgio afinal quatro paredes  
sem barulho invertido.  
[...] Pequeno corpo pequeno bloco  
coração batendo cinza cinzas só em pé<sup>1</sup>

S. BECKETT,

*Têtes-mortes*

(Didi-Huberman, 1993, p. 5).

**E**ntre as três epígrafes beckettianas mobilizadas por Georges Didi-Huberman ao longo de sua obra, essa parece fornecer o mais instigante comentário indireto tanto ao texto de origem quanto ao livro de destino. São estes: *Sans*, peça de ficção tardia incluída em *Têtes-mortes*, na edição expandida de 1972,<sup>2</sup> e *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti*, preparado em simultaneidade com o muito mais conhecido *O que vemos, o que nos olha* (1998), ambos lançados em 1993.

Aproximando a epígrafe e o ensaio de Didi-Huberman, encontramos, de saída, uma dobra lexical explorada pelos dois autores: a *face* como sinônimo de rosto e, em sua acepção geométrica, como lado de uma forma espacial, mais próxima a “plano”, tal como traduzido por Beckett para o inglês (1995, p. 197 ss.).

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de passagens extraídas do original francês de *Têtes-mortes* são minhas.

<sup>2</sup> Primeira edição: *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

Em *Sans*, como veremos, essa ambiguação da atribuição de propriedades ao corpo humano e ao “cubo”, ou “refúgio” para dentro do qual este se direciona virtualmente é o núcleo de um jogo mais amplo de *sobredeterminações* figurais, espaço-temporais e referenciais. Jogo este que radicaliza as operações de permutação conhecidas do leitor beckettiano, em decorrência de seu princípio de composição mais ostensivo: a redação de segmentos textuais seguida de sua remontagem, a princípio, aleatória.<sup>3</sup>

Já em *O cubo e o rosto*, a equivocidade entre rosto e cubo indica o cerne do jogo de superfícies e ocultamentos identificado pelo autor na escultura de Giacometti *Cubo* (1934)<sup>4</sup> e inspira a organização do próprio ensaio, desenvolvido como processo de desdobramento sucessivo de facetas da obra em análise. Didi-Huberman apresenta essa escultura como um ponto de crise e virada na trajetória de Giacometti, enquanto incursão excepcional pelo campo da arte abstrata, no limiar entre o primeiro momento surrealista e seus próximos passos. Antes de tudo, o autor lembra que o *Cubo* de Giacometti não é um cubo, mas um poliedro de doze faces irregulares, passível de ser olhado “*em face*” “por todos os lados”, “sem jamais estarmos seguros de encontrar a ‘face’ definitiva de nosso percurso” (1993, p. 67). O itinerário da análise parte da configuração desse objeto, nas palavras do autor, “muito geométrico para narrar, pouco rigoroso para construir, pouco analítico para ser cubista” (Idem, p. 12).

À estabilidade construtiva do cubo, Giacometti teria preferido sua “colocação em movimento por facetas multiplicadas e imprevisíveis” (Idem, p. 124), que desencadearia um processo temporal descontínuo do olhar, instituindo uma dobra entre a “estatura sólida e compacta de um monolito” e sua singular “*virtualidade de autoalteração*” (Idem, p. 60). Em suma, entre a opacidade ostensiva do volume e os potenciais desdobramentos de superfícies e pontos de vista, entre a massa escultórica e a virtualidade projetiva do desenho, entre a sobriedade compositiva da geometria e o pano de fundo ligado à morte e ao luto,

---

<sup>3</sup> Basicamente, Beckett redigiu sessenta frases em pedaços de papel, divididas em seis grupos temáticos, e as sorteou por duas vezes, de modo a repeti-las em outra ordem a partir da metade do texto, reconfigurando assim a formação de acaso original. Para uma caracterização mais detida, cf. Brater (1994) e Cohn (1973).

<sup>4</sup> Imagem disponível em: <https://www.guggenheim.org/audio/track/cube-1934-cast-1959-by-alberto-giacometti>. Último acesso: 16/02/2023.

Didi-Huberman localiza o estatuto do cubo de Giacometti como “*objeto figural sobredeterminado*” (Idem, p. 62).

Através de comparações com outros trabalhos do artista, cartas, escritos e dados biográficos e de um *tête-à-tête* com a obra, o autor indica como pano de fundo um trabalho de luto dirigido à etapa artística que Giacometti abandonava, mas também, entre outros elementos, à perda de seu pai, contemporânea ao início da elaboração da escultura. Nas reticências postas pelo artista ao *Cubo*, que passam tanto pela recusa à adoção da noção de arte abstrata quanto pela caracterização da obra como um “fracasso”, estaria impressa uma dupla inquietação encarnada na figura de Giovanni Giacometti, pai que ensinara a arte da harmonia de dimensões e proporções ao filho que conceberia essa espécie de antimonumento em dimensões infinitamente irregulares. Também aproximando *O cubo* aos muitos bustos<sup>5</sup> de Giovanni realizados por Alberto, Didi-Huberman traz à tona um gesto de recusa em fazer o retrato do pai falecido, gesto de “antropomorfismo abstrato” (Idem, p. 29), marcado pela interposição de uma “parede que literalmente desrosteia o pai” (Idem, p. 107).

Estaria em jogo, portanto, a noção de que “a morte — como trabalho psíquico — abstrai o visível”, o “cristaliza e congela, para deixar quem a olha justamente em face daquilo que olha” (Idem, p. 77). Leitura esta que ganha em complexidade quando Didi-Huberman explora uma descoberta resultante de seu encontro face a face com *O cubo*, que lança luz sobre uma faceta suplementar: a de que Giacometti gravou seu próprio retrato em uma das faces do seu poliedro, já no molde de gesso. De modo que, como se devolvendo ao observador o olhar impossível de ser lançado sobre a morte enquanto tal, o não cubo de Giacometti atestaria mais uma vez sua localização em uma região equívoca entre *figuração e abstração*, onde a interdição a um olhar que reconhecesse imediatamente a figura do objeto perdido desencadearia um trabalho em torno da impossibilidade de olhar face a face os vazios que a morte faz irradiar no próprio sujeito que vê e no universo de referências que carrega.

---

<sup>5</sup> As diferentes versões de *Tête du père*, produzidas a partir de 1927 são marcadas pelo achamento da face da escultura em que o rosto é esquematicamente gravado, chegando mesmo até seu total apagamento.

Como pressuposto dos comentários que seguem, os ecos entre a epígrafe de *O cubo e o rosto* e a de *O que vemos, o que nos olha*, extraída de outro texto beckettiano tardio, *O despovoador* (2008), situariam Beckett claramente como um caso exemplar, embora apenas indiretamente convocado, da teoria do olhar recortada por Didi-Huberman. Tenho em mente a caracterização fenomenológica, psicanalítica e dialética do trabalho do olhar como operando em torno de uma “perda”, ancorada na hipótese de que “o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (1998, p. 31).

É o que está dado desde a abertura de *O que vemos, o que nos olha*, entre a epígrafe beckettiana<sup>6</sup> e a menção à cena do *Ulysses*, de James Joyce, em que o olhar lançado por Stephen Dedalus sobre o mar traria à tona ecos da morte de sua mãe, devolvidos à personagem sob a forma da “ruína” e da “matéria sórdida” (Idem, p. 30), ligadas simultaneamente à procriação e à decomposição. De fato, é partir dessa cena de Joyce que o autor identifica os “componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida em que põe em ação o jogo anadiômeneo,<sup>7</sup> rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (Idem, p. 33). Alguns aspectos dessa relação epigráfica em via de mão dupla merecem destaque.

Ao leitor habituado com a ficção tardia de Beckett, essa dinâmica deve soar tão familiar quanto mais imediatamente nítida em comparação com sua manifestação no *Cubo* de Giacometti. De fato, essa teoria do olhar parece ir diretamente ao encontro de um núcleo estruturante da última ficção beckettiana: a apresentação escópica e aural de cenas espaço-temporais hesitantes entre

---

<sup>6</sup> Leiam-se os trechos inicial e final da longa epígrafe: “Luz. Sua fraqueza. Seu amarelo. Sua onipresença como se os aproximadamente oitenta mil centímetros quadrados de superfície total emitissem cada um seu brilho. O arquejo que o agita. Ele se detém a intervalos regulares como um fôlego em seu fim. Todos se contraem então. Sua permanência parece acabar. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. Consequências para o olho que, não mais buscando, fixa o chão ou se ergue em direção ao teto distante onde não pode haver ninguém. [...] E para o ser pensante que vem se inclinar friamente sobre todos esses dados e evidências seria realmente difícil ao cabo de sua análise não julgar sem razão que, em vez de empregar o termo vencidos que tem de fato um pequeno traço patético desagradável, o melhor seria falar de cegos simplesmente” (Beckett Apud Didi-Huberman, 1998, p. 27).

<sup>7</sup> Referente à dinâmica de “saída das águas” da *Vênus Anadiômena*.

inscrições e apagamentos, pulsações e cessações, batimentos rítmicos e intermitências fenomenológicas. Assim, do encontro entre as cenas de *O desopovoador* e *Ulysses* parece emergir não apenas o contraste entre o caminho joyceano do “mais”, e o beckettiano do “menos”, tendendo à “cegueira”, mas também um paradoxo que atravessa tanto esse contraste quanto a distância entre a opacidade do bloco negro de Giacometti e o diagrama acinzentado-translúcido apresentado em *Sans*.

“É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”, diz Didi-Huberman, comentando a passagem de Joyce. O corpo, figurado por presença ou por ausência, enquanto “porta”, “grade”, estrutura que encarna um jogo de superfícies e profundidades, assim como o vemos na epígrafe que iniciou este texto, entre sua redução à condição de “bloco” e a exposição da suposta profundidade do “coração batendo”. Assim, a dinâmica de sístole e diástole, inscrições e apagamentos, que marca essas cenas beckettianas tardias compõe e decompõe imagens do humano sempre às voltas com a apresentação paradoxal do “inelutável”, encenada pelo renitente motivo beckettiano da aproximação infinitamente adiada ao *fim*.

Nesse sentido, vem ao caso uma torção conceitual explorada por Didi-Huberman, formulada de modo especialmente nítido por meio da tradução lacaniana da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (LACAN, 1996). Torção esta que localiza o trabalho psíquico do olhar como uma dinâmica topológica<sup>8</sup> em que o desejo de olhar não é investido pelo sujeito em um objeto exterior, mas é condensado em circuitos que movem o sujeito a partir de um núcleo traumático, simultaneamente interior e exterior. Em poucas palavras, diante de estímulos que magnetizam o olhar, o sujeito entraria em contato com um desejo infinito de ver mais (QUINET, 2002), que gira em torno de pontos cegos da constituição subjetiva. De modo que a obstrução da visão sensível poderia, mobilizar um núcleo pulsional que catalisa as ligações pulsionais em torno de um

---

<sup>8</sup> Neste texto, tomaremos essa noção de modo amplo, enquanto metáfora crítica que acompanha parcialmente sua mobilização lacaniana enquanto figura conceitual derivada dos campos da matemática e da geometria, referente a um vocabulário espacial que traz ao primeiro plano noções como “limite”, “vizinhança” e “deformação”, de modo a indicar regimes de *interpenetração entre interior e exterior*.

vazio que perfura o registro da simbolização.<sup>9</sup> Algo que poderia iluminar outras facetas dos motivos beckettianos do “impedimento” e da ausência (ou redimensionamento radical) da relação entre sujeito e objeto (cf. Beckett, 2022).

De fato, *Sans* parece ecoar de modo oblíquo o conhecido comentário beckettiano de 1948 aos trabalhos dos pintores holandeses Bram e Geer Van Velde, que ilustrariam uma situação moderna em que “Se pinta o que impede de pintar” (2022, p. 179). O impedimento como resposta à impossibilidade da relação de representação, onde o ato artístico integra a seu próprio processo de formação o desencontro entre sujeito e objeto, fazendo-se instância de encenação do encontro impossível, ou da não relação. Traduzindo em termos beckettianos, a instituição de um impedimento ao olhar ativaria e ilustraria a infinitude do desejo de *ver mais* como despontando da tensão entre a opacidade intransigente imposta por obras, corpos e fenômenos e “o ato de sempre prever sua espécie de interioridade desdobrada, vazia, invisível em si” (Didi-Huberman, 1998, p. 105). De modo que o impedimento, nesse recorte, apareceria como aquilo que a obra impõe ao olhar como modo de contato indireto com a fonte pulsional do olhar, assim como com a morte, o tempo, a perda e os traumas que se instalam simultaneamente a partir do psiquismo e de experiências individuais e coletivas traumáticas ou parcialmente inelutáveis.

Nesse sentido, as relações singulares entre a figuração do humano e a dimensão temporal trabalhados em *Sans* convidam a um recorte mais específico no interior da teoria do olhar de Didi-Huberman: sua articulação entre a teoria freudiana da *figurabilidade* e a herança cristã impressa na noção ocidental da *figura*. Daí uma entrada possível para uma linha de tensão que atravessa boa parte da obra beckettiana, o problema das relações entre figuração e abstração. O que não esgota, no entanto, o raio de ressonâncias aberto pelas dinâmicas de *sobredeterminação* que estruturam *Sans*, ou seja, seus modos de determinação múltipla e relacional entre diferentes instâncias.

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, o objeto “irmão” do olhar, a “voz”, coloca a questão de modo mais nítido: a pulsão à fala seria causada por um influxo inconsciente, tal com uma fonte vocal oculta que convoca o sujeito pela escuta e é por ele re-convocada infinitamente. Por outro lado, se *Sans* se apresenta como um momento de recusa à fala verborrágica, podemos ver aqui um polo de “diástole” na oscilação beckettiana que retorna intermitentemente ao polo do encadeamento compulsivo do desejo de falar/escutar como o que se encontra de *Molloy* a *O inominável* e *Not I*. Para dois estudos do problema da “voz” no Beckett tardio, ver Vivès (2014) e Sagayama (2018).



No texto de 1972, a autoimposição de uma resistência intrínseca aos atos de composição alcança um grau de radicalização ímpar, em decorrência do princípio de (de)composição via remontagem ao acaso. Radicalizando também o ambíguo partido da objetividade enunciativa, tão marcante em diversos momentos do último Beckett, esse procedimento acaba também por intensificar uma tensão entre a austeridade geométrica que faz resistência a um olhar em profundidade e os índices de um diagrama de afetos e historicidades que vazam as superfícies. Assim, é nos ecos entre a incorporação do impedimento nos atos artísticos que configuram *Sans* e as operações de sobredeterminação que identificamos nesse texto que caberia caminhar em direção a essa espécie de câmara de ecos e ocos.

Afinal, essas aproximações poderiam trazer à tona algo da estruturação do texto como jogo de hesitações entre ordem e desordem, geometria e afeto, abstração e desfiguração, construção e “ruína”, iluminando parte dessa “engenhosa interação entre acaso e escolha” tal como a caracterizam Susan Brienza e Enoch Brater (1976, p. 246). Esta que, para utilizar termos de Didi-Huberman acerca do *Cubo* de Giacometti, atavaria também um “lugar rítmico entre a obra e o desastre” (1993, p. 146).

### **Cubo, rosto, dobras**

Ainda mais significativamente que o *Cubo* de Giacometti, *Sans* mostra seu alcance através dos diversos eixos de ressonâncias cruzados pelos impedimentos à figuração que a obra enfrenta e impõe. Segundo Beckett, citado na biografia *Damned to fame*, *Sans* teria a ver com

O colapso de algum refúgio como aquele finalmente tentado em *Bing* e com a conseqüente situação do refugiado. Ruína, exposição, estado selvagem, estado sem mente [*wilderness*, *mindlessness*], presente e futuro negados e afirmados são as categorias, formalmente distinguíveis, através das quais a escrita se desenrola, primeiro em uma desordem, então em outra (Knowlson, 1997, p. 564).

Nessa sobreposição paradoxal entre afirmação e negação do passado e do futuro, o presente dessa experiência audiovisual, teatral e cinemática se escande nos múltiplos níveis de uma dinâmica de sobredeterminação figural, espaço-temporal e referencial. Começamos do começo que o texto fixa no mesmo passo em que sobredetermina:

Ruines vrai refuge enfin vers lequel  
d'aussi loin par tant de faux. Lointains  
sans fin terre ciel confondus pas un bruit  
rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle  
petit corps coeur battant seul debout.  
Éteint ouvert quatre pans à la renverse  
vrai refuge sans issue. Ruines répandues  
confondues avec le sable gris cendre vrai  
refuge. Cube tout lumière blancheur rase  
faces sans traces aucun souvenir. Jamais  
ne fut qu'air gris sans temps chimère  
lumière qui passe. Gris cendre ciel reflet  
de la terre reflet du ciel. Jamais ne fut que  
cet inchangeant rêve l'heure qui passe  
(1972, p. 69).<sup>10</sup>

A primeira frase apresenta a cena empregando o advérbio que indica a situação de chegada (“enfim”/“afinal”) de modo a anteceder a indicação da temporalidade contrária, uma das mais pregnantes do texto: a duração do movimento do corpo ou do olhar *em direção ao* refúgio. Em seguida, a oposição céu/terra é matizada, anunciando um jogo de sobredeterminação e infinitização

---

<sup>10</sup> *Ruínas verdadeiro refúgio afinal em direção ao qual de tão longe por tanto falso. Distâncias sem fim terra céu confundidos nenhum ruído nada se move. Face cinza dois azul pálidos pequeno corpo coração batendo só de pé. Apagado aberto quatro paredes invertido verdadeiro refúgio sem saída. Ruínas difundidas confundidas com a areia cinza cinzas verdadeiro refúgio. Cubo todo luz brancura rasa faces sem traços nenhuma lembrança. Nunca mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa. Cinza cinzas céu reflexo da terra reflexo do céu. Nunca foi mais que esse inalterável sonho a hora que passa.*

dos jogos de matizes ou microtons.<sup>11</sup> Já a partir da terceira frase, mesmo antes de estabelecida uma sobreposição entre visões externas e internas ao cubo, passa-se a notar os efeitos cruzados da construção interna dos segmentos e de seus encontros ao acaso. Ocorre, então, que, na frase seguinte, o regime de atribuição de propriedades estabelece uma expectativa ambígua, que bifurca sua incidência sobre o corpo ou sobre o refúgio, com a adjetivação “*éteint ouvert*” (“apagado aberto”).

A virtualização da relação tempo-espacial se dá por uma espécie de embaralhamento ou sobreposição caleidoscópica, como se dinamizasse as “durações muito diversas” e as “passagens infinitamente variáveis” entre estados, tal como lemos em *Imagination morte, imaginez* (1972, p. 51-2), instituindo uma atualidade multiplamente escandida. Por um lado, os tempos verbais marcam uma predominância do presente, onde o recurso constante às frases nominais joga a favor de uma espacialização do discurso. Ao mesmo tempo, uma temporalidade pós-consciência ou pós-memória é especialmente pregnante, povoando o presente com possíveis ecos de uma temporalidade pretérita virtual. Por outro lado, o presente também apresenta a própria duração daquilo “que passa” (a “hora”, a “luz”, a “nuvem”, a “quimera” etc.), além de ser atravessado por construções mais pontuais conjugadas no futuro.

Porém, entre um lado e outro, sempre espaçados pela ausência de pontuação no interior das frases, o futuro poderá ser condicionado pela temporalidade da repetição, assim como tudo pode se suspender na duração de um simples passo, ou de enovelamentos que dissipam o curso da ação: “Ele reviverá o tempo de um passo ele refará noite e dia sobre ele as distâncias”; “Ele se moverá nas areias isso se moverá no céu no ar as areias”.<sup>12</sup> Mesmo o futuro, como veremos adiante, pode ser apresentar sob a forma de algo como um futuro pretérito, em frases gramaticalmente direcionadas para o futuro, mas que parecem provir de um tempo passado. Porém, mais que isso, entre as frases marcadas pela ênfase descontínua na apresentação em *staccato* e outras mais aéreas, que encenam o

---

<sup>11</sup> Nosso comentário enfatiza, como contrapeso aos elementos de confusão e entropia em Beckett, modos de “Mitigar a infinidade cinza”, tal como resumido por J. E. Dearlove, citado na apresentação da instigante tradução trilingue realizada por Casado e Loreto (2021).

<sup>12</sup> “Il revivra le temps d’un pas il refera jour et nuit sur lui les loitains” (1972, p. 71); “Il bougera dans les sables ça bougera au ciel dans l’air les sables” (Idem, p. 75). Todas as citações de frases isoladas de *Têtes-mortes* indicarão a localização de sua primeira referência no texto.

movimento deslizando daquilo “que passa”, atualização e dissipação, presença e ausência se articulam em modos intervalares de duração: “Nunca mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa”.<sup>13</sup>

De fato, a fórmula francesa de afirmação pela negação (“Jamais ne fut que”) parece curiosamente amplificar a figura retórica da *preterição*, onde um tema é presentificado por meio da afirmação de sua evitação. E, de modo mais geral, insinua-se aqui uma espécie de conversão em operação audiovisual e espaço-temporal de algo que Fábio de Souza Andrade relaciona à figura da eparnotose em *Molloy*, o “autocancelamento” ou “retomada para interpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer” (2001, p. 69).

Na verdade, essa dinâmica de sobredeterminações, longe de reduzir-se a sua dimensão estritamente figural, difunde-se entre campos semânticos e lexicais, operadores lógicos e modulações rítmico-sintáticas: céu e terra, figura e fundo, interno e externo, movimento e fixidez, presente, passado e futuro. Em última análise, o próprio texto a todo instante diz a imobilidade e o silêncio, mas por meio de uma montagem ágil de imagens em constante agitação rítmica e pregnância coral pulsativa e multitonal. Tudo joga nos ecos da percepção, entre esvaziamento e povoamento da cena da imaginação.

Ao longo do texto, a difusão relacional dos atributos apenas fará crescer, dando lugar a uma dinâmica decisiva de *sobredeterminação entre as instâncias do corpo, do rosto, do espaço e do objeto*. O “pequeno corpo” é em certos momentos adjetivado como “bloco”, ecoando a organização do próprio texto, composto por “blocos” resultantes de operações quase matemáticas. O “cubo” é cubo e simultaneamente “ruína” e “refúgio”. Ao mesmo tempo, a condição do corpo ou subjetividade humana indicada de passagem por Molloy como o de “sólido entre sólidos”<sup>14</sup> parece ser elevada à máxima potência, mais justamente qualificada, talvez, como a de um sólido vazado por múltiplas relações ambientes. É o que lemos em:

---

<sup>13</sup> “Jamais ne fut qu’air gris sans temps chimère lumière qui passe” (1972, p. 74).

<sup>14</sup> “Mas eu não era feito para a grande luz que aniquila, me haviam dado apenas uma pequena lâmpada e uma grande paciência, para passeá-la pelas sombras vazias. Eu era um sólido, entre outros sólidos” (1981, p. 148 – tradução nossa).

“Faces [rostos/planos] sem traço [traços faciais/vestígios/retas concorrentes] brancura rasa [do espaço ou do olho?] olho calmo afinal nenhuma lembrança”.<sup>15</sup>

Cheguemos um pouco mais perto do cubo/refúgio/ruína: “Cubo verdadeiro refúgio enfim quatro paredes sem ruído invertido”.<sup>16</sup> Para começo de conversa, o que seria um cubo invertido, se suas faces são, por definição, idênticas? Onde esperaríamos o cubo como volume maciço ou que oculta um interior vazio encontramos, pouco a pouco, um cubo em rotação virtual, formado, porém reversível. Seguindo as frases contíguas, os eixos de equivocidade atravessam-se em diferentes níveis. Em *En quatre à la renverse vrai refuge sans issue ruines répandues*,<sup>17</sup> como dar um basta ao jogo de desdobramentos, quando podemos ler simultaneamente o cubo invertido e desdobrado a partir de quatro arestas e o corpo disposto de quatro ou de costas, entre o arrebatamento de quem cai de costas (“tomber à la renverse”) e a contorção da gargalhada (“se plier en quatre”)?

E, novamente, a equivocidade de “*faces sans trace proches à toucher*”<sup>18</sup> abre mais portas do que fecha. Vemos um rosto prestes a ser tocado ou, mesmo, como sugere Ruby Cohn, “comoventemente” (*touchingly*) próximo (1973, p. 264)? Ou, dada a configuração paradoxal do cubo-refúgio, assistimos simultaneamente ao risco de um colapso geométrico onde os planos se encontrariam, fechando-se uns contra os outros? De todo modo, tomando *trace* como uma das retas concorrentes que definem um plano geométrico, sua ausência implicaria simplesmente tornar os planos simultaneamente não planos, o cubo, um não cubo. Já quanto às “ruines répandues” encontradas em diferentes momentos do texto, vemos a imagem nítida

---

<sup>15</sup> “Faces sans trace blancheur rase oeil calme enfin aucun souvenir” (1972, p. 70). No nível lexical, tanto a língua francesa quanto a inglesa dão lugar a mais um eixo de equivocidades, na medida em que *trace* pode ser lido simultaneamente como “traço” facial, “vestígio” ou como uma das retas concorrentes que definem um plano geométrico.

<sup>16</sup> “Cube vrai refuge enfin quatre pans sans bruit à la renverse” (Idem, p. 70).

<sup>17</sup> “De quatre invertido verdadeiro refúgio sem saída ruínas difundidas” (Idem, p. 71).

<sup>18</sup> “Faces sem traço, prestes a tocar” (Idem, p. 70).

de “ruínas espalhadas” pelo espaço (“scattered”, na tradução para o inglês). Ao mesmo tempo, entrevemos “ruínas difundidas” ou “derramadas”, condensando arquitetura e força, continente e expansão, a edificação que resta do tempo e um movimento intensivo e expansivo de des-formação.

Enfim, o cubo de *Sans* é sólido geométrico, forma arquitetônica, sedimento do tempo e continente investido de afeto humano, em sua própria demarcação precária enquanto refúgio. É sólido opaco, porém aberto ao espaço, sedimentando-se em “ruína” ou “difundindo-se” ou “espalhando-se” ao infinito. Afinal, se, nas palavras de Didi-Huberman, o cubo de Giacometti, é “estável”, porém “cintila”, o de *Sans* é forma ou volume e ao mesmo tempo, como lemos no texto, “todo luz”. Forma visível e meio luminoso, interior e exterior, passado, presente e futuro tornam-se termos em sobredeterminação, na duração virtual de suas transformações.

### **No olho do cubo**

Por alguns momentos, o descentramento da cena parece encontrar um ponto instável de ancoragem na imagem dos *olhos*, muitas vezes por subtração:<sup>19</sup> “Pequeno corpo face cinza traços fenda e pequenos furos dois azul pálidos”.<sup>20</sup> A conhecida paronomásia beckettiana do *I/eye, eu/olho*, parece desdobrar ainda uma vez sua posição paratópica por excelência, situada simultaneamente por dentro e por fora da cena. O olho aparece então não apenas como o operador interno/externo que ocupa a posição de câmera-olho. Devido à apresentação caleidoscópica mencionada, aparece como que pairando entre o rosto e o espaço.

A um só tempo, o olho é objeto intradieгético figurado e ponto de encontro entre o olhar lançado de dentro da cena e devolvido pelo olhar de quem olha ou lê. Olho que compartilha sua cor com o céu, possível índice biográfico, como sabemos, materno ou próprio, dividindo o palco com a “aurora castanha”, como uma das raras instâncias em que a cor tinge o espaço desenhado por entre as formas com o contínuo colorístico, e a objetividade geométrica, com a emoção.

---

<sup>19</sup> Vale mencionar a recorrência, apontada por Lin Li, entre esse modo de aparecimento do olho em Beckett e nos retratos que Giacometti realizou de seu irmão Diego (2013, p. 5 ss.).

<sup>20</sup> “Petit corps face grise traits fente et petits trous deux bleu pale” (1972, p 70).

Bertrand Prévost (2017) lembra como toda “teoria humanista e clássica da arte” se ancorou em uma oposição entre a figura como intensidade e a paisagem como extensão, sendo a pintura um campo de articulação entre o afeto ligado à primeira e a suposta neutralidade da segunda (Idem, p. 2 ss.) Porém, recorrendo, entre outras referências, à releitura do problema da *figurabilidade* em Sigmund Freud (2019) por Didi-Huberman, o autor aponta para um desdobramento do caráter processual da figura freudiana e cristã, onde a “potência da figura” trabalha justamente para conjugar a intensidade e a extensão.

Se o *rosto* se opõe à *cabeça* por apresentar uma operação de “totalização” que leva à “unidade”, a arte cristã teve uma forte tendência à “rostificação” da paisagem (PRÉVOST, 2015, p. 391) Pois, se a presença espiritual de Cristo não poderia se reduzir a sua apresentação visível, a arte devocional encontraria diversos modos de entretecê-la com a paisagem. Para o autor, isso implica compreender a “rostificação” como um processo “abstrato”, criador, como propõe Didi-Huberman, de “rostos não semelhantes”, situados justamente em um modo de aparecimento de teor abstrato no interior do próprio regime figural. Daí a capacidade desses rostos em “nos impor seu olhar para além ou por sob a figuração de olhos”: *rosto ou face vem aqui nomear uma intensidade aparente que não se confunde com a forma pela qual ela se determina, mas que, no entanto, permaneceria insensível se ela viesse a faltar* (Idem, p. 390).

De fato, em *Sans*, os olhos parecem magnetizar os afetos esparsos e latentes que pontuam o diagrama radicalmente desencarnado apresentado ao leitor. Porém, de modo muito diverso, em direção a algo como um desrosteamento do humano por sua difusão topológica pela paisagem. E se o nome clássico daquela representação da interioridade intensiva da alma por meio da articulação de “corpos-afetos” seria “*composição*” (PRÉVOST, 2017, p. 3) talvez a escolha de Beckett pelo título *Têtes-mortes* [cabeças mortas ou caveiras] possa refletir uma dinâmica de “de-composição” que dialogaria, sobredeterminando-o, com o estatuto do *crânio* como lugar demarcado problemáticamente. Estatuto este abordado por Didi-Huberman a partir de obras clássicas, modernas e contemporâneas, em *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, livro epigrafiado novamente a partir

de Beckett: “Além crânio único dentro/ algum lugar alguma vez/ como alguma coisa// *crânio último abrigo/ preso no fora* [...]” (2009, p. 7. Destaque nosso).

Por essa via, teríamos, por um lado, um modo de problematização de diversas abordagens em torno da noção de uma progressiva “recusa da referência” no Beckett tardio. Pois, se *Sans* mobiliza o meio textual também de modo a produzir efeitos semânticos não figurativos, não parece ser possível estabilizar a situação de Beckett exclusivamente no polo “figurativo” ou “não figurativo”.<sup>21</sup> Por outro lado, surge daí uma entrada para dois campos semânticos especialmente pregnantes em *Sans*: o sonho e o imaginário cristão.

Quanto ao primeiro, quando lemos um segmento como “Nunca mais que sonho dias e noites feitos de sonhos de outras noites dias melhores”, entrariam em cena as relações entre o pacto ficcional e os infinitos desdobramentos da imaginação.<sup>22</sup> Mais relevante aqui, no entanto, é a tensão entre a relação onírica de superfície e profundidade e o fato de que em *Sans tudo é superfície*, atualidade que se escande mas não oculta um significado último. Com efeito, falar em sonho aqui significa falar no inconsciente da própria linguagem, no meio simbólico que sustenta e precisamente *sobredetermina*<sup>23</sup> as relações entre conteúdo latente e manifesto, como em uma “‘tradução de uma ‘língua’ a outra’, ‘de texto a texto, de signo verbal a signo escrito [...]” (MANIGLIER, 2005, p. 151).

Mas isso significa, também, falar nos ecos temporais que reverberam nessa cena feita de ocos. Seguindo nessa direção, teríamos a dobra equívoca entre “rosto” e “cubo” em *Sans* como índice de um diálogo com a complexidade daquelas tendências da tradição artística de origem cristã, pela via de uma sobredeterminação radical de alguns de seus elementos. Diálogo, portanto,

---

<sup>21</sup> Andrade (2001, p. 88) aponta um contraponto muito produtivo com a passagem da figuração à não figuração que marcou a trajetória de Pietr Mondrian, com base em instigante artigo de Robert Kudielka (1998). A despeito do contraste de Beckett com a pintura de Mondrian, caracterizada pelo primeiro como “repleta” (BECKETT, 2001, p. 181), pensando em *Sans*, talvez valha trazer à tona a associação com modos pictóricos de *decompor* as relações naturalizadas entre os diversos parâmetros compositivos, enfatizando uma “combinação de todas as posições e relações no quadro”, que resultaria na “rigorosa negação de qualquer individuação exclusiva e totalização uniforme” (KUDIELKA, 1998, p. 21, 23).

<sup>22</sup> “Jamais que rêve jours et nuits faits de rêves d’autres nuits jours meilleurs” (1972, p. 71). Vale lembrar que, em *Têtes-mortes*, a matemática já aparecia desde *Assez* também como o meio linguageiro de profusas operações de imaginação. No limite, a chegada do corpo de *Sans* ao “cubo” poderia ser lida como a entrada no próprio produto parcial da atividade imaginante. Algo que significaria dar mais uma volta topológica em outro eixo de ressonâncias que articula o motivo do “sonho” às fabulações de redenção ou salvação associadas ao da “quimera”.

<sup>23</sup> Cf. “O trabalho do sonho”, em FREUD, 2019.



transtemporal, iluminado por autores como Didi-Huberman por meio da articulação entre a figura cristã e a figurabilidade freudiana, onde o processo da “figura figurante” é marcado pela produção de uma figurabilidade contraditória, “entre uma coisa e outra”, e pela “invenção de corpos impossíveis” (1998a, p. 88, 92). Pois, no modo de apresentação figural paradoxal operado por *Sans*, o caráter dinâmico que, de Lucrécio, segundo Erich Auerbach (1997, p. 17), a Beckett e Didi-Huberman, pressupõe sempre a figura como momento de um processo de figuração, que se expande em uma rede de ecos entre instâncias marcadas por sua “virtualidade de autoalteração”.

Tendo em vista o estudo de Auerbach sobre a *Figura*, Didi-Huberman formula as consequências da interdição à representação do irrepresentável divino como geradora de uma “capacidade de constituir cada figura em dialética do desejo e verdadeiro tesouro de sobredeterminações psíquicas e culturais” (2007, p. 198). Isso pois os “desvios” necessários para representar o irrepresentável operariam como “deslocamentos”, em sentido freudiano, maneira possível de compreender “a relação de explicações recíprocas infinitas entre cada parte das Escrituras”. Ao mesmo tempo, como sabemos, esse regime de sobredeterminação próprio à lógica dos textos sagrados cristãos também incide sobre a dimensão *temporal*. Como afirma Didi-Huberman, “Toda crucificação tem uma tradução do tempo que impede de fixar no acontecimento representado” — “a madeira da cruz remete à árvore da vida do paraíso perdido, como o Gólgota ao sacrifício do novo Adão”, (Idem, p. 213) por sua vez, figura de Cristo, o Tipo matricial, e assim por diante.

Com efeito, em sua genealogia da posição matricial da Figura no pensamento ocidental, Auerbach narra diversos desenvolvimentos e deslocamentos a que se submeteu esse termo, de sua origem associada à forma plástica à conversão em imagem retórica e a sua vinculação decisiva com a dimensão *histórica*. “Mais dinâmica e concreta do que *forma*” ou *imago* (17), como Lucrécio havia proposto, a figura viria a dar corpo às relações entre “modelo e cópia”, “prefiguração” e “consumação”, “figura” e “preenchimento” (1997, p. 21, 28). Com os Padres da Igreja, um deslocamento decisivo e matricial da exegese cristã vem à tona. Partindo-se da demonstração de que “todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e

de sua história de redenção” (Idem, p. 28), passava-se a situar a imagem retórica em “um domínio tanto real quanto espiritual” (Idem, p. 40).

A figura passa a ser o elo entre a verdade instituída pelo texto bíblico e sua consumação histórica: “Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; *figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade” (Idem, p. 27). Já no ensaio sobre Dante incluído em *Mimesis*, a consolidação de uma imitação séria da realidade passaria justamente por uma temporalidade “sempiterna”, que liga todo evento terreno ao plano divino, “através de uma série de ligações verticais”, onde “A meta histórica da salvação [...] não é somente a esperança segura no futuro, mas já está, desde sempre, completada em Deus e pré-figurada para os homens, assim como Cristo estava em Adão” (2007, p. 168-169).

Já nos “fantasmas” que encontra no *Inferno*, Dante inflete o fato da consumação das paixões terrena no além, fazendo deste o “teatro do homem e de suas paixões”. Farinata e Cavalcante “comovem”, “emocionam” o leitor, ao invés de invalidar sua experiência individual por sua refiguração pós-morte. Dante, conclui Auerbach, “tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu nessa mesma realização” (2007, p. 175). Em suma, inaugura um “realismo figural” que entretece o destino individual com a história da salvação, tecendo uma imagem do humano “múltipla” e atenta à dimensão sentimental do ser único. Afinal, a figura se autonomiza, porém configurada no interior de um sistema de ligações balizado pela temporalidade da profecia.

O lugar destacado e quase onipresente do imaginário cristão na obra de Beckett já foi extensamente discutido. Em uma síntese publicada três anos após a segunda edição *Têtes-mortes*, Hersh Zeifman (1975), destacando diversos elementos ligados aos temas do sofrimento, morte, culpa e salvação, sugere que “o sofredor bíblico ao qual os personagens de Beckett são frequentemente identificados é Cristo” (1975, p. 86). Além, disso, faz coro com autores como Rubin Rabinovitz, que relembra a confirmação de Beckett a Martin Esslin de que onde aparecem “pregos e madeira” ao longo de sua obra, entra em cena a “crucificação de Cristo” (RABINOVITZ, 1979, p. 28).

Se as versões iniciais de *Fim de partida* atestam a presença do mito do dilúvio, de elementos da Paixão e da figura de Noé (ANDRADE, 2005, p. 19), Enoch Brater (1974) aprofunda uma série de elementos ligados a esta última figura, incluindo a maldição que lança sobre seu filho Ham, que expõe e humilha o pai que dormira embriagado após plantar os vinhedos depois do dilúvio. Porém, na ausência de vínculos mais explícitos entre essas manifestações em *Fim de partida* e em *Not I*, esse autor conclui pelo caráter elusivo das referências cristãs de Beckett, que sempre atuariam um circuito infinito de remissões.

Já Rubin Rabinovitz (1979) constrói um amplo e lúcido panorama a partir de *Molloy*, em torno da noção de “arquétipo”, incluindo também ecos do exílio, desapropriação e revolta contra Deus de Jó, bem como da *Odisseia*, a diversas figuras do viajante, além do *Fausto* de Goethe, entre outros. Em tensão com essa imensidão de referências, o autor aponta os limites à busca de paralelos épicos plenos no texto beckettiano, afirmando que “os personagens de Beckett são baseados em diversas figuras; Molloy se assemelha a uma colagem, assim com a um palimpsesto” (1979, p. 31). E associa os motivos desses limites, entre outros aspectos, à resistência de Beckett à alegoria e à aposta em “correspondências abstratas e incorporações míticas”, demonstrada desde os estudos sobre Vico e Proust.

Com isso, cabe aqui discordar e concordar da afirmação de Zeifman de que “de modo mais geral, o simbólico no trabalho de Beckett significa o religiosamente simbólico”. Pois, de um lado, o regime de equivocidade e a multiplicidade de fontes obliquamente mobilizadas por Beckett vão diretamente contra essa generalização; mas, de outro, um *funcionamento* simbólico explorado frequentemente por Beckett parece remeter em boa medida a uma matriz cristã, o que podemos entender pela via figural.

Em *Sans*, como de costume na ficção final, a rarefação e equivocação das referências atingem um novo grau de radicalização. Quase nada se vê que perdure e, à primeira vista, pouco há o que lembrar. Porém, com a menção a um “*dilúvio* passageiro” o jogo se bifurca em segundo grau, e a imensidão de referências se pronuncia tanto quanto mais discreta. Sob a superfície do truísmo, na interpretação literal do fluxo aquático que passa, encontramos tanto a

sobredeterminação entre o campo semântico da paisagem e o da teologia quanto o acontecimento sumamente irreversível que, em *Sans*, reverte o curso de sua ação. De modo que, em atrito com a ênfase repetitiva naquilo “que passa”, é preciso destacar a presença decisiva de algo que parece remeter ao “*futuro profético*” (1982, p. 150) ao qual Moran se refere ironicamente em *Molloy*. Pontual e hesitante, a referência é certa:

Ele amaldiçoará a Deus como no tempo abençoado face ao céu aberto o dilúvio passageiro (1972, p. 69).

Invocação direta do salmo 2:9 de Jó, como sugere Chris Ackerley (1999), ou indireta no que se possivelmente refere também a Noé, como quer Brater (1994, p. 96), ou, ainda, ressonância genérica ao Eclesiastes (COHN, 1973, p. 264), a remissão tanto se bifurca no interior do jogo mental de simetria entre opostos (“amaldiçoará”/“abençoado”) quanto redimensiona significativamente a sobreposição entre os tempos, instituindo um futuro meramente verbal e equivocadamente profético. E, com isso, parece apontar para uma dinâmica de sobredeterminação radical que acessa a temporalidade figural cristã, abrindo-a para múltiplos planos de hesitação entre construção e ruína, condenação e salvação, um tempo esvaziado e quase póstumo e a possibilidade de outra “aurora”. Afinal, algo da “expição imemorial” a que Molloy se referia (1982, p. 107) parece sugerir que o mote beckettiano da “ausência de memória” se apresenta em *Sans* como uma espécie de paradoxo performativo estruturante — pois quanto mais se diz a ausência dos objetos perdidos, mais estes são presentificados na cena.

### **Cubo cristal**

De todo modo, mesmo a “luz” em *Sans* não é só uma. Eco de quimeras e tempos abençoados, é também metáfora da pura atividade da imaginação, além do fenômeno luminoso em si, que Beckett se propôs a descrever pseudo-cientificamente nesse mesmo período.<sup>24</sup> Se há “aurora”, ela é simultaneamente fabulação, fenômeno que desfaz a fabulação e símbolo (não necessariamente nessa

---

<sup>24</sup> Em “Long observation of the ray”, manuscrito de texto inacabado acolhido em arquivos de Samuel Beckett (UoR MS 2909 – 1975-1976).

ordem): “Quimera a aurora que dissipa as quimeras e a outra dita castanha”.<sup>25</sup> Em suma, *Sans* extrai uma potência infinita ao jamais estabilizar sua dinâmica em um dado campo de referências. Nesse sentido, a situação do *refugiado*, por exemplo, desdobra a questão da *exposição* do corpo a forças provenientes do espaço circundante, que Beckett — e Auerbach — conheceram de perto.

Ao menos desde *Molloy*, é claro, a situação de exílio e nomadismo ecoada por diversas figuras bíblicas ressoará na situação do pós-guerra, divisor de águas fundamental da obra beckettiana. Ao mesmo tempo, sob o símbolo, o arquétipo ou a figura o que se encontra é a nudez moral e também literal do corpo: *Choverá sobre ele como no tempo abençoado do azul a nuvem passageira*.<sup>26</sup> Caminhando nessa direção, o pequeno corpo de *Sans* poderia ir ao encontro de diversas relações iconográficas, recolhidas por Didi-Huberman, entre o rosto que chora e a figuração de povos expostos à guerra e à indignação (2016). Pois, se a apresentação dos afetos sempre tende a exceder o enquadramento estável da face, é nesse elemento de “desfiguração” que se realizaria o pacto ético dessas imagens de abandono e “perda da face” (Idem, p, 12, 16).

Porém, as figuras beckettianas tendem a cristalizar a imagem da emoção em configurações faciais que estão além ou aquém das lágrimas, em rostos que não podem ou já não podem chorar. Mais que isso, no mesmo passo em que o nomadismo divide a cena com a imobilização do isolamento ou aprisionamento dos corpos, há aqui algo diverso do encontro com o “inelutável” da morte ou da perda, que ficava em primeiro plano em Didi-Huberman e Giacometti. Parece haver algo da ordem do trauma, apresentado no instante de uma temporalidade que não alcança a formulação simbólica ou o trabalho de luto.

O que encontramos em *Sans* são explosões e rescaldos emocionais no limiar entre o riso e a dor, entre a loucura que extrai produtividade dos desvãos da consciência e o enlouquecimento imposto por forças externas ao sujeito: “Nunca mais que silêncio tal como em imaginação louca esses risos de louco esses gritos”<sup>27</sup>. O corpo parece “cair de costas”, “se dobrar em quatro” pela violência da gargalhada e/ou por violência física. Os olhos, encarnando isolados as convulsões

---

<sup>25</sup> “Chimère l’aurore qui dissipe les chimères et l’autre dite brune” (Idem, p. 77).

<sup>26</sup> “Pleuvra sur lui comme au temps béni du bleu la nuée passagère” (Idem, p. 70).

<sup>27</sup> “Jamais que silence tel qu’en imagination folle ces rires de folle ces cris” (1972, p. 72).

dos traços faciais ausentes, indicam nitidamente os restos de *Comment c'est em Sans*, sugerindo que essa câmara de ecos tem algo de câmara de tortura.<sup>28</sup> Enfim, levado a seu limite, o corpo parece cristalizar um tensionamento radical dos limites do humano, tal como se lia em *Imagination morte, imaginez*: “Apesar do espelho, eles bem passariam por inanimados sem os olhos esquerdos que em intervalos incalculáveis bruscamente se arregalam expondo-se dilatados ao máximo muito além das possibilidades humanas” (1972, p. 56).

E, mais que isso, assim como a chegada ao refúgio se desdobra infinitamente através dos reenvios e remissões entre diferentes direções, a exposição do corpo é encenada de modo radicalmente topológico. De modo que nessas irrupções pontuais e extremamente significativas, comparecem, como sempre de modo desconcertante, os inconfundíveis deslizamentos beckettianos entre o sofrimento, o grotesco e um toque de humor: *Pequeno corpo bloco partes invadidas cu um só bloco rachadura cinza invadida*.<sup>29</sup> As forças do meio invadem o corpo por dentro e por fora, elevando ainda a outros graus exposição da fragilidade de seus contornos. É claro, as “partes”, em um texto como esse, reverberam em diferentes dimensões, porém a tradução para o inglês não deixa dúvidas quanto ao grau de sua adjetivação como “íntimas”: *Little body little block genitals overrun arse a single block grey crack overrun* (BECKETT, 1995, p. 198).

Resvalando entre abstração e materialidade, geometria e teologia, a ancoragem dos diversos vetores na intensidade do olho parece sugerir uma inusitada linha que liga o ponto de vista ao ânus. Não custa lembrar, nesse sentido, como *Sans* conduz ao limite uma explosão da perspectiva. Percepção esta, aliás, não muito distante das artes visuais e de Giacometti, que incluía um poliedro muito semelhante a seu *Cubo* na escultura *La table surrealiste* (1933) e em sua versão em desenho de 1934. Daí uma associação proposta por Didi-Huberman, que aprofundaria as diversas ligações iconográficas possíveis entre o *Cube* e o poliedro gravado por Albrecht Dürer em sua gravura *Melancholia* (1514). Pois no poliedro desenhado por Giacometti encontramos a extemporânea marca gráfica “A”, que “se assemelharia exatamente à maneira pela qual todos os tratados de perspectiva

---

<sup>28</sup> Devo essa formulação sintética da câmara de ecos como câmara de tortura a comentário feito por Gabriela Vescovi à comunicação sobre *Têtes-mortes* que apresentei no VII Congresso Internacional da Samuel Beckett Society: *Beckett e a Poesia* (2022).

<sup>29</sup> “Petit bloc parties envahies cul un seule bloc raie gris envahie” (Idem, p. 71).

figuram o *olho* junto aos ‘pontos de vista’ de suas construções” (Didi-Huberman, 1993, p. 163).

Desdobrando um pouco essas associações, vale lembrar que, assim como *Sans*, *Molloy* foi construído em uma estrutura em duas partes. Mas, se no texto de 1972 isso resulta em uma recontextualização das mesmas frases repetidas da primeira à segunda parte, no romance de 1951 o resultado é a configuração do desenvolvimento ficcional como algo análogo à forma topológica de uma fita de Moebius. Neste livro, a busca do retorno ao lugar materno corre em paralelo com a indicação impossível da origem do ato de escrita, por meio de uma recursão do tempo da ficção sobre si mesmo, que acaba por sobredeterminar ambas as dimensões *originárias*. Não por acaso, um dos historiadores da arte que mais marcaram a formação intelectual de Didi-Huberman, Hubert Damisch, epigrafou seu estudo sobre Piero della Francesca e os entrelaçamentos entre a mobilização da perspectiva artificial em pintura e a representação do enigma topológico da concepção de Cristo pela Virgem justa e anacronicamente a partir de *Molloy*: “E então nós vamos deixar minha mãe de fora dessas histórias, se você está de acordo” (Damisch, 1997).

E, mais uma vez, não por acaso, o que o leitor de *Molloy* encontra ao tentar sondar a fonte da convocação original à escrita do Molloy reescrito ou reencarnado por Moran é a mistura insondável de obscuridade burocrática e ecos transcendentais impressa no cobrador de serviços ou mensageiro ou Gaber e seu comandante oculto Youdi. Estes que fornecem aos mais diversos comentadores a associação do último a Javé/Jeová (Yaweh), o Deus do Antigo Testamento, e do primeiro com o anjo Gabriel, co-protagonista da cena da Anunciação, que apresenta o limiar entre a pré-história e a história do mundo cristão.

Duas décadas depois, o personagem que em *Molloy* aparece como um diagrama de encarnações equívocas cederá espaço, no mesmo ano da primeira publicação de *Têtes-mortes*, à cena mínima e esvaziada de *Breath*, onde os vagidos que anunciam o nascimento de um novo humano dividem, literalmente, o palco com a temporalidade dos restos e dejetos. De modo que se de *D’un ouvrage abandonné* a *Sans*, *Tête-mortes* delineia um percurso de precipitações e prolongamentos do horizonte *final* da ficção beckettiana até então, poderia vir à tona novamente a crise de Giacometti em torno do *Cubo*. E, assim, também a dobra

entre a passagem da arte moderna ao contexto minimalista e pós-minimalista norte-americano, realizada de *Le cube et le visage* a *Ce que nous voyons ce que nous regarde*, e os estudos imediatamente anteriores de Didi-Huberman sobre as relações entre figuração e dessemelhança na arte cristã (1990). Ou, ainda, as ligações diretas de *Tête-mortes* a trabalhos radiofônicos de Beckett ou o problema moderno-contemporâneo da composição pelo acaso, e assim por diante.

Cabe aqui, no entanto, dar uma basta à multiplicação de facetas desencadeada pelos não cubos de Giacometti e Beckett. E terminar com uma última epígrafe beckettiana, que aponta para um momento antecipador da própria invenção da perspectiva em pintura, não muito distante da origem dantesca da lírica moderna.

É o que encontramos em ensaio recente de T. J Clark, “Giotto e o anjo” (2018), dedicado ao afresco *O sonho de Joaquim*, de Giotto (c.1303-305).<sup>30</sup> Incluído em uma sequência que narra a história do nascimento da Virgem, o afresco é protagonizado por “azul e cinza”, “terra e céu” e pela aparição do anjo, sintonizada com a atitude de “espera” de Joaquim, “no momento em que o mundo é transformado” (2018, p. 21). Já o ensaio de Clark é iniciado e concluído com a citação de uma passagem de *Esperando Godot*, marcada pela relação entre apagamento da memória e autodesconhecimento.<sup>31</sup> Talvez fazendo ainda ecoar indiretamente a réplica hamletiana “Words, words, words”, o ensaio conclui pela localização do afresco de Giotto como uma origem antecipatória do “quadrado preto como estado de movimento para dentro [*inwardness*] — o espaço de incerteza que virá a ser a grande dádiva da modernidade”, e o “sem-fim” [*endlessness*] de seu “questionamento.” “O quadrado”, portanto “é a ‘interioridade’ retratada como essencialmente impenetrável, vazia e abstrata”, aberta a um “poder de generalização dos assuntos humanos que não pode (ou não sabe) quando parar” (2018, p. 73).

<sup>30</sup> Imagem disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_05\\_-\\_Joachim%27s\\_Dream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_05_-_Joachim%27s_Dream.jpg). Último acesso: 16/02/2023. Note-se a área quadrangular escura que marca o interior vazio da edificação à frente da qual Joaquim se dobra.

<sup>31</sup> “VLADIMIR. *I’ve seen you before, haven’t I?* BOY. *I don’t know sir.* VLADIMIR. *You don’t know me?* BOY. *No, sir. It wasn’t you came yesterday?* BOY. *No, sir.* VLADIMIR. *This is your first time?* BOY. *Yes, sir.* [Silence] VLADIMIR *Words, words.* [Pause] Speak. BOY [in a rush]. *Mr Godot told me to tell you he won’t come this evening but surely tomorrow.* [Silence.] VLADIMIR *Is that all?* BOY. *Yes, sir.* [Silence]”.



Levando esse movimento para além de seus últimos limites, *Sans* sobredetermina a um só tempo todo contorno que faça imagem de refúgio à condição humana, e todo recuo diante da potência transtemporal das figuras. Em apenas uma palavra — *sem* — afirma por negação uma imensidão de ecos em um mínimo elevado ao cubo. *Petit vide grande lumière cube*.<sup>32</sup>

## REFERÊNCIAS

ACKERLEY, C. J. “Samuel Beckett and the Bible: A guide”. *Journal of Beckett Studies*. Endimburgo, v. 9, n. 1, p. 53-126, outono – 1999.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. “Matando o tempo: o impasse e a espera”. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 5ª ed. 2007

\_\_\_\_\_. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BECKETT, Samuel. *Têtes-mortes*. 2a. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. 2a ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: the complete short prose – 1929–1989*. Nova York: Grove Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sin/sineidad*. Trad. CASADO, Loreto; FERNANDÉZ, José Francisco. Madrid: Árdora Ediciones, 2021.

\_\_\_\_\_. “Pintores do impedimento”. In: *Disjecta: escritos diversos e um fragmento*. Trad. Fábio de Souza Andrade. 1ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

BRATER, Enoch. *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

<sup>32</sup> “Pequeno vazio grande luz cubo [...]” (1972, p. 74).

- \_\_\_\_\_. “Três diálogos com Georges Duthuit”. In: ANDRADE, F. S., 2001, op. cit.
- \_\_\_\_\_. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRATER, Enoch. “Noah, Not I, and Beckett’s ‘Incomprehensibly Sublime’”. Michigan, Comparative Drama, v. 8. n. 3, p. 254-263, outono 1974.
- BRIENZA, Susan; BRATER, Enoch. “Chance and choice in Beckett’s *Lessness*”. *ELH*. Baltimore, v. 43, n. 2, pp. 244-258, verão 1976.
- CLARK, T. J. *Heaven on earth: painting and the life to come*. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- DAMISCH, Hubert. *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*. Paris: Seuil, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le cube et le visage: autour d'une sculpture par Alberto Giacometti*. Paris: Macula, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. “*Une ravissante blancheur*”. In: *Phasmes: essai sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Peuples en larmes peuples en armes: l'oeil de l'histoire 6*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 4: A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KNOLWSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LI, Lin. "This Garbed Ghost Forms of Prosopopeia in the Radio Works of Samuel Beckett and the Diego Paintings of Alberto Giacometti". Texto apresentado na conferência do Samuel Beckett Working Group "Samuel Beckett in the Twenty-First Century". Barcelona, 22-26/07/2013.

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

PRÉVOST, Bertrand. "Figure, figura, figurabilité. Contribution à une théorie des intensités visuelles". *La part de l'œil*. Paris, 31. p. 60-74, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/3376362/Figure\\_figura\\_figurabilit%C3%A9\\_Contribution\\_%C3%A0\\_une\\_th%C3%A9orie\\_des\\_intensit%C3%A9s\\_visuelles](https://www.academia.edu/3376362/Figure_figura_figurabilit%C3%A9_Contribution_%C3%A0_une_th%C3%A9orie_des_intensit%C3%A9s_visuelles). Último acesso: 16/02/2023.

\_\_\_\_\_. "Visage-paysage. Problème de peinture". In: MELION, W.; ROTHSTEIN, B.; WEEMANS, M. (orgs). *The Anthropomorphic Lens: anthropomorphism, microcosmism and analogy in early Modern thought and visual arts*. Londres: Brill, 2015.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RABINOWITZ, Rubin. "'Molloy' and the archetypal traveller". *Journal of Beckett Studies*. Endimburgo, n. 5. pp. 25-44, outono - 1979.

SAGAYAMA, Mário. *Ele fala de si como de um outro: ensaio sobre a voz em Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2018.

VIVÈS, Jean-Michel. "La pulsion invocante sur la scène beckettienne ou 'Qu'est-ce que s'entendre?'". *Literatura e Sociedade*. São Paulo, v. 19, n. 18, p. 98-110, 2014.

ZEIFMAN, Hersh. "Religious imagery in the plays of Samuel Beckett". In: COHN, Ruby (org.). *Samuel Beckett: a collection of criticism*. Londres: McGraw-Hill, 1975.

**André Goldfeder** é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e Mestre e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Realizou estágio como Visiting Student Research Collaborator junto à Princeton University e estágio de Pós-Doutorado em Teoria e História Literária junto à Universidade Estadual de Campinas. Email: goldfeder.andre@gmail.com