

Cristiana Silva Mendes Cangussú

**SAMUEL BECKETT E A “LITERATURA DA DESPALAVRA”:**

A reinvenção do romance em *Molloy*

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2014

Cristiana Silva Mendes Cangussú

**SAMUEL BECKETT E A “LITERATURA DA DESPALAVRA”:**

A reinvenção do romance em *Molloy*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo (LPC).

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliana Lourenço de Lima Reis.

Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte

2014

Às minhas amigas-irmãs, Juliana e Luciana.

## AGRADECIMENTOS

*O que aqui escrevo pode ser material fraco; bem nesse caso não sou capaz de trazer à luz as coisas importantes e grandes. Mas ocultas nessas observações fracas estão grandes possibilidades.*

Wittgenstein.

Tudo concorre para o bem. Compete a mim então, em favor da coerência, exprimir os meus sinceros agradecimentos aos que me auxiliaram nessa jornada dissertativa.

Ao Mestre Jesus e à espiritualidade amiga, por todo amparo, benevolência e amor a mim concedidos.

À minha amada família, pelo apoio, pela alegria, pelas necessárias corrigendas, pelo carinho, amor e união, vos sou infinitamente grata.

De maneira especial, agradeço à professora Eliana Lourenço de Lima Reis, orientadora deste trabalho. Obrigada pela paciência, pelo apoio, pelas cuidadosas revisões e valiosas indicações.

Aos professores Fábio Rigatto de Souza Andrade, Ram Avraham Mandil e Thomas Laborie Burns, por terem aceitado o convite para esta banca.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido.

Às queridas amigas Patrícia Carvalho e Daniela Libânio, por serem ouvintes tão carinhosas e pacientes.

À música, sem a qual “a vida seria um erro” (Nietzsche).

*Not a drop of blood is drawn*

*But you know how it bleeds*

*Beware of the sharp edged weapon*

*Called human being.*

*Bite the pain, Death.*

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é identificar quais procedimentos Beckett usa em seu romance *Molloy*, a fim de desconstruir o romance realista e reinventá-lo em uma estética literária com base na desconstrução da própria linguagem. Escrito em 1947, esta obra marca uma nova direção na escrita de Beckett, que é transformada no que ele chama de "literatura da despálavra", trazendo assim o gênero a um nível diferenciado e autorreflexivo. Ao questionar a autoridade do narrador, Beckett transforma a sistematização da dúvida no assunto central da narrativa. Investigamos a trajetória dos narradores e discutimos sua função em uma narrativa na qual o enredo e ação são menos importantes do que a apresentação da degradação progressiva dos narradores em primeira pessoa. Entre as considerações sobre a crise do romance, analisamos os elementos que o narrador usa para desconstruir a linguagem, como a repetição, o bilinguismo, e as brincadeiras linguísticas.

**Palavras-chave:** Beckett – *Molloy* – Reinvenção do romance – Narrador – Linguagem.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to identify which procedures Beckett uses in his novel *Molloy* in order to deconstruct the realist novel and to reinvent it in a literary aesthetics based on the deconstruction of language itself. Written in 1947, this work marks a new direction in Beckett's writing, which is transformed into what he calls the "literature of the unword", thus bringing the genre to a different, self-reflexive level. By questioning the authority of the narrator, Beckett turns the systematization of doubt into the subject matter of the narrative. We investigate the trajectory of the narrators and discuss their function in a narrative that where the plot and action are less important than the presentation of the progressive degradation of the first-person narrators. Among the considerations on crisis of the novel, we analyze the elements that the narrator uses to deconstruct language, such as repetition, bilingualism, and language games.

**Key-words:** Beckett – *Molloy* – Reinvention of the novel – Narrator – Language.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 – “Quad”</b> .....	<b>86</b>
<b>Figura 2 – Descanso de faca</b> .....	<b>88</b>
<b>Figura 3 – A fita de Möbius</b> .....	<b>121</b>



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1. A crise do romance.....</b>	<b>19</b>
1.1 No começo era o verbo .....	20
1.2 A tríade em crise: o narrador.....	23
1.3 A tríade em crise: o enredo .....	27
1.4 A tríade em crise: o tempo .....	36
<b>2. A crise da razão .....</b>	<b>41</b>
2.1 Características filosóficas do narrador .....	43
2.2 Citando sem citar .....	46
2.3 Descartes .....	52
2.4 Sartre e o absurdo .....	57
<b>3. A crise da linguagem.....</b>	<b>64</b>
3.1 Intertextualidade.....	65
3.2 Repetição .....	72
3.3 A “literatura da despavbra” .....	76
3.4 Bilinguismo .....	80
3.5 Brincadeiras linguísticas .....	92
3.5.1 Influências filosóficas.....	94
3.5.2 Análise dos nomes .....	96
3.5.3 Referências mitológicas .....	105
3.6 Provocações figurativas .....	108
3.6.1 Looping.....	111
3.6.2 Chapéu.....	113
3.6.3 Figuras topológicas.....	117
3.6.4 A fita de Möbius.....	120
<b>Considerações finais.....</b>	<b>128</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

*É tão bom saber aonde se vai,  
nos primeiros tempos. Isso  
quase nos tira a vontade de ir.*

Samuel Beckett, *Molloy*.

Se tudo o que temos são palavras, então, que elas, enquanto servas de nossa expressão, sejam mais que “manchas desnecessárias sobre o silêncio e o nada” (BECKETT<sup>1</sup>). Valemos de signos arbitrários e insuficientes para mediar nossas ações, humores e reflexões. Contudo, o fato de usá-los para expressar um pensamento que produzimos pode dar a pálida e falsa sensação de posse, se lembrarmos que todas as palavras já foram ditas, guardando as devidas proporções quanto às disposições de tais signos. Sendo as palavras necessárias para explicar que as palavras são desnecessárias, apresentamos, sob a sombra da insuficiência, aquele que propagou intensamente a ambivalência do verbo: Samuel Beckett.

Em 1906, a 13 de abril, nascia em Foxrock, subúrbio da zona sul de Dublin (Irlanda), Samuel Barclay Beckett. Filho de pais protestantes, Beckett foi o segundo dos dois filhos do casal. Passou uma infância tranquila em Dublin. Quando jovem (1920), foi estudante da Portora Royal School, destacando-se tanto nos estudos quanto nos esportes (críquete e rúgbi), manifestando, também nesta época, seu interesse pela língua francesa. Em 1923 começa seus estudos no Trinity College de Dublin, onde tem contato com a obra de Dante, com a qual se envolve bastante. Alguns anos mais tarde (1928), muda-se para Paris, onde, na École Normale Supérieure, permanecerá por dois anos como intercambista de um programa de estudos oferecidos pelo Trinity College. Conhece nessa época seu conterrâneo, o aclamado escritor James Joyce, tornando-se muito próximo de sua figura. No ano seguinte publica o ensaio *Dante...Bruno. Vico...Joyce*<sup>2</sup>, como contribuição para uma obra coletiva organizada por Joyce: *Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress*. Auxilia Joyce na transcrição de passagens de sua próxima obra, *Finnegans Wake*. Em 1930 ganha seu primeiro prêmio literário pelo poema *Whoroscope*, onde faz considerações acerca

<sup>1</sup> “As palavras são manchas desnecessárias sobre o silêncio e o nada”. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NjY0ODY1/> Acesso: 19. Jan. 2015.

<sup>2</sup> Optamos por colocar aqui, apenas as obras beckettianas mais populares, e levando em consideração seu caráter bilíngue, adotamos o seguinte critério quanto à menção dos títulos: os títulos em português indicam as obras que já foram publicadas em nosso idioma. Os demais títulos estão em seu idioma de origem.

do pensamento de Descartes, Schopenhauer, Kant e Geunlinx. Escreve no ano seguinte o ensaio *Proust*, onde o autor, baseando-se na obra *Em busca do tempo perdido*, tece considerações acerca da noção de tempo, memória e morte. Em 1932, pede demissão do Trinity College e instala-se em Paris definitivamente, como tradutor, poeta e ensaísta *freelancer*. Nessa época, começa a escrever o romance *Dream of Fair to Middling Women* e retorna à Irlanda. Abalado com o falecimento de seu pai, William, muda-se para Londres em 1933. Publica os contos *More Pricks than Kicks* em 1934 e em 1935 escreve os poemas *Echo`s Bones and other Precipitates* e começa uma terapia psicanalítica com Wilfred Bion em consequência de frequentes crises depressivas. No ano seguinte, viaja à Alemanha e se horroriza com o terror nazista ali instalado. Retorna a Paris e finaliza o romance *Murphy*, elogiado por Joyce. Essas obras iniciais caracterizaram-se pelo uso do narrador onisciente em terceira pessoa, os experimentos com a paródia, mas conservando ainda o “tratamento convencional de espaço, tempo e caracterização, mantendo-se no texto a ilusão de reprodução fiel da realidade” (ANDRADE, 2001, p. 17).

Em 1939, a segunda guerra é declarada e Beckett, que estava em Dublin, retorna rapidamente a Paris para participar ativamente da Resistência Francesa, escapando por pouco da Gestapo, fato que o levou a refugiar-se, com sua esposa Suzanne, no vilarejo de Roussilon, ficando por lá até 1945. Nesse período, dedicou-se à escrita de *Watt*, romance marcado por um desordenamento das etapas do enredo, sendo este seu último romance escrito diretamente em inglês. O momento que se seguiu foi de intensa criação literária para o autor: adota a língua francesa para escrever e faz uso do narrador em primeira pessoa em suas *Novelas (O fim, O expulso, O calmante e Primeiro amor)*, seguidos pelo romance *Mercier et Camier* e a peça *Eleuthéria*. Essas obras caracterizam-se pela sublinhada problematização da consciência narradora, da percepção e da sistematização da dúvida enquanto matéria narrativa do sujeito.

Nos anos seguintes (de 1947 a 1949) Beckett produziu obras extremamente importantes para sua carreira de escritor e dramaturgo. Foram elas: *Molloy*, *Malone morre*, *O inominável* e *Esperando Godot*. Esta última, tornou o seu nome mais popular, sendo considerada um marco da dramaturgia do absurdo, da contestação do discurso linear e do domínio da palavra, tornando seu autor um dos principais promotores da revolução estética teatral e literária da segunda metade do século XX. Depois disso escreveu *Textes pour rien*, *Fim de partida*, *All that fall*, *A última gravação de Krapp*, *Embers*, *Como é*, *Dias Felizes*, *Film* e *O despovoador*.

Em 1969, foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura, a cuja cerimônia não compareceu. Avesso às homenagens e à promoção pessoal, o escritor teve suas obras traduzidas para mais de trinta idiomas, tornando-se um dos nomes mais importantes do modernismo do século XX. Deste período, suas obras mais importantes foram *Eu não*, *That time*, *Companhia*, *Mal visto mal dito*, *Rockaby*, *Improviso de Ohio*, *Pioravante marche*, *Catastrophe* e *Quad*. Samuel Beckett morreu aos 83 anos, no dia 22 de dezembro 1989, deixando ao mundo um valoroso legado artístico-literário.

O período de intensa criação literária de Beckett, ocorrido no pós-guerra, foi um marco em sua carreira. Não apenas pela numerosa produção deste momento, mas pela consolidação e amadurecimento estético que ele passa a apresentar em seus trabalhos. A partir desse momento, sob a influência da experiência bélica, o autor assume a língua francesa na busca de uma linguagem que, se não lhe pertence por ser estrangeira, mostra-se em inteira consonância com seu projeto estético que procura empobrecer a linguagem, considerando que naquela não habitam os vícios, familiaridades e solidez presentes na língua materna possibilitando ao autor atingir seu intuito literário.

A preocupação com a representação (e a questão da *mimesis*) na arte sempre esteve presente tanto na crítica quanto nas obras de Beckett. Sua busca pelo mínimo expressivo retrata o seu interesse por uma arte que, sem referencial no real, discute o papel do sujeito fragmentado, na desorientada e caótica atmosfera do pós-guerra europeu. Beckett era politicamente bastante ativo, e o seu modo de ver e perceber o mundo e, conseqüentemente, a sua arte carregam toda a descrença que acompanhou esse período histórico de guerras. Um exemplo disso é que, na sua obra teatral, Beckett explorou a ação dramática e subverteu a ideia da peça como representação mimética da realidade, tornando seus personagens a realização da

expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar. (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 175)

Já os romances tiveram por matéria a solidão e a impotência humana em uma sociedade “pós-catástrofe”, recorrentemente representada por lixeiras nas quais os personagens eram encerrados, emblematizando uma cultura que tropeçava para se reerguer após Auschwitz.

As obras da trilogia representam a involução gradativa das vozes narrativas que as compõem. Segundo o autor, os livros não seguiam (explicitamente) uma sequência lógica, sendo cada um seu próprio ponto de partida independente. A reunião dessas obras sob o epíteto de “trilogia” se deu pelas radicalizações narrativas que apresentam, onde o imperativo é *o ato de narrar em si*, pouco importando a constituição básica de elementos romanescos como enredo, pessoa narrativa, personagem e tempo verbal. Considera-se também um elo entre as três obras: a sequencial derrocada física e mental dos protagonistas: Molloy, o primeiro deles, é representado por um andarilho; Malone é um velho acamado à espera da morte; e o Inominável é o que restou de sua precedente carcaça humana apenas uma voz. A marcação temporal suspensa presente na trilogia leva-nos a crer que a devastação interior a que os personagens estão submetidos relaciona-se com um contexto destrutivo maior do que uma guerra específica.

Levando em consideração a independência das narrativas, escolhemos *Molloy* como nosso objeto de pesquisa por vermos nesse romance não apenas a gênese do desventurado narrador da trilogia, mas por vermos também nessa obra o marco do abandono de Beckett dos resquícios de realismo formal e suas descrições lineares para assumir a poética que consolidou o nome do autor dentro do universo literário. Foi através daquilo que ele denominou “literatura da despálavra”<sup>3</sup>, (ou a sua busca pelo fracasso da representação) que Beckett elevou o gênero romance a um patamar diferenciado e autorreflexivo, lançando mão de recursos como a apresentação de um enredo quase nulo com quebra de linearidades e a progressiva degradação dos personagens, dissecando o eu narrativo através de metanarrações.

Enquanto narrativas de difícil classificação quanto ao gênero literário, os personagens da trilogia são constituídos pela dúvida. Todo o seu discurso advém da perda e da perda da memória, e é dessa maneira suspensa, sem informações norteadoras, que se inicia o primeiro romance da trilogia.

Em *Molloy*, o narrador homônimo é um indivíduo em crise solitária; o enredo rarefeito é composto de exercícios falhos da memória, numa busca por sua origem. Ela inexistente, mas, se existisse, seria a situação limite, tendo o fim como advento. A primeira parte conta a história de um personagem preso a um quarto, que diz ser de sua mãe. O seu mundo não é

---

<sup>3</sup> O termo original está em alemão “Literatur des Unwort” (BECKETT, 1983, p.54), e foi traduzido para o português por Fábio de Souza Andrade como “literatura da despálavra” (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.170).

ditado pelo aqui e agora do herói realista. Seu mundo é um acúmulo de acasos. De maneira mecânica, ele tenta matar o tempo falando incessantemente, dando um mínimo sentido a sua existência. Pessoas e imagens desfilam à sua volta, sem muita sequência, sem muita lógica. Parece estar definitivamente atado a esse cenário. Mesmo que saia, tudo se mistura e se repete: quarto, pessoas, acontecimentos e imagens. Nessa vertiginosa aporia, o leitor cai no mesmo lugar, tonto e com as mesmas dúvidas acerca do repertório do protagonista, como no início. O máximo de ação que esboça em relação a este é sua alternância entre a errância inicial pelos campos da sua cidade e o recolhimento no quarto de sua mãe.

A segunda parte do romance é narrada por Moran, espécie de duplo de Molloy (figura recorrente nas obras de Beckett), e, ao contrário deste, lembra como tudo começou. Num domingo de manhã, após a missa, Moran recebe uma missão de Gaber, mensageiro de Youdi, para quem trabalha. Ele deve sair de casa com o filho e ir em busca de Molloy, que nunca vira antes, mas que lhe é, de alguma maneira, familiar. Sua aventura em busca de Molloy acaba por torná-lo semelhante a sua caça: decrépito e solitário. Recolhe-se em um quarto para relatar a busca por Molloy e termina o romance minando a verossimilhança na contradição:

Foi ela [a voz] que me disse para fazer o relatório. Isso quer dizer que sou mais livre agora? Não sei. Aprenderei. Então voltei para casa, e escrevi. É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo (p. 237).

No romance, os relatos de Molloy e Moran se anulam mutuamente; andam em círculos e voltam à estaca zero, como tudo começou. A expressão convencionalizada e a descrição com intento de apreensão soberana e verossimilhança plena, propostas no realismo são refutadas na obra beckettiana como inimigas da arte. As palavras do autor evidenciam sua proposta estético-literária e o papel do leitor nela: “[...] confrontar-nos com alguma coisa que não podemos esclarecer, exigindo daquele que a experimenta que responda a ela de uma maneira sua, própria e imprevisível (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.193).

O autor convida-nos não somente a responder às lacunas de sua obra, mas a adentrá-las e a cair no silêncio que é projetado pelo narrador. Fazemos nós, leitores, o silêncio que o narrador fetichiza, buscando-o incessantemente; não obstante, afasta-se dele porque o registra e, ao *falar*, ainda que seja sobre o silêncio, este já está sendo quebrado. Ao construir pela negação, Beckett evoca o irrepresentável pela desarticulação (ou deslocamento) dos elementos convencionais que compõem a obra de arte. Muda estes elementos de lugar,

dando-lhes outras funções, adulterando-lhes a natureza, esgarçando suas funções expressivas, até que reste apenas o silêncio e o estranhamento.

O mundo beckettiano não se mostra inteligível e organizado dentro de estruturas totalizantes em que o homem consiga exercer o controle de seus atos e pensamentos. Esse é um mundo em que o sujeito está fragmentado e perdido entre a sua imaginação e a sua memória, tentando achar sua razão de viver. Ele tem de lidar com o hábito e o tédio da sua existência e com a sua própria mortalidade, que não consegue explicar. Ao mesmo tempo, o homem não pode desistir, tem que continuar seguindo o seu destino como o artista, que não consegue se expressar por meio da sua arte, mas que continua tentando, mesmo que as suas tentativas estejam fadadas ao fracasso.

Tendo uma vasta fortuna crítica, elegemos algumas obras para guiar nossa leitura acerca dos pormenores do romance beckettiano. Em *The Novels of Samuel Beckett*, no capítulo referente a *Molloy*, John Fletcher analisa minuciosamente o enredo deste, buscando clarear seus enigmas. Fletcher também discute as influências filosóficas e referências culturais de Beckett em *Samuel Beckett's Art*. Utilizaremos a obra de Carla Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize* como guia na leitura do programa estético beckettiano exposto na “Carta a Axel Kaun”, atentando para a expressão “literatura da despavbra” e seus desdobramentos semânticos. Nos estudos brasileiros, serviremo-nos largamente da obra *Samuel Beckett: o silêncio possível*, de Fábio de Souza Andrade, onde ele faz uma trajetória dos narradores beckettianos, além de reunir cartas e entrevistas de Beckett contendo importantes discussões acerca da criação artística. Em *A tradução como um outro original: Como é de Samuel Beckett*, Ana Helena Souza analisa o bilinguismo beckettiano, além de tecer valiosas considerações sobre o comportamento do narrador.

Os referidos autores foram e são extremamente importantes para a pesquisa beckettiana, dada a abrangência e profundidade de suas análises. Somado aos seus discursos, a nossa contribuição para o estudo do romance beckettiano está no fato de cotejarmos, no mesmo trabalho, três de suas instâncias para atingirmos uma análise mais global, sendo elas: a origem da crise do romance, suas influências filosóficas e suas inovações estilísticas.

Assim, o objetivo deste trabalho é identificar quais procedimentos Beckett e seu narrador utilizam para desconstruir os padrões do romance realista, reinventando-o numa estética literária baseada na desconstrução da própria linguagem. Apesar de nossos esforços analíticos concentrarem-se principalmente em *Molloy*, faremos diálogos com outras obras beckettianas a fim de ampliarmos nossa análise na busca pela compreensão da estética

utilizada pelo autor de maneira mais abrangente. A dissertação será apresentada em três capítulos-crise: a crise do romance, a crise da razão e a crise da linguagem.

Como outros artistas contemporâneos, Beckett criticou alguns conceitos presentes na história da arte e da filosofia e no modo de o homem ver o mundo, tentando forçar os seus limites e questionar o *status quo*. A sua busca pela desconstrução da linguagem, por não acreditar na força e na possibilidade de se usar as palavras como um veículo de expressão, mostram um modo muito particular de perceber o mundo.

Ele busca a falha, uma linguagem *falhada*. Esta, contudo, apresenta-se na mais perfeita coerência, fazendo-nos desconfiar da intenção de sua falha. Nossa hipótese é de que esta falha não se baseia simplesmente em um fazer literário medíocre; pelo contrário, sua composição é complexa e madura, buscando diversas referências culturais e filosóficas do ocidente. Sua falha aponta para uma falha mais profunda: a falha da imperfeição humana e a falha da utopia da expressão plena. O fato é que jamais conseguiremos expressar todos os nossos sentimentos através das palavras e a literatura beckettiana, com suas paródias, repetições, verborragias, vai mimetizar o nosso comportamento diante da realidade.

A icônica e controversa frase “tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar” (2002, p. 189), que fecha a trilogia, representa a contento o *modus operandi* beckettiano, ao admitir que não há como prosseguir com a narrativa em seus moldes tradicionais. Ainda assim, a narrativa prossegue para instaurar uma nova estética literária, forjada nos destroços dos pilares narrativos realistas. Para falarmos da crise do realismo e do romance, no primeiro capítulo, intitulado *A crise do romance*, lançaremos nosso olhar sobre o triângulo que a sustenta: o narrador, o tempo e o enredo.

*Molloy* inicia-se da seguinte maneira: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá” (2007, p. 23). Essa sentença responde de modo incerto à pergunta feita no início da última obra da trilogia, *O inominável*: “Agora, onde? Agora, quando? Agora, quem?” (2002, p.7. Grifo nosso), e assinala a correlação de cada pergunta com os respectivos pilares narrativos atacados pelo narrador: onde (enredo), quando (tempo) e quem (narrador). Beckett satiriza a representação realista ao mimetizá-la em planos lúcidos e metanarrações de falsa importância, para, logo depois, desmoronar-lhes o sentido numa linguagem que se estrutura na incerteza do *talvez*.

Esses buracos feitos no enredo pela desarticulação do protagonista encimam o silêncio que ele deseja atingir. O protagonista caracteriza-se pela tendência a questões como o



isolamento, o desengajamento do mundo, a afeição por objetos, os entraves na comunicação com os outros, as dificuldades com a linguagem e as reflexões sobre si e sobre o mundo ao redor. Para tratar desses temas, Beckett escolhe um narrador que questiona a história que conta, estruturando a narrativa sobre uma base incerta, em que as dificuldades de comunicação e as reflexões em torno da linguagem fazem parte tanto das características do protagonista quanto da busca por uma nova forma de narrar.

Atrelado à crítica da *mimesis* está o questionamento da concatenação temporal “sabotada” por Molloy, quando este começa sua narração no presente e, ao mesmo tempo, refere-se a um passado recente ou a um futuro próximo. Quando descreve situações no passado, o *eu* que narra (primeira pessoa) fragmenta a narrativa com saltos temporais e cenas independentes, sem nenhum vínculo com o episódio sucedâneo, resultando uma narrativa descontínua e heterogênea. A segunda parte do romance, narrada por Moran, apresenta inicialmente uma mudança na voz narrativa, sendo que a primeira parte do romance era contada por Molloy de maneira vaga e labiríntica. Moran, enquanto encarregado pela busca do primeiro, parodia a verossimilhança do discurso realista ao tentar retratar a própria situação com precisão de detalhes, mas, na falência de sua busca, acaba por contrair uma voz tão difusa e despropositada quanto a voz do seu alvo, Molloy.

No segundo capítulo, intitulado *A crise da razão*, analisaremos as influências filosóficas do narrador, de modo a compreender a crise do pensamento enquanto um fator consequente da crise do romance. Neste capítulo, analisaremos algumas das máximas e axiomas de René Descartes, Arnould Geulincx, Homero, Demócrito de Abdera, entre outros que Beckett utilizou em *Molloy*, mesclando seu teor filosófico com sátiras e críticas ao pressuposto do adágio atacado. Veremos aqui como Beckett irá distorcer o pensamento filosófico até que ele caiba em suas propostas estéticas, parodiando a filosofia em si, para, nessa apropriação, abrir espaço para a sua linguagem artística.

O terceiro capítulo, *A crise da linguagem*, é dividido em seis tópicos. Nele, analisamos os fatores que levam a linguagem à sua derrocada. No primeiro deles, falamos brevemente sobre o aspecto dialógico das narrativas de Molloy e Moran. No tópico seguinte, analisamos mais detidamente alguns dos eventos em que as repetições acontecem, enfatizando o empobrecimento da linguagem como experimento estético. No terceiro tópico, falamos sobre o projeto estético de Beckett, baseado no admitido esvaziamento da palavra, atingido pelo uso de uma língua estrangeira, onde o autor pode “falhar melhor” (BECKETT, 2012, p.65). A

relação beckettiana de bilinguismo é analisada no tópico subsequente. Em seguida, estudamos as *Brincadeiras linguísticas*, ou seja, o modo como Beckett põe a língua em crise, além de refletirmos sobre as variadas influências filosóficas e mitológicas utilizadas pelo autor nesses jogos com as palavras. No último tópico, analisamos as figuras que a repetição evoca dentro de uma linguagem que busca fugir da representação enquanto libertação da retórica e da *mimesis*.

Enquanto um campo artístico que privilegia os conflitos individuais confrontados com o dinamismo da vida e do mundo, não cabe à literatura um pacto com a verdade, mesmo por que o conceito que fazemos desta é bastante variável. Contudo, a razão que nos levou à presente investigação foi a pungente *verdade* e a *realidade* que se fazem ouvir na escrita beckettiana, ditas de maneira não convencional e, portanto, *nova*. Referimo-nos nem tanto ao conteúdo, mas à forma, salientando a veracidade de sua violação enquanto condição inerente ao seu sentido. Assim, quanto mais a literatura de Beckett se afasta da representação da *verdade*, mais verdadeira ela se torna.

A multiplicidade de gêneros com que Beckett trabalhou (peças teatrais, peças fílmicas, peças radiofônicas, poemas, traduções, curtas-metragens, romances, novelas, contos, ensaios, etc.), deu a ele não apenas versatilidade, mas um olhar bastante maduro para com o fazer artístico e foi isso que o levou a subverter as ordens impostas pelo realismo literário para reconstruir a linguagem na falência do sujeito. O fracasso, a aporética continuação, o exílio linguístico, o despojamento intencional e o empobrecimento voluntário da linguagem são os elementos que fazem da sua literatura uma nova ordem de realismo (ANDRADE, 2001, p.23).

Beckett foi inovador e atemporal em sua arte, mas a colocava sempre próxima da tradição cultural e filosófica ocidental. Apesar de sua obra ser muito estudada internacionalmente, no Brasil, suas pesquisas ainda carecem de maior divulgação. A nossa intenção é contribuir não apenas para as pesquisas beckettianas no nosso país, mas contribuir também com a Teoria Literária no que tange à investigação da composição do romance do século XX, aqui, representado por *Molloy*.

## CAPÍTULO 1

### A CRISE DO ROMANCE

*Mimético apesar de si mesmo, eis Molloy, visto de um certo ângulo.*

Samuel Beckett.

A crítica ao modelo de representação ficcional é um dos carros-chefes da linguagem presente no romance beckettiano. Para estruturarmos nossa discussão diante de tão complexo tema, faremos primeiramente um apanhado sobre a derrocada do realismo e sua crise até chegar ao *nouveau roman* e ao novo realismo (proposto por Beckett), discutindo até que ponto *Molloy* se encaixa nisso. Enquanto produto da crise do romance, analisaremos as seguintes questões: organização temporal (memória), enredo e a voz narrativa.

## 1.1 – No começo era o Verbo...

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon nos dá um panorama da crítica literária acerca do realismo e seus meandros. Para entendermos uma forma em colapso, precisamos saber *como* se deu o colapso, ou como era a forma anterior a tal fenômeno. Guiando-se pela seminal questão “do que fala a literatura?”, Compagnon discorre acerca do conceito de *mimesis*, cunhado primeiramente pelo filósofo Aristóteles, significando em linhas gerais: “‘imitação’ ou ‘representação’ (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), ‘verossimilhança’, ‘ficção’, ‘ilusão’, ou mesmo ‘mentira’, e, é claro, ‘realismo’” (2001, p.98). Colocar numa mesma oração os termos *mentira* e *realismo* seria uma ironia ou dizer em outras palavras que “ler com vistas à realidade [...] é enganar-se sobre a literatura” (2001, p.97). Dessa maneira, a *mimesis* é questionada sob dois pontos de vista, quando a literatura fala do mundo e quando a literatura fala da literatura. Compagnon afirma que os fundadores da linguística estrutural Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce estabeleceram os preceitos de tal disciplina pautando-se na autonomia relativa da língua sobre a realidade; assim, a relação linguística se daria entre as representações e não entre a palavra e o seu significado ou entre o texto e o mundo, descartando a noção de referencialidade (2001, p.99).

Representando os formalistas russos, Roman Jakobson estabeleceu os seis fatores que compunham a linguagem – emissor, mensagem, destinatário, contexto, código e contato – e as seis funções que a regiam. Na função referencial (ou denotativa), o conteúdo da mensagem é o mais importante. Na função emotiva (ou expressiva), o emissor imprime as marcas de sua personalidade à mensagem. A função conativa (ou apelativa) serve para dar à mensagem o teor de persuasão entre o emissor e o destinatário. A função fática servirá para dar ênfase à mensagem. A função metalinguística ocorre quando a mensagem volta sobre si mesma, transformando-se em seu próprio referente. Desviando da função cotidiana da linguagem, temos a função poética, que faz o uso de combinações rítmicas, sonoras e semânticas de modo a despertar o prazer estético em seu leitor. Considerando a simultaneidade da ocorrência dessas funções na linguagem, Jakobson, notou que na literatura, ou “a arte da linguagem”, a função poética era predominante prevalecendo, sobretudo, sobre a função referencial, pois “em literatura a tônica recairia sobre a mensagem” (COMPAGNON, 2001, p. 100).

Baseando-se em Jakobson, o antropólogo Lévi-Strauss desenvolveu uma apurada análise das propriedades estruturais do discurso literário dentro das narrativas a fim de

ressaltar os pilares sintáticos em detrimento da usual análise semântica feita nessa área. Já Roland Barthes advoga que a função maior de uma narrativa seria a *aventura da linguagem*, ou seja, o leitor não deve privilegiar o enredo que intenta comunicar-se com o real, já que se trata de um acordo fictício, mas mergulhar na própria linguagem que lhe é apresentada (COMPAGNON, 2001, p.101-102). Sob a sombra da Segunda Guerra Mundial, formalistas russos e franceses, além dos adeptos norte-americanos do *new criticism*, reinterpretaram a *mimesis* aristotélica enquanto uma poética antirreferencial, uma ilusão referencial. Compagnon emoldura seu conceito, sobretudo, sua crítica:

A *mimesis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: *a crítica da mimesis é, pois, in fine, uma crítica da ordem capitalista* (2001, p.106. Grifo nosso).

Na literatura ocidental, o realismo formal, até o fim do século XIX, foi a tendência literária e estética que buscou atingir o ideal de precisão referencial como o objetivo de representação da realidade, ambicionando retratar apuradamente as experiências e conflitos individuais em detrimento das experiências coletivas. Ao fim do século XX, vergado pelo peso das grandes guerras, a crise da *mimesis* e do autor endossam a crise do humanismo literário, não havendo mais a possibilidade de se pensar que a linguagem possa copiar o real ou que a literatura seja capaz de representá-lo fidedignamente. Contudo, Compagnon ressalta que “a *recusa da dimensão expressiva e referencial* não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da *estética moderna*, que se concentra no ‘médium’, (como no caso da abstração em pintura)” (2001, p. 102. Grifo nosso), e convencionou a relação entre literatura e realidade, adotando uma posição ideológica antiburguesa e anticapitalista.

O embate teórico e as reformulações acerca da noção de *mimesis* prosseguiram. Cada época retraduz teorias à sua maneira, vamos nos deter, contudo, no período pós-guerra (entre os estruturalistas e os pós-estruturalistas), pois, cronologicamente e, por conseguinte, ideologicamente, é onde se encaixa a obra beckettiana.

Nesse momento, há um domínio da língua sobre a referencialidade, já que a narrativa contemporânea narra a si própria e ao término das experiências, estas, legadas aos épicos. O trauma do período pós-guerra narra o esgotamento da representação, dado que sua causa primária foi uma irreversível realização (a guerra), não deixando mais nada a ser feito, a não

ser a fala por si própria: a primazia da linguagem esvaziada. A célebre frase que abre a peça *Esperando Godot* (escrita em 1949) contempla esse discurso desalentado: “Nada a fazer” (1976, p.9), diz Estragon, reiterando em sua fala a desesperança generalizada que assolava a Europa.

Consonante com essa aura de negação, *Molloy* explicita a farsa mimética da representação ficcional: “estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale. Pois o que se passava era completamente diferente” (p.13). Ao buscar deliberadamente o empobrecimento discursivo, o narrador beckettiano se comunica por meio de aporias, já que sua matéria literária é composta por palavras. Suas palavras são insuficientes para expressar a totalidade da experiência humana, seja para demonstrar sentimentos ou para tentar representar a *realidade*, (o que se torna um pastiche) visto que houve a *real* tentativa de delinear a realidade.

Ao recusar o esquema de representação da ação aristotélica, o narrador beckettiano recusa também o aqui e agora do herói realista, pois seu mundo é um acúmulo de acasos orquestrados para “matar” o tempo de sua tediosa existência. Isso é a sua maior proximidade com a ação, dado que seu enredo de pseudoeventos é a mera contração da errância para o recolhimento. E é sobre ele que nos deteremos no próximo tópico: o narrador beckettiano, sua temporalidade e enredo.

## 1.2 - A tríade em crise: o narrador.

Quebrando com a linearidade textual do romance, deparamo-nos com um narrador que desaloja o tradicional “começo-meio-e-fim” do enredo ao anunciar pensamentos, reflexões, sentimentos e atos, mas que não exercerá, como faz o narrador mais tradicional, o papel de organizador dessas anunciações – uma atitude de grande coerência, se pensarmos que a vida, em si mesma, é destituída de estruturas tão mecanicamente previsíveis. A narrativa não apenas faz uma crítica aos moldes realistas quando apresenta formas não ortodoxas de representação prosaica, reinventando o romance e sua estética, mas se constitui enquanto analogia ao caos da existência e da imanente angústia do ser e estar no mundo.

A escrita revela-se como uma utopia, incapaz de dizer qualquer coisa e incapaz de silenciar-se. Críticos como Fábio de Souza Andrade e Stanley Gontarski dizem tratar-se da “última pessoa” narrativa, que, no intrincado processo de composição beckettiano, submete o mundo e as palavras a uma exegese de constante revogação narrativa. Os seguintes excertos endossam a contento a postura desconfiada do protagonista: “Digo essa noite, mas foram muitas talvez. Trair, trair, o pensamento traiçoeiro” (p.50). “Tinha o rosto ligeiramente peludo, *ou sou eu que imagino assim, por comodidade narrativa?*” (p.85. Grifo nosso).

Quando Molloy dispara: “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista no calor da redação” (p. 49), exemplifica sua descrença na própria literatura, mutilando os narradores para atingir o fulcro narrativo que é a *dúvida*: das experiências vividas e de sua própria existência. Como bem explicita Ana Helena Souza, essa crítica se faz

à busca de controle da linguagem, através dos recursos ficcionais cada vez mais sofisticados, visando a um domínio magistral da composição. A crítica a este tipo de maestria na ficção se estabelece contra a submissão aos truques engendrados ao longo da história do gênero, seja para representar ‘a vida como ela é’, seja para manipular, com destreza técnica, a criação literária (2006, p.114).

Se, no realismo, houve um consciente esmero no que tange ao refinamento composicional no sentido de alcançar a ilusão da verossimilhança em seu mais alto grau de apuro, Beckett faz, com grande maestria, uma oposição igualmente cuidadosa ao colocar em suas obras lacunas na linguagem ficcional. Ao mesclar vozes narrativas, deslocar as focalizações do enredo e salpicá-lo de interferências de um narrador que, apesar de toda a

perturbada linearidade e circularidade narrativa, ainda interage com o leitor. Os seguintes trechos elucidam o diálogo que o narrador beckettiano estimula com seus leitores, sempre com certa dose de ironia:

*Vocês me dirão* que isso fazia parte da história das pernas, que isso não tinha importância, já que de todo jeito não podia pôr no chão o pé em questão. *Concordo. Mas vocês sabem pelo menos de que pé se trata? Não. Nem eu. Esperem, vou lhes dizer. Mas vocês tem razão*, este não era um ponto fraco propriamente dito (...)" (p. 116. Grifo nosso).

Minhas duas pernas são duras como a justiça, e no entanto me levanto de tempos em tempos. *Que é que vocês querem?* (p.92. Grifo nosso).

Beckett revolve, manipula e escava a linguagem em busca de sua essência. Essa crítica está enfatizada nas temáticas beckettianas da representação da falha, do inacabado, do inefável, da dúvida. Para “falhar melhor” (BECKETT, 2012, p.65), o autor escolhe uma língua que não é sua (o francês) para se exprimir de maneira pobre e lacunar, pois, ao refutar os supérfluos linguísticos, Beckett retém a essência do que se quer exprimir. Ao lançar mão da autotradução, ele abre portas para múltiplos sentidos, dotando a linguagem com toda a semântica que se perde no processo de tradução. Trata-se de uma “perda” que, longe de esterilizar a língua, duplica o texto em dois originais, o inglês e o francês, ambos escritos pelo mesmo autor; quando confrontados, tornam-se o terceiro original, tamanha é a profusão semântica que decorre entre esses idiomas. Isso também constitui uma crítica aos níveis mais amplos da linguagem e seus gêneros, a partir de suas inovações literárias que refutam o caráter irretocável e acabado de uma obra, já que a sua se expande rizomaticamente através de suas versões. Alain Badiou resume acertadamente que este “é um antigo axioma de Beckett (...) Esse axioma enuncia-se: *dizer é dizer mal*” (BADIOU *apud* SOUZA, 2006, p. 115. Grifo nosso). Esse dizer mal não se subordina às regras do próprio dizer, e se opõe à “boa” fala exatamente por sua insubordinação ao dito. Assim, essa fala maculada é também uma fala livre e, portanto, uma fala artística.

Beckett foi um inteligente e voraz leitor, além de um artista consciente dos primórdios literários no qual seus escritos se abrigavam. A lista de suas influências, referências, pastiches ou paródias é bastante extensa, indo de Santo Agostinho a Rimbaud, de Heráclito a Goethe, passando por Swift e Fielding. Sabendo do valor da herança incorporada pela obra beckettiana, a crítica Christine Brooke-Rose classifica como antirromance uma narrativa que, tradicionalmente, tenha um narrador auto-consciente, faça uso de digressões temporais nas



falas dos protagonistas, apresente fortes traços burlescos, além de obscenidades, ironia e uma forte crítica à hipocrisia burguesa. Para Brooke-Rose, a característica que mais fortemente classifica uma obra como “antirromance”, como a obra beckettiana, é “recusar levar tanto a si mesmo quanto o mundo muito a sério” (BROOKE-ROSE *apud* FLETCHER, 1971, p. 84)<sup>4</sup>.

Os primórdios do antirromance e sua consequente ação de descrédito no realismo tem em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, do também irlandês Lawrence Sterne, a semente da crítica ao modelo de representação ficcional. Na obra, Sterne faz um questionamento moral da sociedade, desconcertando-a com seu descompassado anti-herói. Outros romances contemporâneos à obra de Swift, como *Dom Quixote*, *Jacques le fataliste* e *Le roman bourgeois*<sup>5</sup>, também abordam o mesmo campo temático, cabendo a Shandy, contudo, o título de apogeu do narrador auto-consciente, cuja tarefa consiste em “se intrometer em seu romance para comentar sobre si mesmo como escritor, e em seu livro, não simplesmente como uma série de eventos com implicações morais, mas como um produto literário criado” (FLETCHER, 1971, p.89. Tradução nossa)<sup>6</sup>.

A história, dividida em nove volumes e publicada entre 1759 e 1767, narra a desditosa vida de Tristram Shandy, seu protagonista. A obra lança mão de recursos pouco convencionais para quebrar com os padrões da narrativa, utilizando recursos gráficos como figuras, pontuação e coloração das páginas, como, por exemplo, uma página matizada de várias cores para representar o muco nasal, outra página inteiramente preta para representar o luto de um dos personagens, além de brincadeiras com páginas em branco, asteriscos e rabiscos. Com o objetivo de contar a própria vida em nove volumes, Shandy conclui que narrar sua história toma mais tempo que *vivê-la*, reconhecendo a impossibilidade de tal objetivo, já que o ato narrativo jamais conseguirá apreender o tempo presente. Assim, sua narração torna-se uma fuga à realidade do presente, explorando a potencialidade das formas narrativas em detrimento de narrar uma história com grandes acontecimentos.

*Molloy* seguirá a mesma trilha, executando experimentações narrativas através de recursos linguísticos como a repetição, a falha das ações heroicas, a crítica à sociedade

---

<sup>4</sup> “refuses to take either the world or itself seriously” (BROOKE-ROSE *apud* FLETCHER, 1971, p. 84. Tradução nossa).

<sup>5</sup> Cf. FLETCHER, 1971, p.83.

<sup>6</sup> “as one who intrudes into his novel to comment on himself as writer, and on his book, not simply as a series of events with moral implications, but as a created literary product” (FLETCHER, 1971, p.89). Trata-se da mesma ação “intrusa” do narrador beckettiano (Cf. nota 1)

burguesa, à filosofia e à ciência, fugindo também à realidade para um mergulho na própria consciência narrativa, onde novamente o bordão “tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar” (2002, p. 189) se justifica. Além das assinaladas semelhanças entre Shandy e Molloy, Fletcher arremata: “em ambos os casos, o que vai para o livro é o que passa pela mente do herói no momento da composição; o herói vê-se a escrever, lembrando-se, tateando em busca de palavras, buscando exprimir o inefável” (1971, p. 92, Tradução nossa)<sup>7</sup>.

As características de seu protagonista em primeira pessoa – o equivalente ao “narrador autoconsciente” de Sterne – resume-se como aquele cujo ângulo de visão é um centro fixo, onde ele tem acesso apenas às suas próprias percepções. Para favorecer a imersão em seu próprio mundo, esse narrador descarta a onisciência ao colocar o seu ponto de vista como o centro da trama. Nesse arranjo, pode-se perceber o incisivo distanciamento do realismo em seus moldes tradicionais:

A ideia do “relato completo e autêntico da experiência humana” com a “obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” está bem distante dessas narrativas (WATT *apud* GONÇALVES, 2009, p.45).

Todo o universo narrativo, sua caracterização, enredo, tempo e espaço, ficarão à mercê do questionamento desse narrador e seus embates com a representação e a crise da linguagem. Dessa maneira, são negligenciadas a noção de verossimilhança e a relação de causa e efeito (concatenação), pois elas estarão sob o escopo de um narrador vacilante em seus relatos. Ao escolher essa “onisciência falha” como voz narrativa, Beckett o faz em consonância a seus eixos temáticos: a impotência humana e o empobrecimento da linguagem e, para isso, introduz

O discurso na boca de um sujeito desconfiado das palavras e consciente das suas dificuldades de comunicação. No entanto, é importante salientar que esse efeito não é exclusivo do uso da primeira pessoa narrativa (GONÇALVES, 2009, p. 45).

---

<sup>7</sup> “in both cases, what goes into the book is what passes through the hero's mind at the very moment of composition; the hero watches himself writing, remembering, groping for words, seeking to pin down de ineffable” (FLETCHER, 1971, p. 92).

A divisão da história em dois longos capítulos, cada um referente, respectivamente, aos já citados narradores, possibilita ecos e acenos narrativos entre ambos, entrelaçando os enredos na figura de um Moran que perde toda sua imponência burguesa para a sombra errante de Molloy. Essas vozes narrativas refratárias são parte do arranjo beckettiano, que faz do desgaste narrativo, via repetição, tanto uma colisão de narradores – “sim, isso me acontece e ainda me acontecerá, de esquecer quem eu sou e de me deslocar diante de mim à maneira de um estranho” (p. 67) – quanto a sua multiplicação:

Oh, quantas histórias poderia contar, se estivesse tranquilo. Que turba em minha cabeça, que galeria de moribundos. Murphy, Watt, Yerk, Mercier e tantos outros. Nunca teria acreditado que – sim acredito com prazer. Histórias, histórias. Não soube contá-las. Não saberia contar esta aqui (p. 188-9).

Vale ressaltar aqui a importância desse par beckettiano. Na primeira parte do livro, narra-se, com Molloy, a solidão deste e sua viagem em busca de sua mãe. Sua solidão é preenchida tanto com as expectativas do encontro materno quanto com imagens de sua região e seus transeuntes, cuja presença Molloy procura evitar. Na segunda parte Moran, preenche sua solidão buscando Molloy e, na falta de seu encontro, põe-se na trilha de volta para casa, no intuito de relatar não apenas o fracasso de sua missão, mas o que o enigma de Molloy lhe dizia.

Esse enredo entrelaça-se no sentido em podemos perceber nele referências a perdas e à busca de origens, a primeira funcionando como centro (des)organizador da narrativa, a segunda, como um mergulho em si mesmo e no outro, ressaltando a impossibilidade da tentativa de apropriação de uma “verdade” narrada, que não foge à falsidade de sua ficção, tanto pela fragilidade da memória pouco confiável do narrador ou por sua própria linguagem hesitante. Compreendidas as raízes da crise do romance e seu narrador, analisaremos neste momento, a crise do realismo no enredo da narrativa beckettiana.

### 1.3 - A tríade em crise: o enredo.

O intuito aqui é o de contar o enredo de maneira mais aprofundada, de modo que possamos mostrar ao leitor a sua quebra de linearidade enquanto uma das faces questionadas do gênero romance. Na primeira parte, Molloy refaz a trilha que o leva até o seu estado presente. A curiosidade do leitor é aguçada pela situação inicial um tanto insólita: um velho solitário e moribundo resolve escrever sua história, colocando a si mesmo como “vítima de um incessante rumor fabulatório, de uma voz de origem incerta que impede seu descanso” (ANDRADE, 2001, p. 42).

No início da primeira parte da narrativa, Molloy nos diz que está no quarto de sua mãe, tendo sido levado até ali “numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente” (p. 23), já que “sozinho não teria chegado” (p. 23). Tendo tomado o lugar de sua mãe, ele não sabe o que fora feito dela. Ele nos diz que deve escrever a sua história para um homem que vem à sua casa uma vez por semana coletar suas páginas e descreve, de certa maneira, como a sua última jornada começou. Ele estava agachado no topo de uma colina, sob a sombra de uma rocha, “à maneira de Belacqua ou Sordello, não me recordo mais” (p. 28), (referindo-se a Dante) e de lá avistou na estrada dois homens caminhando um em direção ao outro; eles se encontram, trocam algumas palavras e cada um segue seu caminho separadamente.

Molloy evita a criação de laços afetivos com outros seres; assim, é coerente que os transeuntes não cheguem nem mesmo a ter nomes, mas, antes, são nomeados como as incógnitas A e B. O último é descrito por Moran como possuidor de “um chapéu pontudo, ao que me parecia. Fiquei impressionado com ele, me lembro, como nunca tinha ficado com um boné, ou um chapéu-coco” (p.27). Ele carregava uma vara robusta a que Molloy chamou de taco, quando se lembrou dele andando pelos limites da floresta. Essa aparição preliminar é consideravelmente significativa para o resto da história, já que os transeuntes são citados posteriormente, tanto no relato de Molloy, quanto no relato de Moran. Molloy logo refuta os idílios tecidos em torno dos transeuntes e de suas companhias e parte, determinado, ao encontro de sua mãe.

Assim, Molloy prende suas muletas (sem as quais não pode andar, já que tem uma perna imobilizada) nos pedais de sua bicicleta e parte. Ao alcançar as muralhas limítrofes de sua cidade, ele é preso e, posteriormente, sofre um inquérito de um sargento na delegacia por alguma irregularidade obscura na sua maneira de descansar em sua bicicleta.

Levantei a cabeça e vi um policial. [...] O que você está fazendo aí?, ele disse. Estou acostumado a essa pergunta, compreendi-a imediatamente. Estou descansando, eu disse. Você está descansando, ele disse. Estou descansando, eu disse. Você quer responder à minha pergunta?, ele gritou. [...] Acabei entendendo que *minha maneira de descansar, minha atitude durante o descanso, escanchado sobre a bicicleta, os braços sobre o guidão, a cabeça sobre os braços, atentava contra não sei mais o quê, contra a ordem, contra o pudor* (p. 39-40. Grifo nosso).

Depois de ser libertado, Molloy segue para a cidade, já não assegurando mais se se encontra na cidade de sua mãe ou não. Nesse ínterim, atropela um cachorro cuja dona, uma mulher chamada Lousse, o protege da indignação dos moradores que presenciaram o fato e ansiavam por linchá-lo. Ela não apenas o protege como lhe oferece abrigo em sua casa, fazendo com que, de alguma maneira, Molloy possa substituir as afeições dispensadas ao cão morto. Molloy permanece um tempo considerável em sua casa, incapaz de partir (segundo ele) por causa das drogas que Lousse punha em sua comida. Em seu abrigo, ele perde sua bicicleta e, ainda assim, acaba indo embora apenas com suas muletas, ignorando contraditoriamente, todas as especulações levantadas acerca do paradeiro dela.

Deixei para ela *a minha bicicleta que tinha aprendido a não mais amar*, desconfiando que fosse o veículo de algum agente maligno e a causa talvez das minhas infelicidades recentes. *Mesmo assim a teria levado comigo se soubesse onde estava e que estava em condições de rodar*. Mas essas coisas não sabia. E tinha medo de, ao me ocupar delas, desgastar a vozinha que me dizia, *Se manda, Molloy, pega as muletas e se manda, e que eu tinha levado tanto tempo para entender, pois há muito tempo a ouvia* (p. 89. Grifo nosso).

Molloy sugere fortemente que Lousse o mantinha em casa em troca de favores sexuais; ela, contudo, não esboça nenhuma reação no sentido de impedir sua ida. Depois de partir, Molloy vaga pela cidade até parar em um beco sem saída, onde tenta, sem sucesso, suicidar-se. Finalmente, ele deixa a cidade com certa pressa e passa um tempo pela orla marítima, renovando seu estoque de pedras para chupar, que o distraem da fome. Contudo, ele é logo perturbado novamente pela imagem da mãe, partindo novamente, agora para o interior da floresta, onde a sua locomoção é cada vez menor. Um carvoeiro “precipitou-se sobre mim [ele] e implorou para que partilhasse da sua cabana, acreditem se quiserem. Um perfeito estranho. Doente de solidão provavelmente” (p. 120). Ele oferece suas escusas afeições a Molloy, que declina o convite, espancando-o até a morte com suas muletas. Incapaz até de

mancar, Molloy passa a rastejar, quando ouve o som distante de um gongo e uma voz dizendo: “Não se exaspere, Molloy, estamos chegando” (p. 130). Molloy então desfalece junto às profundezas de uma vala nos limites da floresta. E é dessa vala que, obviamente, ele é resgatado para que possa escrever sua história no quarto de sua mãe, sem saber a seu respeito. É neste ponto que o narrador nos coloca a par de sua história, quando o fim se refere ao início, criando dentro do caos narrativo uma circularidade.

*A priori*, a segunda parte apresenta-se bem diferente da precedente. O narrador se apresenta logo no início e, assim como Molloy, também narra sua história pregressa, caracterizando-se como um sujeito enfadonho, católico fervoroso, chefe de uma família abastada e um perfeito burguês. Jacques Moran é muito orgulhoso de sua propriedade, além de ser um dos empregados de uma misteriosa agência, dirigida por um homem chamado Youdi, que lhe pede o relatório que nós, leitores, iremos ler. A história de Moran começa em um domingo de verão. Gaber, o mensageiro da agência, vem perturbar seu dia de descanso sagrado e dá a ele instruções para partir urgentemente com seu filho, também chamado Jacques, e investigar o paradeiro de um sujeito chamado Molloy, cujo nome, para Moran, soa mais como Mollose, já que a menção deste nome soa-lhe estranhamente familiar. Ao longo daquele domingo, a perturbação de Moran cresce: o caso, primeiramente apresentado como banal por Gaber, logo se mostra bastante incomum e começa a deixar Moran inquieto, e então nervoso, para, em seguida, admitir que “sentia uma grande confusão me tomar” (p. 139).

Tendo perdido a santa missa dominical, ele solicita ao padre que lhe conceda a comunhão de maneira privada, mas isso não alivia sua mente controladora, já que ele bebera cerveja com Gaber, deixando-o em conflito por abrigar no mesmo corpo o torpor etílico e a consagração asséptica de um compactado pedaço de pão ázimo:

Lembrei-me com aborrecimento da cerveja lager que acabara de absorver. Me dariam o corpo de Cristo depois de uma caneca de Wallenstein? E se não dissesse nada? Está em jejum, meu filho? Não me perguntariam nada. Mas Deus saberia, mais cedo ou mais tarde. Me perdoaria, talvez. Mas a eucaristia, produziria ela o mesmo efeito, recebida em cima da cerveja, ainda que fosse levinha? Sempre poderia tentar. Qual era o ensinamento da Igreja sobre isso? E se fosse um sacrilégio? Resolvi chupar algumas pastilhas de menta, a caminho do presbitério (p. 137).

Para aumentar sua ansiedade, que já não é pouca, seu almoço, ingerido mais tarde que o habitual, dá sinais de indigestão. Laboriosamente, ele prepara tudo o que precisa antes de partir. No banheiro, enquanto faz uma lavagem estomacal em seu filho, Moran é acometido de uma lancinante dor no joelho, sendo este o primeiro sinal de sua vindoura derrocada. Seu emprego consiste em caçar determinados indivíduos, assim como foi com o caso antecedente de um sujeito chamado Yerk, e então produzir um relatório acerca do acontecido:

Oh, quantas histórias poderia contar, se estivesse tranquilo. Que turba em minha cabeça, que galeria de moribundos. Murphy, Watt, Yerk, Mercier e tantos outros. Nunca teria acreditado que – sim acredito com prazer. Histórias, histórias. Não soube contá-las. Não saberia contar esta aqui (p. 188-9).

O excerto acima agora nos mostra não apenas a face dos múltiplos narradores, mas a familiaridade de Moran com seus predecessores beckettianos. Ele até mesmo se pergunta mais tarde se “nós todos nos reencontraríamos no céu um dia, eu, minha mãe, meu filho, a mãe dele, Youdi, Gaber, Molloy, a mãe dele, Yerk, Murphy, Watt, Camier e os outros?” (p.227). Contudo, no caso de Molloy, Moran não sabe ao certo o que irá fazer com sua vítima assim que o achar, já que não lembra mais quais foram as instruções de Gaber nesse sentido.

A dor que o atingiu no banheiro retorna com muito mais força, impedindo-o de andar. Assim, Moran envia seu filho Jacques para a cidade mais próxima para que ele compre uma bicicleta e eles possam prosseguir a jornada. Ele permanece fora durante três dias e, nesse período, dois importantes fatos acontecem com Molloy. O primeiro é a aparição do homem a quem Molloy designara B, ou alguém muito parecido com ele, que aborda Moran nas florestas e pede a ele um pedaço de pão. O homem carregava um taco grosso ou vara, vestia um pesado sobretudo, além de sustentar um duro e penetrante olhar que faz um temente Moran comentar:

O olhar era de uma frieza e de uma força extremas. O rosto era pálido e bonito, me contentaria com ele. [...] Os cabelos, cuja sujeira não escondia a brancura, eram abundantes, em tufo. [...] O rosto era sujo e peludo, sim, era pálido, bonito, sujo e peludo. [...] O sotaque era de um estrangeiro ou de um homem que perdeu o hábito de falar (p.199-200).

Este homem, segundo sua descrição, parece ser Mercier e talvez seja, mas há muito pouco que se pode assegurar. Moran dá a ele um pedaço de pão e, em troca, pede para conferir o peso de seu taco. Ele parte, a contragosto (interno) de Moran, que fica observando-o a distância. No dia seguinte, Moran arranja um taco como o de B, e com ele fica revolvendo as brasas da fogueira de seu acampamento, quando outro homem o aborda. Ao contrário de B, esse homem desperta o desprezo de Moran, talvez porque eles se assemelhavam na aparência. O homem pergunta a Moran se ele vira um homem com uma vara passar por ali, o que Moran nega e pede ao outro que deixe o seu acampamento. Como o outro se nega, Moran não vê outra resolução a não ser espancá-lo até a morte com sua vara, o que parece bastante cruel para os preceitos de um homem que se diz cristão. Após o retorno de seu filho, Moran omite o acontecido e prossegue com ele na garupa da bicicleta até alcançarem a região de Molloy. Depois de uma violenta briga, Jacques abandona seu pai e, mais tarde, Gaber aparece, ordenando a Moran que volte para casa; este se mostra apreensivo quanto à desaprovação de Youdi, já que ele não conseguiu concluir a missão e encontrar Molloy. Contudo, Youdi não está zangado; ao contrário, parece muito despreocupado quando diz a Gaber que “a vida é uma coisa muito bela, uma coisa inaudita” (p. 223). Moran pergunta a Gaber se “acha que ele [Youdi] estava falando da vida humana” (p.223), mas Gaber desaparece antes de responder.

Então, Moran começa seu doloroso retorno, acochado por uma crescente decrepitude física. Ainda em sua jornada de volta, aparece, numa tarde chuvosa, um ameaçador fazendeiro, que expulsa Moran de suas terras; este, apesar da aparência caquética, consegue astutamente sair do episódio incólume, ao fingir que adentrou aquelas terras em peregrinação, apenas para cumprir uma promessa que fizera à Nossa Senhora de Shit em favor da vida de sua suposta esposa, que tivera a vida poupada no trabalho de parto, mas perdera o filho recém-nascido. A promessa consistia em andar em linha reta; assim, ele era inocente, pois foram as terras do fazendeiro que “invadiam” o seu percurso. Dessa maneira, Moran consegue chegar em casa a salvo. O que antes era um reduto burguês de conforto e segurança agora era o retrato do abandono. Numa das poucas marcações temporais, o narrador relata que sua chegada se deu na primavera, passando os meses de maio e junho em seu jardim e, em agosto, ele decide, depois de escrever seu relatório, deixar sua casa novamente para tentar ser livre, para rejeitar a humanidade e viver próximo à terra. As últimas palavras de seu relato reatam o fim ao começo da segunda metade da narrativa.

Foi ela [a voz] que me disse para fazer o relatório. Isso quer dizer que sou mais livre agora? Não sei. Aprenderei. Então voltei para casa, e escrevi. É



meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo (p. 237).

Além de circularidade, o romance irá desestruturar as convenções de representação da verossimilhança sobre as quais se funda a própria possibilidade de narrar. Molloy caracteriza-se por desacreditar a narração. Moran, além de tal atitude escarnecedora, será também o regente de sua narrativa.

Ambos os relatos, escritos no passado, parecem se anular: “ou bem a história que conta é digna de fé e Molloy delira, ou os fantasmas que povoam a memória de Molloy efetivamente se fundam em restos de lembranças da personagem e sua versão desmente Moran” (ANDRADE, 2001, p. 44). No romance, Beckett irá minar a linearidade dos planos de representação e imaginação, mesclando a ordem das lembranças do narrador e sua pseudorealidade com uma experimentação no tempo presente, fazendo destas questões tanto o assunto quanto a estrutura da obra.

Na segunda parte, há também, diferenças tipográficas: o segundo capítulo divide-se em parágrafos, permitindo uma leitura mais fluida, ao passo que o primeiro capítulo apresenta ao leitor uma narrativa densa e compacta, fazendo sombra à própria história de Molloy. Se Moran espelha o comportamento de Molloy, “intrometendo-se” na narrativa, ele o faz discretamente; se a denigre e nela instaura dúvidas, é de maneira bastante rara.

Apesar de exprimir-se com clareza, utilizando técnicas tradicionais como descrição, sem se contradizer ou se perder nas múltiplas possibilidades de narrar de um evento como faz Molloy, Moran vai sendo consumido pela história daquele, contraindo também suas falhas e obsessões narrativas.

Ao negar o que acabara de afirmar, Moran, assume-se prisioneiro de um espaço e tempo suspensos, um presente inapreensível, construído por palavras vacilantes, restando a crença apenas no silêncio e nas ruínas que não distinguem fato e ficção. Ao contrário, “com Molloy, passamos todos a habitar uma narrativa sob o signo do paradoxo antigo: ‘todos os homens de Creta são mentirosos, disse o cretense’” (ANDRADE, 2001, p. 44).

O enredo faz parte do quadro que compõe a crise do realismo quando se insubordina à linearidade do começo, meio e fim de uma história, subvertendo a estrutura interna do romance, alcançando também o eixo temporal que será condicionado pela perspectiva do

personagem central. Por apresentar uma concatenação um tanto quanto cindida, o mundo de Molloy não traz uma “lição de moral”. O mais próximo de um adágio que se pode detectar em tal narrativa seria a capciosa sentença: “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto que é importante não perder de vista, no calor da redação” (p. 49).

Assim, não há para Molloy um banco de memórias que assegurem a sua apreensão do tempo; a falta de experiências o impede de avaliar o futuro e o passado, condenando-o a uma indefinição da ação presente, fomentada por uma consciência narradora compulsiva, crítica e intensa, mas sem prospecções futuras que não sejam as do silêncio e da inércia. Andrade afirma que “a individualidade de Molloy é composta de uma colcha de retalhos de experiências: estranha, pouco familiar, desconjuntada”, aludindo às contradições que o compõem, mas que também passaram pela mesma mente avassaladoramente analítica de seu narrador, como uma “máquina cartesiana de dissecar causas e motivos primeiros, aqui convertida em máquina de narrar” (2001, p. 55)

As contradições não se restringem apenas às divergentes decisões tomadas pelo narrador como, por exemplo, quando Molloy se perde em rituais de chupar pedras e guardá-las em seus vários bolsos, utilizando para tanto cálculos matemáticos. Grande é a divergência entre a agudeza crítica de sua mente, possuidora de dúvidas sistematizadas e uma inquiridora introspecção, quase abstrata, contrastando com a urgência do fisiológico: a decadência física incontornável de seu narrador.

O caráter digressivo da narrativa denota o constante ruminar de memórias do protagonista no sentido de levá-lo de volta aos caminhos que o trouxeram a seu estado presente, ainda que adentrar-se nessas memórias seja aceitar as dores e desconfortos que elas possam causar, já que conscientizar-se do tempo e de sua passagem implica também, em assentir sua ação predatória e arbitrária:

Diferentemente do que acontece na *Recherche* proustiana, Molloy não tem esperanças de que a somatória deste acúmulo de fatos redunde em um sentido unitário, resgate uma identidade perdida, enfim, faça da sua vida uma totalidade significativa. [...] *Scholar* de talento mas sem vocação, tendo-se ocupado precocemente da obra de Proust, Beckett admirava a perspicácia com que o francês deslindou a associação entre o narrar e a memória involuntária, revelando a natureza anestésica e banalizadora do hábito (ANDRADE, 2001, p. 48).

O que se pode concluir é que a literatura, antes de tentar revelar a possível obscuridade que possa existir na continuidade do presente, traz à tona o descompasso do sujeito consigo mesmo, envolto em paradoxos da própria subjetividade, pondo-se entre a imobilidade e o desejo, entre si mesmo e o outro, confrontando estes pares com o mundo.

#### 1.4 - A tríade em crise: o tempo.

Há uma inerente necessidade de expressão nos relacionamentos humanos. A expressão em forma de fala dá corpo e externaliza uma gama de sensações, emoções e informações às quais o interlocutor tem acesso. Contudo, a fala é fluida e suas ondas sonoras dissipam-se no espaço, diluem-se no *esquecimento*. A grafia, enquanto exercício memorialístico, serve não apenas para nos expressarmos, mas também para, por meio da escrita de lembranças, traçarmos uma recomposição de fatos passados numa tentativa de asserção da realidade (ou o que dela se aproxima). Escrevemos para tornar nossas memórias perpétuas, para que o objeto escrito seja lido e lembrado. Registrado. Resgatado de um passado que, próximo ou distante, já não se pode atingir. Atualizada, presentificada e rememorada, a escrita é um ato carregado de memória. É também um exercício do lúcido sem excluir o lúdico, já que a mesma memória que reproduz os fatos passados é a memória que, em seu “lado b”, banha-se no esquecimento que lhe é próprio e condicional, e ficcionaliza aquilo de que não se lembrou, ou mesmo o que *quis esquecer*.

Memória e esquecimento. Som e silêncio. Expressividade e inexpressividade. Estes pares antagônicos e suas relações de saprófita coexistência tornam-se mais, ou menos, evidentes nos textos literários. Há textos em que a escrita tenta ocultar as lacunas do esquecimento; há, também, aqueles em que o esquecimento é o motivo para se escrever. Há ainda aqueles que fogem à dicotomia de superação ou evidenciamento do esquecimento e seus vazios, e se constituem no entrelugar da memória e do esquecimento. Nesses textos, a narrativa seria o relato dessa experiência no limite, trazendo à tona todas as tensões inerentes a uma escrita que, simultaneamente, se ergue e se desmancha, movida pelas destemperadas forças do lembrar e esquecer. É nessa categoria de escrita liminar que se inserem as obras de Samuel Beckett.

Cabe ressaltar o contexto histórico no qual Beckett viveu como fator condicionante na criação desses escritos focados no expatriamento e na falência do narrador. A Segunda Guerra Mundial era um acontecimento muito recente na escrita desses textos, o que se reflete na aura de impotência e obscuridade dos enredos durante suas composições. A esse sentimento, ligou-se o desejo explícito de Beckett de mudar a direção de sua prosa, adotando a França como pátria e sua língua como novo veículo de expressão literária. Além de haver participado ativamente da Resistência Francesa, o autor viu nesse contato bélico direto um mote literário e artístico. Dessa maneira, a sua literatura configurará artisticamente o sentimento de falta de sentido da condição humana, resvalando em um eloquente silêncio de irrepresentabilidade,

não pelo esquecimento, mas através da repetição que esvazia o sentido primeiro das coisas e abre espaço para a ressignificação dos signos. Segundo Jacques Rancière, “a ruptura antirrepresentativa, como passagem do realismo da representação à não figuração, se dará através de uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação”(2012, p.129).

Essa irrepresentabilidade, ainda que no plano ficcional, terá o intento de enfraquecer as representações artísticas ditas “realistas”, que são falhas por almejam as figurações de uma pretensa verdade. A arte beckettiana é fidedigna e verossímil quando se assume falha e insuficiente para dizer o que quer que seja, ao invés de tentar inutilmente representar qualquer tipo de verdade, por mais que percebamos, diluídas em seu discurso, profundas reflexões sobre a condição humana.

Obedecendo à classificação de texto liminar, os personagens da trilogia são constituídos pela dúvida. Todo o seu discurso advém da perda e da perda da memória e é dessa maneira suspensa, sem informações norteadoras, que se inicia o primeiro romance da trilogia, *Molloy*. Seu narrador homônimo é um indivíduo em crise solitária; o enredo rarefeito é composto de exercícios falhos da memória, numa busca por sua origem. Ela inexistente, mas, se existisse, seria a situação limite, tendo o fim como advento. Em *Molloy*, o tempo surge dissolvido entre espaços e personagens e, na nebulosidade que circunda o narrador, coexistem nascimento e morte, princípio e fim:

*Sim, parece-me que naquela época se produziu um incidente qualquer desse gênero. Mas talvez confunda com outra temporada, anterior, pois esta aqui será a minha última, à beira-mar. [...] Mas talvez esteja fundindo duas ocasiões numa só (p. 109. Grifo nosso).*

O narrador, por indefinir tempos verbais e pessoas narrativas, e possuir um discurso permeado de incertezas e retificações, como pode ser visto no excerto acima, torna o tempo sempre presente. A narrativa praticamente não apresenta marcações cronológicas, com exceção das poucas menções que ambos os narradores fazem à passagem dos meses com relação a seus respectivos trajetos. Molloy, o menos preciso dos narradores, diz:

Isso me permite, além do mais, *saber quando começou essa viagem irreal*, a penúltima de uma forma esmaecida entre formas esmaecidas, e que declaro

sem essa nem aquela ter *começado na segunda ou terceira semana de junho* (p. 35. Grifo nosso).

Moran, apesar de, inicialmente, dar maiores informações sobre sua existência, acaba por cair na mesma imprecisão de Molloy:

Recebi a ordem de voltar *em agosto, em setembro* no máximo. Cheguei em casa na primavera, *não quero ser mais preciso* (p. 224. Grifo nosso).

*Há um ano estava partindo.* Vou-me embora. [...] Não suportarei mais ser um homem, não tentarei mais. Não acenderei mais este lampião. Vou apagá-lo e ir para o jardim. *Penso nos dias compridos de maio, de junho, quando vivia no jardim* (p. 236-7. Grifo nosso).

Contudo, essas marcações são incapazes de oferecer um panorama aprofundado acerca do posicionamento histórico, espacial e temporal dos narradores porque eles utilizam o seu discurso exatamente para confundir:

Parti. Tinha esquecido para onde ia. Parei para pensar. É difícil pensar pedalando, para mim. Quando quero pensar pedalando, perco o equilíbrio e caio. *Falo no presente, é tão fácil falar no presente, quando se trata do passado. É o presente mitológico, não liguem* (p. 47. Grifo nosso).

A postura do protagonista, ao invés de explicar a temporalidade, a reifica, ressaltando a impossibilidade de realmente *medir* o tempo. As vozes que animam as narrativas beckettianas vertem, regra geral, para o papel um turbilhão de pensamentos, imagens e memórias que nos “despertam” para a aleatoriedade do tempo e do mundo.

Os narradores apresentam as seguintes características: a tendência ao isolamento, o desengajamento do mundo, a afeição por objetos, os entraves na comunicação com os outros, as dificuldades com a linguagem e as reflexões sobre si e sobre o mundo ao redor. Para tratar desses temas, Beckett escolheu narradores que questionassem a história que contam, estruturando a narrativa sobre uma base incerta, em que as dificuldades de comunicação e as reflexões em torno da linguagem fazem parte tanto das características do protagonista quanto da busca do autor por uma nova forma de narrar.

Nela o autor atenta contra o verbo imagético, de maneira bastante antitética, já que os vocábulos sempre evocam signos e seus significantes. Aristóteles já dizia que “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (ARISTÓTELES *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 20). Pois, então, que essa imagem seja a representação do vazio, do nada. Se Beckett quer acabar

com as imagens e as palavras, vai acabar também com aquilo que evocará as imagens do verbo: as memórias. Por isso, seus protagonistas parecem estar fora de qualquer rótulo que os personalize, pairando em um tempo e em locais jamais definidos, comunicando-os com o atual e o anacrônico. Isso porque o ato de deter o tempo é querer representá-lo. Por isso as obras de Beckett diluem e tornam imprecisa sua temporalidade e tudo que possa deixar pistas nesse sentido. São, por isso, contemporâneas e atemporais, já que fraturam o tempo não apenas por não identificar cronologicamente a narrativa, mas por fazê-la (no seu tempo límbico) acenar para “o escuro do presente, projetando sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquire a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEM, 2010, p. 72).

Contudo, é importante ressaltar que não há nada nos textos que nos remeta a uma situação histórica específica. Pelo contrário, o autor sempre teve o máximo cuidado para não deixar entrar em suas obras nada que as levasse a uma época determinada. Pode-se dizer que havia uma preocupação em não deixar “rastros de historicidade”. Ainda assim, o período histórico do autor está presente nos romances, ainda que não haja nenhuma referência explícita a ele. A atitude do narrador, que não encontra significação na linguagem com a qual se expressa, além de desdenhar da história que conta, também demonstra a falta de sentido e perspectivas em um mundo marcado pela sombra recente da guerra. Se, por um lado, a sua memória não é fiável, por outro, é a ela e somente a ela que podemos nos entregar, pois ele não nos dá mais nada de concreto a que possamos nos agarrar:

Me veio à memória, de maneira tão incompreensível quanto antes o meu nome, que tinha partido para ir ver a minha mãe, na manhã daquele dia que terminava. Meus motivos? Esqueci. Mas os conhecia, achava que conhecia, só tinha de reencontrá-los para ir voando até lá, à casa da minha mãe, nas asas de galinha da necessidade (p. 49).

Sempre incerto e indeterminado, o tempo em Beckett é, às vezes, uma estação do ano, noutras, uma alvorada. A forma mais específica que o tempo toma se materializa em partes do dia. O espaço em si permanecerá “asséptico”, no sentido de não conferir temporalidade à narrativa, mas, por sua clausura e solidão, faz despertar nos narradores uma excessiva autoconsciência; daí a desenfreada necessidade de falar: “na minha vida, já que tenho de lhe chamar assim, houve três coisas, a impossibilidade de falar, a impossibilidade de me calar, e a solidão, física claro está, e foi com isso que me desenrasquei” (2002, p. 163). O trecho do

narrador de *O inominável* mostra-nos, além de sua angústia e contradição, uma grande lucidez sobre sua condição, o que se aplica de maneira geral à obra beckettiana. Têm-se, a despeito de aporias linguísticas e ironias, uma consciente reflexão sobre a condição angustiante do homem moderno.

O fato é que o narrador beckettiano se desloca magistralmente entre o passado longínquo, o passado recente e o sonho do futuro. Para ele, o presente se configura como a mais cruel das prisões, já que é nele que o narrador fixa, com mais frequência, o desejo de permanecer. Se esse é um dos maiores algozes do tempo, o narrador beckettiano oferece certo alívio para si e para os leitores, relativizando o presente a todo instante. Anos antes, em *Proust*, Samuel Beckett falava-nos do Tempo, do Hábito e da Memória, sintetizando, em nosso entender, muito bem os laços que os envolvem:

É deste janusiano, triádico e ágil monstro ou Divindade: Tempo – uma condição de ressurreição, porque um instrumento de morte; Hábito – um castigo, na medida em que a exaltação perigosa da primeira e uma benção, na medida em que ameniza a crueldade da segunda; Memória – um laboratório clínico com estoques de veneno e medicamento, de estimulante e sedativo: é Dela que a mente se afasta, para a única compensação e único milagre de evasão tolerado por Sua tirania e vigilância (1986, p. 27).

Dessa maneira, observamos os personagens beckettianos reproduzindo maquinalmente velhos hábitos; afinal, esse é o melhor paliativo para a dor de sentir a passagem do tempo. Malone, por exemplo, narra histórias despropositadas apenas para fazer o tempo passar, histórias que nos mostram opostos como felicidade e infelicidade, velhice e juventude, morte e nascimento a se confundirem. Essas oposições podem ser entendidas como metáforas da face pendular da vida, que oscila constantemente entre dois polos que quase se tocam. São extremidades igualmente insuportáveis (pelo menos para aqueles seres dotados de uma maior sensibilidade), o polo do sofrimento e o polo do aborrecimento, estando o equilíbrio e o contentamento fora de cogitação para o mundo dos narradores beckettianos.



## CAPÍTULO 2

### A CRISE DA RAZÃO

*Precipitandus est liber spiritus.*

Petrônio Árbitro

Numa entrevista com Gabriel D’Aubarède para o periódico *Nouvelles Littéraires* de 1967, Beckett é inquirido:

G.D.: Os filósofos contemporâneos tiveram alguma influência em seu pensamento?

S.B.: Nunca leio filósofos.

G.D.: Por que não?

S.B.: Nunca entendo nada que eles escrevem.

G.D.: Mesmo assim, as pessoas ficam se perguntando se a questão do ser formulada pelos existencialistas não poderia ser uma chave para a sua obra.

S.B.: *Não há chave* ou problema. Eu não teria tido nenhuma razão para escrever meus romances se pudesse ter expressado seu assunto em termos filosóficos (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.189-190. Grifo nosso).

Apesar de Beckett negar uma influência filosófica direta em seus trabalhos, ele era um leitor contumaz de filosofia e deixava entrever essas leituras em seus enredos. Sua negativa reforça seu desejo de não enquadrar seus textos em fórmulas prontas de leitura, livrando-os de rótulos interpretativos.

A epígrafe em latim que abre o presente texto pertence ao escritor romano Petrônio Árbitro, e significa “o espírito livre deve precipitar-se”. Apesar do presente adágio não ter sido uma influência direta na escrita de Beckett – como os exemplos que veremos adiante –, essa frase elucida a jornada pela qual seguem os narradores beckettianos: sob o pretexto de Molloy encontrar sua mãe e Moran encontrar Molloy, eles formularão questões de ordem filosófica, questionando a si mesmos e ao universo que os abriga, sem jamais colocar em pauta uma verificação de qualquer ordem, pois ali tudo está em suspensão.

O universo obscuro dos narradores beckettianos tem, em sua irônica amargura, traços de uma filosofia do desencantamento com as pessoas e com o mundo de maneira geral. O autor, enquanto um grande estudioso e possuidor de profundo senso crítico, expressou em suas obras vastas influências filosóficas que acusavam a crise da ordem cartesiana no pensar.

Contudo, o trabalho de *abordagem* filosófica não faz de Beckett um filósofo, termo do qual ele se esquivava. Nas palavras de Porter Abbott,

‘Falhar melhor’ é uma ótima piada, mas também não é uma piada. Parte da razão pela qual essa frase não é uma piada [...] é que Beckett expressa aqui simplesmente sua estética, mas um absoluto da *prática* estética. Em outras palavras, a grande diferença entre o que Beckett faz como artista e o que os filósofos fazem enquanto filósofos é *falhar* (2008, p.83. Tradução nossa. Grifo nosso)<sup>8</sup>.

Beckett irá distorcer o pensamento filosófico até que ele caiba em suas propostas estéticas, parodiando a filosofia em si, para, nessa apropriação, abrir espaço para a sua linguagem artística. Isso torna a interpretação filosófica da literatura beckettiana bastante delicada, senão suspensa, dado que o autor ressignificava em pastiches complexos conceitos e escolas filosóficas, diluídos na ironia de seu discurso.

*Molloy* é composto de duas partes. Dois esforços retrospectivos. O de Molloy: a busca por sua mãe. O de Moran: a busca por Molloy. Nesse paralelismo, os relatos se anulam, havendo um esvaziamento dos conteúdos, tendo em vista o profundo exame que o(s) narrador(es) se impõe(m), sublinhando a tenacidade de sua consciência individual. Na crueza desses exames críticos, os narradores caem na autodepreciação, tentando anular-se diante das coisas e do mundo, na queixa contra si mesmo. É uma manifestação da *não existência positivada*, que acontece quando o sujeito se reconhece como um ser *negativo*, em negação; ele é um não-existir. Beckett diz e “desdiz”, seu narrador existe e deixa de existir, emprestando essa existência inconsistente a um outro, à voz que o guia. A autodepreciação funciona como o não lugar do sujeito. Não se trata apenas de um fluxo de consciências, mas de um fluxo de *críticas* (apesar de serem, aparentemente, aleatórias), que são muito bem engendradas e disfarçadas em ironias dispersivas. Tais discursos pertencem a sujeitos presos numa aguda crise solitária, compondo um enredo rarefeito através de exercícios de memórias falhas.

---

<sup>8</sup> “‘Fail better’ is a great joke, but it is also no joke. And part of the reason it is no joke [...] is because Beckett expresses here not simply his aesthetic but an absolute of aesthetic practice. In other words, the deep difference between what Beckett does as an artist and what the philosophers do as philosophers is fail” (ABOTT, 2008, p.83).

## 2.1 – Características filosóficas do narrador

Antes que se possa negar sumariamente a existência de um sistema que estruture esta narrativa, o que existe, enquanto estética da ressalva, é a dúvida como sistema. Partindo do preceito cartesiano da desconfiança reflexiva como reasserção do sujeito, o protagonista beckettiano colocará à prova também a noção de indivíduo. O *cogito* cartesiano<sup>9</sup> pode ser entendido como o próprio pensamento; é o duvidar da representação; é uma avaliação crítica. Assim, o herói beckettiano, entre a cruz e a espada (melhor dizendo, entre a representação e a realidade), insurgirá com seu espírito analítico interiorizado enquanto um elemento do caos: ele é a desrazão lógica e, para negar a razão, ele a utiliza, dobra-a e faz a razão ajoelhar-se diante do nada.

Levantaremos algumas questões no sentido de tentar compreender a dinâmica narrativa de *Molloy*. Qual é a baliza filosófica da obra de Samuel Beckett? Como sua linguagem se organiza filosoficamente? Como se deu a crise dessa organização? Qual é a pergunta proposta pelo narrador? Na impessoalidade da voz narrativa o herói beckettiano irá falar sobre o que não se pode, não se consegue, exprimir, falar, e responderá a nossa pergunta, replicando “Agora onde? Agora quando? Agora quem?”. O método beckettiano consiste na impossibilidade de encontrar o próprio método e de encontrar a si mesmo. A narrativa parte da problematização da consciência. Para que surja o método é necessária a solidão, onde surgirão as ideias. E estas serão postas em ação junto a experiências sem regras com o mundo.

Para Descartes, a dúvida é redentora, a dúvida é uma chance, e o ser consistirá na certeza de não ser, na dúvida. Molloy parte da solidão cartesiana e realiza a tragédia do *cogito* no corpo alquebrado da linguagem. Todo seu discurso advém da perda e da perda de

---

<sup>9</sup> Em suas *Meditações metafísicas*, Descartes apresenta os argumentos que fundamentam sua própria existência: “Suponho, portanto, que todas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que jamais existiu de tudo quanto minha memória referta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas fições do meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo [...] Mas há algum, não sei qual, enganador mui poderoso e mui ardiloso que emprega toda a sua indústria em enganar-me sempre. Não há, pois, dúvida alguma de que sou, se ele me engana; e, por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa. De sorte que, após ter pensado bastante nisto e ter examinado cuidadosamente todas as coisas, cumpre enfim concluir e ter por constante que esta proposição, *eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que a anuncio ou que a concebo em meu espírito” (DESCARTES, 2005, p. 42-43).

memória. A desconfiança cartesiana do *cogito* é salutar, na medida em que toma uma afirmação e parte da constatação de seu contrário. Assim, é possível compreender a filosofia e seus filósofos através dos objetos de investigação, sobretudo através do “combate” de seus contrários. Numa irresolução instigante, o personagem-narrador de Beckett é cartesiano e é o seu contrário, pois ele utilizará a potência absurda do mínimo antes que este beire a extinção, como a incapacidade de transmitir experiências, fazendo da pobreza de comunicação a sua força.

A relação do narrador com o outro é bastante peculiar. Este representa o perigo da perda da autonomia do eu. Além de evidenciar sua fraqueza, o narrador é incapaz de possuir o outro, suas histórias, além de não conseguir se certificar de suas experiências. A perda de sua autonomia é materializada no outro como uma espécie de contrapartida à espiral narrativa que se dá no enredo e, “à posse de uma voz própria, apenas se desdobra em outros. Impinge ao outro o fracasso que lhe pertence” (SOUZA, 2006, p. 110).

É como se a escrita de Beckett forçasse o vômito existencialista do sujeito narrador e fingisse ignorar a urgência escatológica de *o que fazer? Como fazer? O que são o tempo e o espaço? O que é a realidade? Quem sou eu?* Questões que vêm ora rugidas, ora murmuradas, camufladas por entre experimentações linguísticas na frouxidão de um *talvez*. Tais perguntas tiveram como berço *Murphy* (1938), primeiro romance de Beckett, cuja agudeza ressoará por narradores e personagens até o fim de sua carreira. A singularidade dos personagens beckettianos está no fato de que eles estão determinados a dar uma resposta para o questionamento que eles mesmos levantaram, não nos termos de um misticismo facilitador do tipo “pegar-ou-largar”, mas nos termos de um coerente racionalismo no qual, falando estreitamente, nega a eles o direito até mesmo de formularem tais questões, cuja validade enquanto método é irrevogavelmente aniquilada na própria busca pelas respostas.

Ao negar a realidade, Beckett coloca-se, e a sua literatura, numa dimensão mais alta e universalizadora, pois há nela a penetração de um problema essencial do homem. A literatura, enquanto arte, desvela um cuidado sobre o próprio texto, mas, antes de fechar-se em si mesma, ela se coloca enquanto uma resposta a um apelo feito pelas inquietudes humanas. O escritor será o porta-voz deste apelo que inquire quanto à significação da própria existência humana. A obra literária atinge sua dimensão universal e espiritual quando é capaz de evocar com criatividade artística, seja movida por um impulso afirmativo ou negativo, este apelo murmurado pelas vozes da humanidade:

Há nela [na obra] uma densidade metafísica – e a chamamos metafísica porque envolve a significação mesma da existência humana, o sentido mais profundo de nosso destino. A direção de toda obra humana, finita e perecível, como o homem, só pode ser o humano. No humano residem os interesses primordiais da obra literária. E a plena altura do humano só é atingida no sangue de seus problemas de ser finito num mundo (MACIEL, 1959, p. 108).

A obra literária tem seu exterior desenhado pelas camadas de ordem social, econômica e psicológica. Uma obra que reduza seus conflitos a essas partes é igualmente exterior: superficial. O que importa nela são suas revelações sobre a condição humana, e esse é o retrato que temos em *Molloy*.

## 2.2 – Citando sem citar

*Toda alegoria é uma ruína da realidade.*  
Walter Benjamin

Os maiores temas e convicções da obra de Samuel Beckett raramente aparecem em sua superfície; eles jazem obscuros sob o véu da paródia e de simbologias aparentemente desconexas. As pistas para a sua existência são muitas vezes não mais do que meias-citações, alusões passageiras, ou a intrusão de um nome inesperado. Tarefa delicada a de explicar ironias, ainda mais quando se tem a envergadura da erudição filosófica de nomes como René Descartes, Arnould Geulincx, Homero, Demócrito de Abdera, entre outros. Contudo, tentaremos aqui esboçar considerações sobre algumas das máximas e axiomas que Beckett utiliza em *Molloy*, mesclando seu teor filosófico com sátiras e críticas ao pressuposto do adágio atacado.

Como todos os heróis beckettianos, Molloy é um intelectual ou, pelo menos, ele já foi um. Ironicamente, ele fala do suplemento literário do aclamado jornal norte-americano *The New York Times*, cuja função é relegada ao agasalho do frio, denotando a inutilidade de seu conteúdo gráfico:

E durante o inverno me enrolava, sob o casaco, em tiras de jornal, e só me despojava delas quando a terra acordava, de verdade, em abril. O suplemento literário do *Times* era perfeito nesse sentido, de uma solidez e não-porosidade a toda prova. Peidos não o rasgavam (p. 52).

Molloy costumava ler contos de viajantes muito atentamente; ele poderia citar aforismos em italiano e latim, possuindo, evidentemente, uma familiaridade com Homero e Geulincx. Trata-se de um andarilho verdadeiramente atípico:

Eu mesmo tinha adorado a imagem daquele velho Geulincx, morto jovem, que concedia a liberdade, na nave negra de Ulisses, de me esgueirar para o oriente no convés. É uma grande liberdade para quem não tem alma de desbravador. E na popa, debruçando sobre as ondas, escravo tristemente hilário, observo o sulco inútil e orgulhoso. Que, não me afastando de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio (p. 78).

Tem-se, no mesmo trecho, referências ao herói da saga homérica, Ulisses<sup>10</sup>, de cujas imagens, numa dada ocasião, ele se lembra, comparando-se ao herói homérico sem possuir, contudo, Ítaca ou Penélope à sua espera.

Do filósofo holandês Arnold Geulincx (1624-1669), Beckett extraiu a seguinte máxima: “Ubi nihil vales, ibi nihil velis”, que significa “onde nada vales, nada queiras”. Esta lógica barroco-cartesiana (lembrando que Geulincx era um seguidor de Descartes) assinala a separação entre o corpo e a mente enquanto diferentes instâncias, sendo, portanto, absurdo considerar que a mente possa agir sobre a matéria, quando, na realidade, trata-se do *corpo* em sua materialidade, guiado pela mente, agindo sobre a matéria. A mente simplesmente não é capaz de agir sobre a matéria, e o que parece ser uma interação é de fato a pura coincidência entre duas ações separadas. Vemos essa dissociação corroborando a angústia e hiperanálise do narrador:

De fato, minhas resoluções tinham este particular, mal eram tomadas advinha um incidente incompatível com sua execução. É sem dúvida por isso que ainda menos resoluto hoje do que na época de que falo e que naquela época era relativamente pouco em comparação como antes (p. 55).

Pois parece haver duas maneiras de se comportar na presença das vontades, a ativa e a contemplativa, e mesmo que ambas dêem os mesmos resultados, é para a segunda que vão as minhas preferências, questão de temperamento sem dúvida (p. 80).

John Fletcher interpreta a máxima de Geulincx como a sugestão de “que no reino físico o homem é bastante impotente, até mesmo sobre o seu próprio corpo” (1971, p. 133). Podemos analisar essa incompatibilidade de resoluções da seguinte maneira: um corpo sem valor, sem vigor físico (“*onde nada vales*”) como o de Molloy, indica uma mente sem desejos (“*nada queiras*”), e o descompasso entre essas duas instâncias resulta na polarização comportamental do narrador, que vai da inércia à perturbação mental. Ao seguir esse raciocínio, a desarmonia de Molloy não soará incoerente quando ele brada amores pela indiferença. Em outras palavras, ele utilizará mais uma máxima, desta vez, popular, “a ignorância é uma benção”, no original, “ignorance is bliss”: “pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso” (p. 95).

---

<sup>10</sup> Retornaremos a este tema com mais especificidade no item “Referências mitológicas” do terceiro capítulo.

Molloy, é de fato e confessadamente, um estudante formal de várias disciplinas. No trecho que se segue o narrador beckettiano destila sua ironia ao evocar o pedantismo presente nos modismos intelectuais:

Vê-se que me interessava por astronomia, antigamente. Não vou negar. Depois foi a geologia que me fez passar um bocado de tempo. Em seguida foi com a antropologia que enchi rapidamente o saco e com outras disciplinas, tais como a psiquiatria, que se liga a ela, se desliga e liga de novo, segundo as últimas descobertas. O que eu gostava na antropologia era seu poder de negação, seu encarniçamento em definir o homem, a exemplo de Deus, em termos do que ele não é (p. 64).

Molloy critica a burocratização do sistema escolar anglo-saxão e estende suas críticas às “boas maneiras” burguesas, maculando-as por via escatológica. Tudo isso sob as bênçãos cartesianas da dúvida redentora:

E se sempre me comportei como um porco, a culpa não é minha, mas dos meus superiores, que só me corrigiam quanto a detalhes em vez de me mostrar a essência do sistema, como se faz nas grandes escolas anglo-saxãs, e os princípios dos quais decorrem as boas maneiras e o modo de passar, sem se atrapalhar, daquelas a estas, e de remontar às fontes de uma determinada conduta. Por isso teria me permitido, antes de exhibir em público certos hábitos decorrentes apenas da comodidade do corpo, como o dedo no nariz, a mão nos colhões, a escarrada sem lenço e a mijada ambulante, reportar-me às primeiras regras de uma teoria racional. Sim, sobre esse assunto tinha apenas noções negativas e empíricas, o que equivale a dizer que ficava no escuro, a maior parte do tempo, ainda mais profundamente *porque tinha minhas observações, colhidas ao longo do século, me dispunham a colocar em dúvida até os alicerces do decoro, mesmo num espaço restrito* (p. 46. Grifo nosso).

Quanto à sua moral, Molloy é a combinação de nobreza com traços de uma sádica violência (é nobre em situações de adversidades gerais e brutal quando confrontado com outros indivíduos). Ele pode frequentemente horrorizar o leitor com sua enorme indiferença com relação às grandes preocupações humanas, tais como o instinto de sobrevivência e o impulso irrefreável de procriação; ambas as questões provocam em nosso narrador as mais vigorosas ironias. Pois ele não possui nenhuma atitude camusiana de dignidade em face do



verdadeiro problema filosófico<sup>11</sup>: o suicídio, mas ele se desaponta por flagrar-se falho em suas persistentes tentativas de cometê-lo. Além disso, ele rouba a prataria de Lousse sem apresentar nenhum sinal de nervosismo ou mesmo remorso, e não sente vergonha em relatar o acontecido aos seus leitores.

Se habitar um universo solipsista endossa a “selvageria” do narrador, é também esse *modus vivendi* que justifica a aura de irrealidade e impessoalidade que circunda os incidentes do que ele chama de vida:

Adormeci. Acordei numa cama, sem roupa. Tinham levado a impudência ao ponto de me limpar, a julgar pelo cheiro que eu exalava, não exalava mais. Fui até a porta. Fechada à chave. Até a janela. Gradeada. Ainda não era noite escura. O que se pode tentar quando já se tentou a porta e a janela. A chaminé talvez. Procurei minhas roupas. Encontrei um interruptor e o pressionei. Sem resultado. Que história! Tudo isso me deixava razoavelmente indiferente. Encontrei minhas muletas, encostadas numa poltrona. Acharão estranho que eu tenha conseguido fazer os movimentos indicados sem seu auxílio. Acho isso muito estranho. *A gente não se recorda imediatamente quem é, ao acordar* (p. 62. Grifo nosso).

Logo, minha primeira preocupação, ao fim de algumas milhas na madrugada deserta, foi procurar um lugar para dormir, pois *o sono também é uma espécie de proteção*, por mais paradoxal que isso possa parecer. Pois *o sono, se desperta o instinto de captura*, parece amainar o de dar morte imediata e sangrenta, qualquer caçador lhes dirá isso (p. 99. Grifo nosso).

Os pensamentos são arrastados e distorcidos, como o resíduo de realidade que jaz nos sonhos, no crepuscular momento em que se desperta. Se a razão equivale à crítica, para tal ato há de haver um estado de reflexão depurada. Dessa maneira, o filósofo Immanuel Kant (TIBURI, 2004, p. 39), entende o sonho como uma forma especializada de loucura, de irracionalidade, dado o estado vaporoso dos pensamentos oníricos<sup>12</sup>. De acordo com Márcia Tiburi:

Kant lutou contra a alucinação, contra a loucura, contra a irracionalidade e tentou fundar as bases de uma razão e uma filosofia que desse sustentação a

<sup>11</sup> “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 19).

<sup>12</sup> Outro personagem que também sentiu a vulnerabilidade do despertar foi Gregor Samsa, do romance *A metamorfose*, de Franz Kafka: “– Acordar cedo assim deixa a pessoa completamente embotada – pensou. – O ser humano precisa ter o seu sono” (KAFKA, 1997, p. 9)

si mesma através da crítica. É certo que sua filosofia constrói o edifício do iluminismo filosófico tão marcado pela metáfora da luz (o método científico como ciência) por oposição às ‘trevas’ da superstição (2004, p. 39).

Kant diz que os dados sensoriais são imprescindíveis; contudo, em sua teoria, é preciso que essas informações sejam organizadas e classificadas por alicerces conceituais inatos. Em suma, qualquer conhecimento requer forma e conteúdo. A forma é concedida pelas estruturas inatas e o conteúdo pelos dados sensoriais. A metafísica crítica é uma abordagem mais moderada, cuja intenção é descrever as estruturas gerais do pensamento e do conhecimento. Ao invés de tentar atingir tópicos que estão além do alcance da razão humana, a metafísica crítica busca apresentar a forma como nós a concebemos e conhecemos. O idealismo metafísico defendido por Kant, também chamado de relativismo filosófico, consiste na constatação de que, como não há uma maneira de dizer o que é a realidade em si mesma, o que tomamos como conhecimento, verdades ou certezas, essa indefinição está inevitavelmente condicionada pelos esquemas conceituais implícitos em nossa linguagem e em nossas práticas e convenções sociais.

Esse antropocentrismo homeostático é desconstruído com a usual ironia beckettiana e nos leva ao trecho a seguir: “*Homo mensura* precisa de estafe” (p. 93). Aqui, ele faz referência aos dizeres de Protágoras de Abdera, um renomado sofista que alternou o eixo da filosofia da *physis* para o homem. Seu princípio do *homo mensura* (o homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são) auxiliou no estabelecimento da retórica, arte que estava em descrédito entre os sofistas, e solidificou a ideia de relativismo. Genericamente, Protágoras indica que a realidade passa pelo homem, assim como crivo o para o julgamento dessa realidade. Partindo de seu axioma, sob a (vacilante) luz da verve de Molloy, é possível depreender que a soberania do discernimento individual se mostra fraca, já que necessita de assistentes. Enquanto um filtro antropocêntrico de todas as coisas e medidas, Molloy é insuficiente e mendiga companhia:

Mas ao ver um jovem velho de aspecto miserável, tiritando sozinho embaixo de um pequeno alpendre, [...] Fui então me postar ao lado do velho, assumindo, esperava, o ar de quem diz a si mesmo, Aquele lá é um esperto, vou fazer como ele. Mas antes que tivesse tido tempo de lhe dirigir a palavra, que desejava fosse e não sáísse imediatamente, ele saiu na chuva e se afastou (p.93).

Molloy parece desejar companhia, mas foge de qualquer interação social que não seja de sua própria iniciativa. Seja buscando companhia ou solidão, o fato é que ele restringe sua afeição aos seus objetos: quinquilharias, seixos, roupas puídas, bastões. Eis uma paródia da decadência dos sentimentos e relacionamentos humanos, pois antes eleger objetos inúteis como tesouros a estabelecer conexões com um semelhante:

[...] quando as assistentes sociais oferecem algo para você não ter um passamento, de graça, o que para elas é uma obsessão, não adianta recusar, elas o perseguirão até os confins da terra, o vomitório nas mãos. Os do Exército da Salvação não são melhores. *Não, contra o gesto caridoso não há defesa, que eu saiba.* Você abaixa a cabeça, estende as mãos todas trêmulas e embaraçadas e diz obrigado, obrigado senhora, obrigado minha boa senhora. *Quem não tem nada é proibido de não gostar da merda* (p. 44-45. Grifo nosso).

Há um caráter de impessoalidade que circunda a narrativa. Não há construção de laços afetivos, e os personagens, com a exceção de Molloy e Moran, não apresentam consistência psicológica suficiente para perfurar a couraça solipsista e inapreensível que envolve estes narradores. Um abismo os separa do mundo e da dita realidade “num universo mental próprio, defendido pelos escudos do devaneio, do orgulho auto-suficiente e do desprezo ambíguo pelas marcas de reconhecimento exterior” (ANDRADE, 2001, p. 49).

### 2.3 – Descartes

René Descartes, considerado o pai do racionalismo, defendeu, no século XVII, a tese de que a dúvida, era o primeiro passo para se chegar ao conhecimento. Ele instaurou valores modernos como: a valorização do espírito crítico, a relatividade, a autonomia do pensamento e a centralidade do “eu”, rompendo com os valores dominantes da antiguidade e da tradição. Se existe apenas a possibilidade de afirmar uma existência com sua comprovação, isso torna o ato de duvidar indubitável. Partindo de tal pressuposto, Descartes buscou provar a existência do próprio eu (que duvida), e, portanto, é sujeito de algo. Eis o seu *ego cogito ergo sum* ("eu penso, logo existo").

Para os cartesianos, a mente está totalmente separada do corpo físico. O reino dos sentidos é considerado uma fonte de ilusões sem precedentes, sendo que a única verdade confiável é a existência de uma mente centrada na metafísica. Tal mente pode eventualmente interagir com um corpo físico; contudo, isso não existe no plano físico do corpo.

Em Beckett, como são trazidos à tona os conteúdos cartesianos? Molloy, à propósito de distrair a fome, começa a chupar pedrinhas que acha pela orla, “mas chupar pedras como disse, não de qualquer jeito, *mas com método*, acho que era uma necessidade física também” (p. 108. Grifo nosso). Dessa maneira, o nosso narrador cria um complexo sistema de chupar pedras para, em seguida, depositá-las em seus bolsos. Tudo meticulosamente ordenado, tão meticulosamente que ele, após uma delongada análise – não sem a cartesiana desconfiança – sobre quais pedras foram para quais bolsos (o narrador gasta nada menos que sete páginas em tais elucubrações), resolve que “[...] a solução à qual acabei aderindo, foi a de mandar todas as pedras pelos ares, [...]” (p. 108):

Aproveitei essa temporada para fazer um estoque de pedras de chupar. Eram seixos, mas eu, eu chamo isso de pedras. Sim, dessa vez, fiz uma reserva importante. Eu as distribuí com equidade entre os meus quatro bolsos e as chupava uma de cada vez. Isso colocava um problema que primeiro resolvi da seguinte forma. Tinha digamos dezesseis pedras, donde quatro em cada um dos meus quatro bolsos, que eram dois bolsos das minhas calças e os dois bolsos do meu casaco. Pegando uma pedra do bolso direito do meu casaco, e metendo-o na boca, eu a substituía no bolso direito do meu casaco por uma pedra do bolso direito das minhas calças, que substituía por uma pedra do bolso esquerdo das minhas calças, que substituía por uma pedra do bolso esquerdo do meu casaco, que substituía pela pedra que estava na minha boca, logo que tivesse terminado de chupá-la. Assim havia sempre quatro pedras em cada um dos meus quatro bolsos, mas nunca exatamente as mesmas pedras (p. 101-102).

Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante; até que o bolso direito do casaco esteja vazio (fora seu conteúdo habitual e de passagem) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas no bolso esquerdo do casaco (p. 105).

Assim como Descartes, Molloy constrói o seu método pela dúvida, pela investigação, pela tentativa. Uma bagunça organizada, como foi mostrado acima e bem exemplificada na experimentação de Valéry: “é sentir que todas as combinações desse gênero são legítimas, naturais, e que o método consiste em excitá-las” (VALÉRY *apud* TIBURI, 2004, p. 41-42). É como se a busca pela certeza passasse pela dúvida, e é aí que o segundo narrador, Moran, mostra sua face cartesiana:

*O que afirmo, nego, ponho em dúvida, no presente, posso fazer ainda hoje. Mas empregarei as formas no passado. Pois na maioria das vezes não tenho certeza, talvez não seja mais assim, não sei mais, não sei e pronto, não saberei nunca talvez* (p. 148. Grifo nosso).

*Que um homem como eu, tão meticuloso e calmo em geral, voltado pacientemente para o exterior como para um mal menor, criatura de sua casa, de seu jardim, de algumas de suas pobres posses, fazendo fielmente e com habilidade um trabalho repugnante, conservando o pensamento nos limites do cálculo de tal modo tem horror ao incerto, que um homem assim fabricado, pois eu era uma fabricação, se deixe assombrar e possuir por quimeras, isso devia ter me parecido estranho, e até me levado a colocar ordem ali, no meu próprio interesse* (p. 159. Grifo nosso).

Descartes postulou um rígido dualismo: a natureza da mente é estritamente espiritual e a natureza do corpo é estritamente material e mecânica. No universo beckettiano, esse conceito cartesiano de um idealizado mecanismo corpóreo é repetidamente visto na simbologia de uma *bicicleta*, como observa Richard Coe (1964, p. 28). Essa proposta é coerente quando, ao longo da trilogia, percebemos que o corpo físico e a linguagem espelharão sua derrocada na figura corpórea da bicicleta: Molloy possui uma, mas perde-a na casa de Lousse; Malone parece ter tido uma bicicleta no passado, hoje só possui sua buzina; e o Inominável não possui nada, somente sua voz.

Isso me permite observar que, mesmo aleijado como estava, andava de bicicleta feliz, naquela época. Aqui está como fazia. Prendia minhas muletas na barra superior do quadro, uma de cada lado, enganchava o pé da minha perna dura (esqueço qual, estão duras, todas duas, agora) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra. Era uma bicicleta sem corrente, com rodas livres, se é que isto existe. Querida bicicleta, não vou chamá-la de *bike*, você era pintada de verde, como tantas bicicletas do seu tipo, não sei por quê. Eu a revejo de bom grado. Teria prazer em detalhá-la. Tinha uma buzinha ou cornetinha em vez da sineta em voga no tempo de vocês. Acionar essa buzina era para mim um verdadeiro prazer, quase uma volúpia. Iria além, diria que se fosse para fazer a lista de premiação das coisas que não foram um pé muito forte no saco ao longo da minha existência interminável, o ato de buzinar ocuparia um lugar de honra. E quando tive de me separar da bicicleta retirei a buzina e guardei-a em meu poder (p. 34-35).

A bicicleta se torna a extensão e a estabilidade esquelética de Molloy. Ao mover-se, ela também complementa e altera suas deficiências estruturais:

Então acrescentarei apenas que a cada cem metros mais ou menos parava para descansar as pernas, não apenas as pernas. Não descia exatamente do selim, ficava escanchado, os dois pés no chão, os braços sobre o guidão, a cabeça sobre os braços, e esperava até eu me sentir melhor (p. 35).

Essa estranha máquina encaixa-se com perfeição a Molloy, aprimorando-o, já que ela até mesmo compensa a sua inabilidade de se sentar e acena para um vislumbre de liberdade:

[...] saber que ficar sentado não era mais posição para mim, por causa da minha perna curta e dura, que só havia duas posições para mim, a vertical, pendurado entre minhas muletas, deitado em pé, e a horizontal, no chão. E no entanto a vontade de sentar surgia de vez em quando, ressurgia de um mundo desaparecido (p. 43).

A bicicleta o transfere para o que Hugh Kenner denomina “[...] um plano newtoniano ideal de progressão rotativa e estabilidade giroscópica [...]”<sup>13</sup> (1961, p. 118). Segundo Kenner, para o entendimento newtoniano, o corpo humano é uma intolerável máquina defeituosa. Estando de pé, ela não apresenta qualquer equilíbrio; apenas através de inúmeras e pequenas

---

<sup>13</sup> “[...] an ideal, Newtonian plane of rotary progression and gyroscopic stability [...]” (1961, p. 118. Tradução nossa).

mutações compensatórias, ele sustenta a ilusão de imobilidade e, quando se move para frente, as pernas o fazem por sucessivas quedas e recuperações do equilíbrio, de maneira que o corpo está irremediavelmente imerso em sua função pré-determinada para a reconstrução analítica. Todo passo é improvisado, com a exceção de obstinados sistemáticos como Watt (KENNER, 1961, p. 118). E este corpo foi o tipo de máquina cuja união com a pura e intrigante inteligência de Descartes originou o modo de especulação ao qual todos os personagens beckettianos se restringem.

No que tange às questões corporais, Molloy habita um universo onde o fato de se *cogitar* a possibilidade de executar um fato não implica necessária e conseqüentemente a execução desse possível ato. Seu corpo é como um estranho para si mesmo, sendo ele capaz de contemplá-lo com o mesmo espanto e novidade que faz uma criança ao descobrir-se diante do mundo. Os movimentos de seu corpo coincidem com suas asserções mentais, tornando um simples movimento uma fonte de profundas especulações, fazendo do narrador beckettiano um grande “certificador”: ele tem a urgente necessidade de analisar crítica e profundamente os seus mais ínfimos movimentos como se, ao analisá-los, *provasse* a si mesmo que os está executando.

Após o *cogito*, uma das ideias de Descartes de maior inovação e propagação dentro da filosofia foi sua radical distinção entre mente e corpo ou, mais precisamente, entre o pensamento e sua extensão. Segundo Fletcher: “um filósofo do século XX chamou esse dualismo amplamente difundido de ‘mito de Descartes’. Este ‘mito’, sem exageros, pode dizer-se que é subjacente a toda a obra de Beckett”<sup>14</sup> (1971, p. 129). Esse dualismo é, particularmente, algo complexo de se explicar, dada a substancial diferença de categoria entre a mente e a ação do corpo humano, ainda que ambos ajam em íntima harmonia. Descartes estava especialmente preocupado com esta questão, já que não queria abraçar os paradoxos do ocasionalismo ou de uma harmonia pré-estabelecida, que, mais tarde, os filósofos deveriam adotar como saídas para o impasse cartesiano. Ainda assim, ele concebeu tal dualismo como a única teoria possível para a totalidade do universo.

Ainda que os personagens beckettianos sejam cartesianos, para substituir a “máquina quebrada” que receberam no nascimento, eles se apoderam de auxílios materiais como

---

<sup>14</sup> “A twentieth-century philosopher has called this widely held dualism ‘Descartes myth’. This ‘myth’, it is no exaggeration to say, underlies the whole of Beckett’s work” (FLETCHER, 1971, p. 129. Tradução nossa).

muletas, bastões (Malone) ou bicicletas (Mercier, Camier e Molloy), os quais, imprevisivelmente, eles abandonam. Mas esses incidentes nunca impediram que eles prosseguissem sua marcha com uma agilidade jamais vista, e nisso eles revelam claramente seu cartesianismo: tanto em Beckett quanto em Descartes, o corpo é inteiramente separado da mente, e a mente é livre para ignorar os incidentes físicos com a serenidade de quem assume esses fatos como se eles tivessem ocorrido em outra órbita. Essa alienação é exemplificada por Malone, que, cansado e sem muito interesse, dá expressão a uma inclinação que ele realmente não deseja satisfazer:

Perdi certos movimentos para minhas pernas, para meus pés. Conheço-os tão bem que posso sentir o esforço que fazem para me obedecer. Tenho vivido com eles este pequeno espaço de tempo onde se desenrola o drama, entre a mensagem recebida e a resposta desolada (2004, p. 25).

Além de reconhecer a incapacidade do homem de compreender o sentido do universo e de sua própria vida, Beckett sugere que a linguagem e a lógica do pensamento cognitivo são incapazes de atingir o cerne do que constitui a realidade. Essa preocupação fez com que ele fosse acusado por alguns críticos de isolar o homem de seu contexto social, o que não procede, pois Beckett, ao inserir questionamentos filosóficos acerca do ser humano, mostra também a perplexidade e o ceticismo quanto aos sistemas políticos e à ordem social. Seus personagens são marcados pela inquietação, angústia e solidão metafísica, representando o próprio paradoxo do ser e estar no mundo.



## 2.4 – Sartre e o absurdo

Anterior à utilização do termo “absurdo” junto a nomes como Beckett, Camus e Sartre, o termo surgiu inicialmente com a introdução à filosofia e o estudo dos séculos XIX e XX em que Deus é declarado morto pela pena de Friedrich Nietzsche, em um tempo marcado pela óbvia coexistência de opostos. Essa dicotomia pode ser considerada um dos pilares que sustentam a humanidade e a sua história, estando presente em todas as grandes obras literárias. De maneira atemporal, o convite à reflexão aprofundada sobre nossa natureza é, de alguma forma, reconhecer o absurdo que envolve a condição humana.

Apesar de o período de pós-guerra remeter especificamente a uma Europa devastada de quase setenta anos atrás, percebemos que as marcas de angústia e desencanto daquele tempo dialogam, ainda hoje, com anseios da natureza humana em seu aspecto crítico. Isso nos leva a crer que vivemos uma crise espiritual manifesta pelo pessimismo contemporâneo, sobretudo urbano. O ápice de tal crise sensível se dá no silêncio da solidão. O sujeito contemporâneo tem consciência de sua invencível solidão, despertando para o lado negativo da realidade num mundo sem promessas. Somos párias, exilados, desencaixados. A lógica do cosmos se desvaneceu. O sentido de nossa vida nos escapa. Nossos princípios estão à prova. Beiramos o abismo do niilismo. E o que nos resta é “uma junção entre o paradoxo da existência e a nossa necessária solidão, isso torna-se um convite para assumir um ponto de vista niilista e todas as suas consequências éticas” (MACIEL, 1959, p.105). É nessa aura lúgubre que discutiremos brevemente acerca do absurdo e dos nomes e (anti)teses que cercam esse conceito.

O niilismo (do latim *nihil*, que significa "nada") nomeia a ideia de que a vida não possui uma finalidade ou sentido, negando que nela haja princípios morais aceitáveis. O termo é relacionado a uma postura de extremo pessimismo, que considera a vida um erro e propõe a negação da vontade de viver. A noção de niilismo desempenha um papel importante na filosofia de Nietzsche e o foco do seu pensamento é como ultrapassar o niilismo. Em sua concepção, o niilismo é uma interpretação da existência que negou os valores autênticos e a vontade de viver a vida por si mesma:

Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós!  
Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu  
exangue aos golpes das nossas lâminas. Quem nos limpará desse sangue?

Qual a água que nos lavará? Que solenidades de desagravo, que jogos sagrados haveremos de inventar? A grandiosidade deste ato não será demasiada para nós? Não teremos de nos tornar nós próprios deuses, para parecermos apenas dignos dele? Nunca existiu ato mais grandioso, e, quem quer que nasça depois de nós, passará a fazer parte, mercê deste ato, de uma história superior a toda a história até hoje! (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148).

Ao declarar a morte de Deus, Nietzsche aponta para o sepultamento da crença nos valores tradicionais da moralidade cristã e conclama a criação de novas concepções para o que se entende por vida e mundo, baseando-se na consequência lógica do desenvolvimento da metafísica e da moral ocidental, que tornaram Deus indigno de crença. Para Nietzsche, o niilismo se coloca em marcha desde o platonismo antigo, através de um sistema de valor articulado pelo homem que busca a modernidade e por isso “a morte de Deus torna claro para quem a sabe interpretar que os valores tradicionais nada valiam e exige a criação de valores que consagrem o que em seu nome se negou: esta vida e este mundo” (ALMEIDA *apud* GIROLA, 2011, p. 57). Os valores cristãos, segundo ele, são arbitrários, pois baseiam-se na introdução de outras culturas ou povos. Juntamente à ruína do cristianismo, surge na mente do homem uma postura de questionamento e desconfiança sobre tudo que o cerca, perdendo seus objetivos quando realiza o despropósito de suas ambições e vontades.

Etimologicamente, absurdo deriva do latim *absurdus* (ab surdus) significando aquilo que é dissonante, que está fora de tom. No *Dicionário Michaellis de Língua Portuguesa*, encontramos definições relativamente simples deste conceito:

Absurdo 1 , adj. (do lat. Absurdu). Diz-se do que viola as regras da Lógica.  
 || Contrário à razão; contraditório. || Despropositado. Absur do 2 , s. m. (do lat. Absurdu). Aquilo que repugna à razão; despropósito.

Porém, quando nos aprofundamos no termo por vias filosóficas, essa noção se apresenta consideravelmente mais complexa. O absurdo pode se bifurcar entre duas naturezas distintas: uma ilógica, contrária à razão, ou uma que apenas resiste à razão ou à compreensão. Apesar de povoar o discurso de diversos filósofos e pensadores renomados, a temática do absurdo teve Søren Kierkegaard como aquele que, no século XIX, primeiramente explorou esta questão metodologicamente:

Experimentar algo que não corresponde às expectativas ou crenças comuns, individuais ou sociais; comunicar algo significativo através de uma paródia; reconhecer que a lógica só se aplica ao abstrato e não se esgota no concreto; eleger valores para nós mesmos porque não os achamos determinados objetivamente pela Natureza; respeitar o azar real nos acontecimentos, e

tratar de dar conta dele metafísica e ontologicamente (KIERKEGAARD *apud* MASSA, 2007, p. 68).

Albert Camus, contemporâneo de Beckett, é conhecido por seu trabalho teórico acerca do Absurdo. Camus atesta que o absurdo é uma condição inerente ao indivíduo e à humanidade e que a consciência deste estado é geralmente sentida solitariamente, por uma minoria de indivíduos:

[...] o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação (2010, p. 41).

Já o *Teatro do Absurdo* foi um termo cunhado pelo teórico Martin Esslin no fim dos anos 50, para referir-se a peças teatrais que retratassem o clima de desesperança, solidão e incomunicabilidade do sujeito através de temáticas divergentes da dramaturgia realista que vigorava até então. De delicada classificação, trata-se de uma importante tendência teatral da segunda metade do século XX e teve entre seus adeptos, importantes dramaturgos como Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Arthur Adamov, além do próprio Beckett. Esslin especifica o conceito:

*O Teatro do Absurdo* tornou-se um slogan, muito usado e abusado. O que isso significa? E como esse rótulo pode ser justificado? Talvez seja melhor, primeiramente, tentar responder à segunda questão. Não há nenhum movimento organizado, nenhuma escola de artistas, que reclamam o rótulo para si. Um bom número de dramaturgos que foram classificados sob este rótulo, quando questionados se pertenciam ao Teatro do Absurdo, respondiam, indignados, que não *pertenciam* a nenhum movimento – e com toda a razão. Pois cada um dos dramaturgos em questão, procura expressar nem mais nem menos do que a sua própria visão pessoal do mundo (1965, p.7. Tradução nossa<sup>15</sup>).

O Teatro do Absurdo tem por característica a tragicômica sensação de perda referencial do sujeito moderno derivada da traumática experiência de sobreviver ao horror da

---

<sup>15</sup> “‘The Theatre of the Absurd’ has become a catch-phrase, much used and much abused. What does it stand for? And how can such a label be justified? Perhaps it will be best to attempt to answer the second question first. There is no organised movement, no school of artists, who claim the label for themselves. A good many playwrights who have been classed under this label, when asked if they *belong* to the Theatre of the Absurd, will indignantly reply that they belong to no such movement - and quite rightly so. For each of the playwrights concerned seeks to express no more and no less his own personal vision of the world” (ESSLIN, 1965, p. ?).

Segunda Guerra Mundial. Composto este quadro, tem-se também a filosofia existencialista, que atesta a solidão e a responsabilidade do homem em um mundo sem Deus; no campo artístico, o abstracionismo é responsável por criar imagens de mundos desligados de formas cognoscíveis do real.

A solidão e incerteza humanas são figuradas no Teatro do Absurdo através do uso de lugares-comuns como frases feitas, situações banais, gestos cômicos e também através de elementos não usuais como frases sem sentido, gestos repetitivos e ações aparentemente sem objetivo. Esses itens irão compor a atmosfera absurda que é *estranha*, mas permeada de elementos cotidianos. As peças de Beckett ilustraram bem esse quadro: *Esperando Godot* relata a interminável e inútil espera de dois vagabundos, Vladimir e Estragon; *Fim de Partida* alude à estagnação e decadência dos personagens; e em *Dias Felizes*, Winnie, a protagonista, é soterrada física e existencialmente. Dessa maneira, o Teatro do Absurdo contrasta com a dramaturgia tradicional, pois apresenta enredos rarefeitos, sem uma progressão nas ações dos personagens, representando uma reunião caótica de acontecimentos insólitos.

Beckett conseguiu captar a essência da angústia que perpassa a condição humana sem romantizar esse estado, já que rótulos e classificações não eram de seu apreço: “Nomear não, nada é nomeável dizer, não, nada é dizível, então o quê, não sei, não devia ter começado” (BECKETT *apud* GONÇALVES, 2014, p. 13). Ele utilizou seus personagens enquanto uma *mimesis* humana, pois sabia que o homem é um ser que representa um papel com verdadeiro esforço. Por isso, há a valorização (implícita) do ato de criação, contraposto à ação propriamente dita:

Meu desejo, de agora em diante, é ser claro, sem ser chato. Sempre quis isso. Óbvio, posso expirar de repente, a qualquer momento. [...] E, então se necessário, no último momento, corrigir alguns senões. É o que a lógica aconselha. Mas a lógica, no momento, não tem muito a ver comigo (2004, p. 12).

A sua literatura apresenta a ação consumida pela ânsia de comunicação, pois, para os seus narradores, agir é comunicar. Em suas obras, a despeito das constantes rescisões que o discurso narrativo apresenta, antes de tal fator constituir uma incoerência, ele é exatamente o seu contrário: a angústia de nossa existência passa exatamente pelo caminho fissurado das ressalvas e vacilantes indecisões.

Na via contrária está o discurso de Richard Coe, que retira Beckett do grupo de escritores do Absurdo. Sua colocação, contudo, acaba por endossar a ideia que aqui colocamos acerca do referido conceito. Antes de instaurarmos uma querela teórica ou

levantarmos uma bandeira ideológica, pensamos ser a *exposição* de diversas opiniões sobre o assunto o que possibilita o enriquecimento cognitivo e uma reflexão panorâmica dentro de um dado campo semântico:

Este é um dos fatores que afasta Beckett dos escritores do Absurdo. Pois, por “absurdo”, compreende-se um método pelo qual há a aniquilação de conceitos racionais até o ponto em que a realidade última, irracional por definição, pode ser vislumbrada através dos destroços de tais conceitos. Beckett, ao contrário, valoriza a racionalidade acima de todas as coisas, mas a direciona para o ponto em que – assim como as partículas em movimento se transformam à medida que se aproximam da velocidade da luz – a própria razão se transforma na realidade ainda mais vasta do irracional (COE, 1964, p. 20. Tradução nossa<sup>16</sup>).

O coro de vozes ecoadas, que vêm de um passado indeterminado, são as vozes que ouvimos nos romances da trilogia de Beckett e que examinam os enigmas da existência e do ser até as fronteiras da angústia e do sofrimento extremados. A salvação, ou o que dela se aproxima, seria o expurgo do sofrimento por via da angústia que surge do embate com a realidade da condição humana. Aqui se instaura um paralelo entre a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre e a inspiração criativa de Beckett, que nunca pronunciou formalmente qualquer atitude existencialista. Ambos consideram que o homem tem a tarefa de enfrentar a condição humana e reconhecer que a gênese de nossa existência jaz sobre o nada, sobre a liberdade e sobre como criamos a nós mesmos através de nossas escolhas:

então Godot (a mãe de Molloy e o próprio Molloy, visto por Molloy) pode muito bem tornar-se a imagem do que Sartre chama de ‘má-fé’ – o primeiro ato de má-fé consiste na fuga daquilo que não pode ser evadido, na fuga do que *somos* (ESSLIN, 1968, p.54-55).

Agindo de “má-fé”, esses personagens isentam-se de refletir sobre a própria vida. A espera por Godot é uma fuga do incômodo causado por esta reflexão. Martin Esslin associa o

---

<sup>16</sup> “This is one of the factors which sets Beckett apart from the writers of the Absurd . For ‘the Absurd’ is a method which proceeds, by means of the annihilation of rational concepts, to a point where ultimate reality, irrational by definition, may be glimpsed through the wreckage. But Beckett, by contrast, cherishes rationality above all things, but drives it to the point at which – just as moving particles are transformed as they approach the speed of light – reason itself is transmuted into the still vaster reality of the irrational” (COE, 1964, p. 20).

personagem Godot ao conceito sartreano de má-fé: o narrador beckettiano suporta a dificuldade decorrente da progressiva tomada de consciência num mundo onde existe apenas a incerteza sobre a certeza da incomunicabilidade.

De acordo com Luís Carlos Maciel, Beckett expressa a visão do homem solitário num mundo solipsista, exibindo uma face desesperançosa da condição humana. *Esperando Godot* tem como mote a ideia de que o mundo está vazio e a vida é inútil. Sartre chega à mesma constatação, buscando superá-la. Beckett derrama sobre ela um tragicômico choro, ou antes, escancara o riso triste de reconhecer-se em seus personagens: “em algum lugar riam. Em mim também havia alguém que ria”, afirma Molloy (p. 47). Se, no existencialismo, a *ação* é fundamental, em Beckett ela será negada, desacreditada e substituída pela passividade, numa atitude niilista. O personagem beckettiano revela seu niilismo quando se mostra imerso numa existência que nada tem a oferecer ao homem.

Dos primórdios de sua educação, Beckett mantém o impulso religioso, mas tem aniquilada toda a crença. A desencrença de Sartre exige-lhe a atividade criadora humana. O assombro de Beckett leva-o, quase sempre, a dizer não. Para ele, o nada não pode ser vivenciado pela experiência humana, por tudo que é vivo e passível de criação. O nada está dissolvido na realidade, num niilismo metafísico.

Em termos gerais, podemos entender como absurda a relação do homem com o mundo. O absurdo enfatiza a ruptura entre as aspirações do homem à unidade e o dualismo intransponível do espírito e da natureza; entre a aspiração humana de eternidade e sua existência determinadamente finita; entre a busca por sua essência e seus vãos esforços para atingi-la. O absurdo em si não é encontrado no homem ou no mundo, quando separados, mas irá residir no que implica o estar no mundo, na condição humana e as consequências de sofrer tal estado. Tanto Beckett quanto Sartre podem ser relacionados com o existencialismo. Contudo, o fato de serem classificados de tal maneira não deve determinar nossa leitura, pois isso seria reduzir essas obras a uma soberania ideológica.

Segundo Esslin, “essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett” (1968, p. 20). Mas, em nenhum momento, Beckett, nomeadamente, fala sobre o absurdo da condição humana; ele a apresenta em seus enredos, integrando conteúdo e forma. Por isso Esslin separou a produção de autores como Beckett, Ionesco e Genet da produção de outros como Giradoux, Sartre e Camus, e estipulou uma diferença entre o Teatro do Absurdo e o Existencialismo. O grupo existencialista, composto por Sartre e companhia, caracteriza-se pela apresentação da noção de irracionalidade da condição humana, entendida enquanto um raciocínio extremamente

lúcido e logicamente construído. Já o grupo do Teatro do Absurdo irá expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência do que se diz racional através de uma linguagem que denuncia toda a falibilidade do pensamento discursivo: “enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados” (ESSLIN, 1968, p. 20).

A obra de Beckett é permeada de angústia, desequilíbrios e coação de seus protagonistas até o máximo do sofrimento. Seus perturbados narradores estão inseridos em uma estrutura que se configura através imagens intertextualizadas que fogem à linearidade. Dessa maneira, Beckett relaciona a difícil condição humana à criação literária.

Ao representar a realidade, representa-se, por conseguinte, o caráter absurdo que perpassa a condição humana. O período em que viveram escritores como Beckett, Camus, Sartre, Ionesco, Genet, Pinter, foi marcado pela terrível sombra do Holocausto. Eles experimentaram “os horrores do recomeço” (p. 76), e a penosa tarefa que é continuar, quando somos seres conscientes e sabemos que “numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 2010, p. 25). Esta frase atesta o absurdo enquanto parte do nosso cotidiano, além de expressar que a consciência da sua presença não ocorre sem dor, a dor estúpida de uma bofetada.

Beckett empondera o absurdo na medida em que não se resignou perante a barbárie da guerra testemunhada, fazendo de sua obra, sobretudo seus personagens, catalisadores da incomunicabilidade, e que, ainda assim, em seu controverso silêncio, proferiram com estrondo a condição absurda da vida, buscando nos tirar da alienação do conformismo.

### CAPÍTULO 3

#### A CRISE DA LINGUAGEM

*A linguagem é um cárcere.*  
Graciliano Ramos

Como já foi dito, *Molloy* é escrito em duas seções, sendo que a segunda constitui um comentário da primeira, o que não deixa de ser uma espécie de repetição, dado o caráter intertextual da narrativa de Moran. Muito do interesse estilístico da obra surge exatamente dessa divisão contrapontística, que é atingida por um elaborado sistema de paralelos e ecos de cada uma das intrincadas estruturas que compõem a narrativa. De uma monumentalidade muito bem planejada, o sucesso desse duplo enredo apenas atesta a meticulosa habilidade formal de Beckett. Analisaremos aqui, mais atentamente, alguns aspectos da dualidade de Molloy, como a intertextualidade, os duplos e as figuras (topológicas) que evocam a repetição.



### 3.1 – Intertextualidade

Alguns eventos e itens da primeira parte da narrativa são repetidos na segunda sem alterações. Esses eventos tornam-se refrações se ignorarmos suas diferenças superficiais em nome de fundamentais semelhanças que vão aproximar dois sujeitos opostos na construção de um destino comum.

Como pudemos ver anteriormente no item “Citando sem citar”, Beckett tem uma grande habilidade para transformar axiomas em paródias. Os paralelos são introduzidos com considerável sutileza, que apenas uma leitura mais cuidadosa (como a que intencionamos) pode revelar. Molloy fala, por exemplo, da possibilidade de possuir um filho em algum lugar e, então, menciona que o homem que vem recolher seus textos o visita sempre aos domingos e está sempre sedento. Sua fala pareceria com mais uma das que compõem a longa lista verborrágica desta narrativa, não fosse o fato de ser uma réplica da fala de Moran: este menciona seu filho antes mesmo da chegada de Gaber, que, “coincidentemente” veio no domingo e, também “coincidentemente”, estava com muita sede. Ainda mais uma vez, Gaber reaparece para Moran no final de sua expedição, também no domingo, também com sede. Isso nos leva a uma forte sugestão de que Gaber não é apenas o emissário entre Youdi e Moran, mas também é o homem que vai até o quarto da mãe de Molloy para pegar seus textos: as dicas encontram-se na repetição de detalhes que podem facilmente passar despercebidos.

Muitos detalhes se repetem: tanto Molloy quanto Moran dizem confundir duas coisas, quando elas são, na realidade, quase idênticas, como pernas ou rodas de bicicleta. Ambos apresentam problemas com suas genitálias “inquietais”. Molloy diz: “Pois meus testículos, balançando no meio das coxas na ponta de um magro cordão, não havia mais nada para tirar deles (p. 59). Moran ecoa: “Temia pelos meus testículos que são mais para balançantes” (p. 214). Os dois declaram sua ignorância sobre botânica, os dois carregam canivetes e amarram seus chapéus com uma espécie de elástico ou cadarço, os quais eles apertam com mais força junto às suas cabeças quando estes se arrebetam. Ambos encontram-se com pastores nas mesmas circunstâncias, ao que Molloy exclama: “Que país rural, meu Deus” (p. 51), divergindo pouquíssimo da fala de Moran: “Que país pastoral, meu Deus” (p. 215). E, finalmente, ambos nos informam sobre o prazer de descrever suas bicicletas.

Mais importante do que tais ocorrências menores são os paralelos já estabelecidos entre as jornadas de Molloy e de Moran, com a diferença significativa, no entanto, de que a

peregrinação de Moran o deixa no mesmo estado de decadência que Molloy apresenta no início da narrativa, uma vez que este último começa com uma perna dura e muletas e Moran acaba do mesmo jeito. Moran, antes um burguês empertigado e um tanto preocupado com sua indumentária, apresenta-se no fim da narrativa tão maltrapilho quanto Molloy em seus farrapos, o que nos leva a outra curiosa semelhança: os dois passam todo o inverno na floresta, aparentemente sem sentir frio ou, pelo menos, sem se queixarem dele. Ambos se reduzem a viver de frutos e raízes e nos informam da conveniência e importância de fazerem pausas para descansar suas pernas rígidas e desalojar seus coágulos. Os dois terminam suas jornadas na primavera, e os dois, em algum ponto da história, andam de bicicleta, sendo isso algo que lhes dá um estranho prazer. Todos esses pontos de reconhecimento são detalhes pequenos, mas muito importantes na cathedral narrativa que Beckett erige, espelhando com peculiar simetria os narradores e seus duplos.

A figura do duplo é bastante recorrente na narrativa beckettiana. Assim, o protagonista se bifurca não somente entre o narrador e a voz autoral, mas entre os próprios personagens como, por exemplo, o duplo Mahood/Worm, que nasce na tentativa malograda de nomear a própria voz, fato de refinada ironia e crítica às convenções literárias. Os personagens de Beckett são, de acordo com Léo Schlafman, “intercambiáveis de livro em livro, são seguramente projeções do autor, feitas à sua imagem” (1988, p. 183). A criação de duplas é feita para dar fim à solidão, mas não aos conflitos que ela causa: “Não me toque! Não me faça perguntas! Não fale comigo! Fique comigo!” (1976, p. 105), brada Estragon em *Esperando Godot*, quando seu par, Vladimir, tenta abraçá-lo. Molloy confessa-nos o “desejo de um irmão” (p. 34). Em *O inominável*, Basile, que em certo ponto passa a se chamar Mahood, lamenta: “e então diz Murphy, ou Molloy, já não sei, [...] continua a ser ele quem fala, Mercier nunca falou, Moran nunca falou, eu nunca falei, se pareço falar, é porque ele diz eu como se fosse eu” (2002, p. 173). Mais à frente, confessa: “tudo isto são hipóteses, são mentiras” (2002, p. 184). Essa esquizofrênica e compulsiva replicação de personagens revela os abismos de consciência destes que estão *sozinhos juntos* e que, nas palavras de Schalfman, “o desejo de um irmão, de um duplo, de um semelhante, é o supremo desejo destes personagens destituídos de convivência humana” (1988, p. 184).

Além de sua multiplicidade, percebemos nesse narrador uma autoconsciência que, por excesso, acaba negando a ação. Vale ressaltar que os personagens do referido romance (assim como da trilogia) são compostos por doentes, inválidos, mutilados, seres fisicamente impotentes. Estranhos e inconciliáveis consigo mesmos, a grande maioria dos personagens

beckettianos forma uma espécie de plágio de si mesmos em pseudoduplas que se espraíam por peças e romances, como por exemplo: Mercier e Camier, Moran e Molloy, Moll e Macmann, Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky, A(bel) e C(aim), Hamm e Clov, Nagg e Nell, Winnie e Willie.

Daí, percebermos na obra uma escrita “arrastada”, seja pelas intermináveis e labirínticas repetições (que serão, mais à frente, detalhadas), seja pelo coro confuso de vozes narrativas que irrompem a todo momento, interagindo entre si, contudo não dando indicações contextualizadoras acerca do espaço e do tempo, mas, no máximo, algumas tímidas pistas. O enredo do texto pode ser entendido como o fluxo mental do eu narrador, que ora se desdobra em outras personagens, multifacetando-se, ora retorna à singularidade vocal. O que dá certa dinamicidade ao romance é exatamente a alternância vocal e a ininterrupção das vozes, tanto no plural, quanto no singular. Esse ventríloquo da galeria de moribundos beckettianos fala incessantemente das coisas que o cercam, na tentativa frustrada de calar as vozes de seus outros eus. O narrador utiliza todos os seus sentidos para a fuga da realidade, algo não explicitado e nebuloso como a mente que a relata.

Assim como nos discursos obliterados, também encontramos na obra ressonâncias narrativas, isto é, momentos em que o romance faz referência tanto ao seu próprio enredo quanto aos demais romances que compõem a trilogia. Há, então, o reconhecimento de uma cena na outra, constituindo uma espécie de releitura do mesmo episódio, porém acrescentando-se alguns detalhes que o diferenciam minimamente do outro. Isso sublinha uma consciência narradora que, ao intercambiar as várias instâncias do mesmo ser, vai radicalizar a concatenação textual, evoluindo as digressões narrativas como uma bricolagem de memórias do narrador.

Por vezes, esses intertextos mostram-se muito mais como um diálogo continuado do que uma “cópia” cênica, em que será (possivelmente) mudado apenas o personagem. Essa simulação é algo bem comum na obra de Beckett, pois corrobora o processo de esvaziamento de sentido via repetição, como consequência da experiência moderna. Logo nas primeiras páginas de *Molloy*, o narrador faz uma considerável referência à trilogia, como numa espécie de apresentação. O trecho correspondente é o seu contrário: está no fim da terceira obra e faz um tipo de fechamento. Contrapostos, eles mostram a beleza de seu diálogo entrecortado.

Desta vez, depois mais uma, eu penso, depois estará terminado, penso, com aquele mundo também.[...] Chegarei bem desta vez, depois mais uma, depois será tudo (p.24).

[...] já são três possibilidades, todas essas histórias de viajantes, essas histórias de encurralados, são minhas, devo ser extremamente velho, ou então é a memória que é má [...] (2002, p.187).

O primeiro excerto é explicitamente metalinguístico, pois, ao trazer “desta vez”, refere-se, obviamente, à sua própria condição (no caso, *Molloy*). Quando apresenta a expressão “depois mais uma” aponta para a sua sequência, *Malone morre*. E quando escreve “depois estará terminado” e “depois será tudo” o narrador prediz seu fim, e faz a “progressão involutiva” de seus personagens: um andarilho errante, um doente moribundo, uma voz que nega a si mesma. Isso nos leva à conclusão de que os narradores beckettianos agem por movimentos de contraste e acumulação; como alguém que está preso em dois espelhamentos, sua fala errante é um eco fora de si.

A dualidade é um elemento inextirpável de nosso pensamento. Se voltarmos nossa atenção para a gênese de nossa constituição, veremos ali duplas, quase sempre opostas e complementares, como os pares gênicos XX e XY, no sistema cardíaco a sístole e diástole, no cérebro os hemisférios esquerdo e direito mas, na irônica visão de Malone, nós podemos ser resumidos da seguinte maneira: “prato e penico, penico e prato, esses são os dois polos da vida” (2004, p. 16). A natureza e seus elementos também nos dão belos e selvagens exemplos de sua dualidade: a noite e o dia, a chuva e a seca, inverno e verão, outono e primavera. Em termos de mitologia judaico-cristã, temos o par Adão e Eva, Deus e o Diabo, e tantos outros maniqueísmos que ainda hoje pincelam a nossa existência. Compreendendo essa divisão enquanto uma fração do que nos constitui; sabemos que tal ocorrência atinge também o processo criativo, sobretudo o artístico.

Assim, vemos que a dicotomia fundamental entre as palavras e as coisas se torna um recorrente questionamento teórico no *corpus* beckettiano, na medida em que seus textos são compostos de forma ambígua, sem se desligarem totalmente de seus pares de oposição. Beckett nos revela uma linguagem que é, concomitantemente, poderosa e algo inapreensível. Mas é a impossibilidade de se livrar dessa linguagem que fez com que Beckett encontrasse em sua tenaz e ininterrupta investigação uma prática de desmistificação, como se, ao negar a

placidez da *mimesis* realista, Beckett fosse ao encontro da dureza ulterior que jaz na angústia da existência humana. Ele não termina sua proustiana *recherche* com os rituais de negação como admitidamente fizeram os novos romancistas; pelo contrário, o uso beckettiano da negação e subtração transmite uma paixão cognitiva que trata e assume totalmente a ambiguidade de pseudorreferência no texto literário.

Vale lembrar que a qualidade dialógica dos textos de Beckett envolve não só a pluralidade de interpretações para suas referências, como também envolve o leitor, cuja posição é inegável, mesmo quando ele, obviamente, não pode exprimir de maneira plena uma opinião. Os narradores beckettianos ajudam nesse sentido se lembrarmos que eles frequentemente interagem com o leitor através de chamamentos, ironias, indagações. A palavra deste leitor permanece essencialmente silenciada<sup>17</sup> e, ainda que o seu discurso tenha sido formulado, o seu significado final estará essencialmente inacabado e inatingível.

Essa abertura radical da narrativa é reforçada pelo uso, um tanto dramático, da dicotomia entre verdadeiro/falso ou realidade/aparência, o que indica a existência da narração como um artefato, já que esta utiliza os elementos miméticos enquanto uma equivalência para os elementos míticos. De acordo com Locatelli (1990, p.74), isto significa que a tradicional oposição binária entre o mítico e mimético se torna insustentável e que a fidelidade aos mitos é feita para coexistir com a fidelidade à realidade.

Entre as duas partes não há equalização, mas aproximação. Moran permanece como uma figura artificial e alegórica e Molloy o transcende, bem como a suas origens intelectuais áridas, atingindo uma rica humanidade. O seu eu parece abarcar toda a experiência humana e intelectual, toda a poesia e crueldade que foi assimilada, descartada e triturada em sua desdenhosa indiferença: “Mas muda-se de merda. E se todas as merdas se parecem, o que não é verdade, não faz mal, faz bem mudar de merda, ir numa merda um pouco além, de tempos em tempos” (p. 66). Sua indiferença parece, no entanto, imprecisa: “Pois ignorava se estava no caminho certo. Era raro que todos os caminhos não fossem certos para mim” (p.53). Ao que tudo indica, todos os caminhos levam ao sofrimento, a vida é um fardo insuportável, e nascer é uma injúria ainda maior do que morrer. Em suma: o sofrimento é um fato incontestável da vida.

---

<sup>17</sup> “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram” (ECO, 1994, p. 98).

Essa existência é a prova de que “alguma coisa segue seu curso” (2002, p.55), como disse Clov, um dos protagonistas da peça *Fim de partida* (1957), e tal fala poderia ser considerada como uma ênfase, uma evidenciação do *self*. O Inominável lamenta muito lucidamente: “sei que tenho os olhos abertos, por causa das lágrimas que não param de correr” (2002, p. 26), o que Vladimir, de *Esperando Godot*, complementa: “o ar está cheio de nossos gritos” (1976, p. 178).

Assim como as fagulhas de uma fogueira apresentam certa ordem em seu caos interno, também o homem nasce para a tribulação, mas o porquê disso é umas das várias questões que atravessam os séculos inquietando-nos a alma. Poderíamos, guiados pela aura de ceticismo beckettiano, crer que não existe nenhuma razão especial para a nossa existência, sendo a desintegração da máquina humana completamente gratuita. “O que é que me faz chorar assim? De tempos a tempos. Aqui não há nada que possa entristecer-me. Talvez sejam miolos derretidos” (2002, p.10), replica novamente o Inominável. Tão intensa é a piedade de Beckett junto ao gratuito sofrimento humano, que às vezes parece quase intolerável: eis a ansiedade que atravessa toda a sua obra, levando-nos à conclusão de que, se a existência é permeada de sofrimento, o melhor, então, é não existir.

Mas não é possível retroagir à derradeira fecundação, conforme Molloy: “Sei que [minha mãe] fez de tudo para não me ter, fora evidentemente o principal” (p. 38). O narrador beckettiano, no intuito de se dar algum alento e fugir ao inerente tédio de sua medíocre existência, cria personagens à maneira de ecos de sua própria consciência, dele saindo e a ele retornando. Nas palavras de Janvier, esse processo de hipóstase é a “cissiparidade do existente, porque o outro está longe” (1988, p. 84).

Dessa maneira, o texto beckettiano irá salientar a incerteza quando seu narrador, Molloy, assume a postura do arquétipo saturniano “talvez me tomasse por meu pai” (p. 36); isso é ecoado por Malone ao falar de suas personagens criadas: “vendo-a mal vinda, ou assemelhada demais, eu a comerei” (BECKETT *apud* JANVIER, 1988, p. 84). Essa face aniquiladora do criador que come sua criatura revela o aspecto ambíguo do narrador, pois ele demonstra uma necessidade de gerar em si um semelhante e, narcisisticamente, absorvê-lo novamente ao seu próprio ser, violando a sua frágil alteridade.

O que causa estranhamento nessa crise identitária é o círculo vicioso criado pelo protagonista, que se fecha em si, e põe-se a “engendrar hipóstases que remetem a si próprio, amado e odiado ao mesmo tempo, mais odiado do que amado, sem dúvida” (JANVIER, 1988,

p.85). Essas histórias inventadas muito se assemelham a uma espécie de esquizofrenia, já que, enquanto ilusão, a hipóstase seria a parte mais pulsante da fantasia, que mais se comunica com o real exatamente por estar fora dele, rondando-o, envelopando-o. O narrador irá criar, a partir de restrições, uma realidade que torne aceitável a insuportabilidade de sua própria existência, justificando, de certa maneira, a companhia do outro.

Sobre as incursões das vozes dos personagens das várias histórias que se entrecruzam, pode-se dizer que há uma guerra pronominal, pois essas criaturas não chegam a ser personagens de fato; elas são pronomes simplesmente, criaturas enunciatórias (carcaças de enunciador) e estratégias discursivas, pois o ato de nomear conforta. O Inominável chega a enfatizar o balé de máscaras composto por seus personagens: “alguém diz nós, a culpa é dos pronomes, não há nome para mim, não há pronome para mim, tudo deriva disso” (2002, p. 174). Em termos matemáticos, pode-se considerar que, “se Molloy é um ‘número irracional’, Moran é o número integral” (COE, 1964, p.55)<sup>18</sup>. Para Moran, a existência de Molloy é problemática e ele se questiona: “Talvez o tivesse inventado, quer dizer, encontrado todo pronto na minha cabeça” (p. 156). Até mesmo o nome de Molloy lhe é incerto: “Desses dois nomes, Molloy e Mollose, o segundo me parecia *talvez* o mais correto. *Mas por pouco*” (p. 157. Grifo nosso). Segundo Janvier: “estas aparências são também máscaras, pretextos, desvios: outros movimentos que a necessidade de um irmão saído de si, presente na câmara de eco ou na câmara de espelhos, levaram o narrador para a sua narração” (1988, p. 85).

Nossa intenção aqui foi a de ilustrar brevemente como *Molloy* desmonta a lógica de oposição, pensando a representação binária de sujeito/objeto, ou seja, a oposição entre Molloy e Moran. Molloy desfaz essa oposição de várias maneiras, possibilitando-nos interpretar o romance como uma crítica aos princípios de organização do pensamento ocidental e às premissas de sua metafísica.

---

<sup>18</sup> “If Molloy is the ‘irrational number’, Moran is the integer” (COE, 1964, p.55. Tradução nossa).

### 3.2 – Repetição

*Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades.*

Jorge Luis Borges

Como vimos na seção anterior, a repetição é um grande instrumento da escrita de Beckett. Presente em toda sua obra, podemos encontrá-la enfaticamente no seguinte excerto de *O inominável*:

O fato, se na situação em que estou se pode falar de fatos, parece ser não só que vou ter de falar de coisas que não quero falar, mas, ainda por cima, *o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu (sic), já não sei, não importa*. Mas sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca (2002, p.8. Grifo nosso).

A repetição, enquanto recurso estilístico, é utilizada como uma forma de enfatizar o sentimento de angústia e vazio do narrador. Pelo desgaste da repetição, as palavras acabam por perder seu sentido inicial, representando gráfica e semanticamente o desejo mais pulsante da voz beckettiana: o silêncio. Ao sublinhar a incomunicabilidade das suas (parcas) experiências, o narrador beckettiano aponta para o desejo do fim, apesar de seu contraditório avanço. Eis o embate de forças que dão luz à narrativa: “tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar” (2002, p. 189). Nas palavras de Hansen, a repetição descortina não apenas o desejado silêncio, mas a vontade visceral de desconstruir semanticamente a linguagem, causando vertigens ao leitor que participa desse processo de escavação polissêmica:

Qualquer coisa é sempre preferível a ter a consciência formada e controlada por terceiros e pela inércia dos hábitos de um mundo exterior, por isso compõe a redução dos significados como um passo rumo ao silêncio e ao fim da loucura que é ter de falar e só poder fazê-lo com palavras que não contam e nas quais não se acredita e com as quais inventaram o seu *eu* e o entupiram de sentido para impedi-lo de dizer quem é e de fazer o que tem de



fazer até o ponto de o leitor ter de imaginar que é surdo débil de espírito que não ouve nada do que é dito nem antes nem depois e não compreende nada a mais senão o mínimo do mínimo para dizer o que diz esvaziando o seu *eu* das representações que não são dele (2009, p.9).

Dessa maneira, apresentaremos aqui, alguns dos eventos em que as repetições acontecem, enfatizando o empobrecimento da linguagem como experimento estético. Como no episódio em que Molloy se entrega ao cuidadoso ritual de chupar pedras (analisado à luz do latente cartesianismo no capítulo 2), a narrativa beckettiana é permeada de trechos intertextuais e uma niilista reiteração crítica aos tradicionais parâmetros narrativos.

A repetição dos atos e falas do narrador é uma afirmação do mesmo, uma ênfase viciosa. Contudo, seus atos ecoados e revisitados são também uma *negação* de uma gama de diferenças que ele poderia experimentar, mas prefere ater-se, esgotar-se e esgotar as mínimas possibilidades que a repetição oferece dentro de um dado ritual: “se o eterno retorno é uma roda, é preciso ainda dotá-la de um movimento centrífugo violento que expulsa tudo o que ‘pode’ ser negado, o que não suporta a prova” (DELEUZE, 2009, p. 92). O filósofo Gilles Deleuze discorre acerca de tais processos:

Samuel Beckett, em todos os seus romances, descreveu o inventário das propriedades a que os sujeitos larvares se entregam com fadiga e paixão: a série dos seixos de Molloy, dos biscoitos de Murphy, das propriedades de Malone – trata-se sempre de extrair uma pequena diferença, pobre generalidade, da repetição dos elementos ou da organização dos casos (2009, p. 123).

A famosa frase de *Malone morre*, “Nada é mais real que nada” (2004, p. 26), é um exemplo de uma sentença que prende nossa atenção com o uso peculiar que é dado às palavras e, sobretudo, às ideias que as acompanham. Baseada no pensamento do filósofo Demócrito de Abdera, “na verdade há somente átomos e vazio” (SOUZA, 1996, p.41), a frase sugere que a mais premente realidade com que temos de lidar é o nada absoluto e a ausência radical. A circularidade e repetição da sentença converte, singularmente, a ausência em presença. Em outras palavras, o *nada* torna-se *algo* à medida que a realidade do primeiro avança sobre nosso pensamento. A frase demonstra engenhosamente como uma única palavra pode refulgir seus múltiplos significados: o primeiro sentido de *nada* diverge bastante do segundo. As palavras parecem ter, de fato, significados simultaneamente casuais e

profundamente filosóficos, cujas polaridades acabam por se encaixar no *corpus* do texto. Malone tem consciência do uso que faz das palavras e do inerente perigo que nelas habitam: “Conheço essas pequenas frases que parecem não ser de nada e, uma vez admitidas, podem empestar toda uma língua. [...] Elas sobem do abismo e não sossegam enquanto não arrastam você para dentro de suas trevas” (2004, p. 26).

Os narradores são enfraquecidos pela indecisão de suas atuações e utilizarão uma linguagem igualmente enfraquecida via repetição: “se a mesma palavra serve, use-a muitas vezes, até que fique gasta e anônima”, afirma George Steiner acerca da poética beckettiana (1990, p. 24). Assim, os anti-heróis beckettianos são condenados a contar e encenar suas histórias inventadas inúmeras vezes, fazendo da repetição um desgaste e empobrecimento da linguagem, além da destituição de significado que ocorre com a repetição da palavra à exaustão.

Esse processo acaba por indeterminar criador e criatura, fantasia e realidade, trazendo à tona a reificação da linguagem, como demonstra a passagem em que o Inominável designa a si mesmo como um ser enjaulado, proveniente de uma família em cativeiro, possuindo toda uma árvore genealógica que desconhece a noção de liberdade desde seus primórdios:

[...] sou de palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, e o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, o universo está todo aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, tudo se abre, anda à deriva, recua, flocos, sou estes flocos todos, que se cruzam, se unem, se separam, vá para onde for volto a encontrar-me, deixo-me, vou ter comigo, venho de mim, sempre e só eu, uma parcela de mim, recuperada, perdida, falhada, palavras, sou todas estas palavras, todos estes estranhos, esta poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo de si para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que se deixam, as que se ignoram, e não outra coisa, não, sou uma coisa completamente diferente, sou uma coisa completamente diferente, uma coisa muda, num lugar árido, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada mexe, nada fala, e que ouço, e entendo, e procuro, como um animal nascido na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos e mortos na jaula nascidos e mortos na jaula de animais nascidos na jaula mortos na jaula nascidos e mortos nascidos e mortos na jaula na jaula nascidos e depois nados mortos e depois mortos, como um animal digo eu, dizem eles, um animal desses, que eu procuro, como um animal desses, com os meus escassos meios, um animal desses, que da sua espécie já tem só o medo, a raiva, não, a raiva acabou, o medo, já não tem nada de tudo o que lhe pertencia a não ser o medo (2002, p. 148-149).

Esse trecho ilustra a confusão mental do narrador, ao mesmo tempo em que elucida as combinatórias, esvaziando os sentidos do enunciado através da repetição sistemática. Aqui, a animalização do ser humano sublinhará a reificação da linguagem, o que, segundo Lacan, acontece quando “O *isso* calça as botas da linguagem” (LACAN *apud* RUBIÃO, 2006, p. 65). O que se vê é uma existência indeterminada, animalizada, em porfiado silêncio e inertes movimentos ocasionais, mas que levarão “às últimas consequências os poderes da palavra, tomada em sua literalidade, em sua vizinhança com o resto e o dejetivo” (RUBIÃO, 2006, p. 65).

Esses mantras desvairados desembocam num silêncio reiterado, metaforizando uma consciência ocupada por outras, ora em conflito pelo poder da fala, ora pacificamente coexistindo no mesmo narrador. A instabilidade está na quebra de regras que a voz narrativa se impõe e, então, ignora: “Retificações *in extremis, in extremis*, são sempre possíveis, afinal de contas” (2004, p. 98), dirá Malone. Beckett utiliza a repetição como uma forma de expressar o nada, e vai além, pois sua repetição cria novos sentidos: “se alguns escritores temem a repetição, Beckett a tem por estratégia para a diferença [...] São repetições que buscam esgotar o possível e que introduzem uma diferença” (HENZ, 2005, p. 41).

O seguinte trecho ilustra concisamente a natureza (quase sempre) irônica e repetitiva de Beckett. “Haverá mais panos de fundo, panos de fundo mais fundos? A que panos de fundo dá acesso este pano de fundo? Estúpida obsessão de profundidade” (2002, p. 10). Fica claro que não se trata de uma repetição acidental; há uma intenção, uma sátira como *pano de fundo*, intentando ressignificar o sentido primeiro das palavras. Steiner em *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (1990) faz um interessante apontamento sobre esta técnica beckettiana:

Há em Beckett uma formidável eloquência inversa. As palavras, acumuladas e surradas, dançam para ele como dançam para todos os bardos irlandeses. Em parte esta é uma questão de repetição tornada musical; em parte resulta de uma astuta destreza de ir de cá para lá, um ritmo de troca cuidadosamente moldado no pastelão (1990, p. 25)

### 3.3 - A “literatura da despavbra”

Em sua busca por um método que lhe permitisse dissolver a materialidade da palavra e, conseqüentemente, o seu significado, por meio da própria palavra, Beckett levantou questões fulcrais do fazer literário na “Carta Alemã”, datada de 7 de julho de 1937, escrita a Axel Kaun, com quem tivera um breve contato em uma viagem feita pela Alemanha, no ano anterior. Na epístola, Beckett ocupa-se, dentre outras coisas, em esboçar seu programa estético – como parte das reflexões literárias que antecederam sua escrita em francês –, demonstrando um elevado grau de consciência artística. Nela, o autor afirma que a função do escritor moderno é a de perfurar a superfície dura da palavra para que o seu silêncio interior seja entrevisto pelo leitor. Assim é proposta a *literatura da despavbra*:

Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.

[...]

*À caminho desta literatura da despavbra, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário.* Mas não é suficiente que o jogo perca um pouco de sua sacrossanta seriedade (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169-170. Grifo nosso).

Cabe ressaltar aqui o uso do termo *despavbra*. Se levarmos em conta que o prefixo *des-* indica destituição, retirar a característica de alguma coisa, compreenderemos que tal termo engloba em si toda a rede de procedimentos criativos de Beckett: o próprio autor postula que a destruição da literatura tem que começar pela destruição da linguagem (BECKETT *apud* LEMINSKI, 2004, p.154). Assim, a literatura da “despavbra” constitui uma expressão representativa da negação e radicalidade da linguagem utilizada por Beckett.

Contudo, há algumas dissidências quanto à tradução do termo. A carta a Kaun foi escrita em alemão, com o título “Literatur des Unworts”. *Wort* em alemão, significa palavra, mas em inglês significa planta. *Unwort* em alemão significa palavra tabu e *nicht wort* significa não palavra. Eis uma rede semântica que nos dá muito em que pensar. A dupla *wort* é palavra que cresce como planta, silenciosamente; a *unwort* é a erva-daninha do discurso, é palavra tabu, maldita e *mal dita*. Enquanto sinônimo, a *unwort* é *nicht wort*, uma palavra que

nega a si própria. Contudo, a *nicht wort* seria apenas uma negativa, enquanto a *unwort* seria a palavra como negação e desfazimento, estando mais relacionada ao significado de um percurso cumprido em sentido inverso, numa implosão semântica.

A *Carta alemã* foi traduzida para o inglês por Martin Esslin, na obra *Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, publicada em 1983, onde foram reunidas cartas, textos críticos e literários do autor. Esslin traduziu a expressão como “literature of the unword”<sup>19</sup>. A carta de Kaun foi traduzida para o inglês em outra compilação, *Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929-1940*, publicada em 2009 e organizada por Martha Dow Fehsenheld e Lois More Overbeck (Cf.BANVILLE) e a expressão foi traduzida como “literature of the non-word”. *Non-word* em inglês significa não palavra, enquanto *unword* significa *despalavra*. As duas expressões são recorrentes nos estudos beckettianos. Há teóricos que optaram pela *non-word*, como John Banville:

Naquela carta à Axel Kaun ele [Beckett] se colocou ‘a caminho desta literatura da despalavra, para mim tão desejável’, mas, algumas linhas depois, ele estabelece seu programa com uma concisão contrária: ‘um assalto de palavras<sup>20</sup> em nome da beleza’ (BANVILLE. Tradução nossa)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Contrapomos aqui as três versões, a alemã, a inglesa e a portuguesa:

“Auf dem Wege nach dieser für mich sehr wünschenswerten *Literatur des Unworts*, kann freilich irgendeine Form der nominalistischen Ironie ein notwendiges Stadium sein” (BECKETT, 1983, p.54. Grifo nosso).

“On the way to this *literature of the unword*, which is so desirable to me, some form of Nominalist irony might be a necessary stage” (BECKETT, 1983, p.173. Grifo nosso).

“À caminho desta *literatura da despalavra*, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário” (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.170. Grifo nosso).

<sup>20</sup> A tradução brasileira de Andrade correspondente ao trecho citado por Banville está nos seguintes termos: “Um *ataque às palavras* em nome da beleza” (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 170. Grifo nosso). O *ataque às palavras* habita um campo semântico semelhante à *word-storming*, que do inglês, significa tempestuosidade, assalto de palavras. Sem dúvida, há a ferocidade do ataque da natureza em uma tempestade, e há ainda mais proximidade na fortitude entre um assalto e um ataque. Sinonímias não são equivalências semânticas e escondem inferências implícitas (bem ao modo beckettiano), sendo esse um ponto de divergência tradutológica.

<sup>21</sup> “In that letter to Axel Kaun he placed himself on ‘the road toward this, for me, very desirable literature of the non-word,’ but a few lines later he states his program with a contrary succinctness: ‘Word-storming in the name of beauty’” (BANVILLE). Disponível em: <http://literarytourist.com/2009/05/banville-on-beckett-non-words-or-word-storms/> Acesso em: 10 out. 2013.

Há também o caso de Dan Mellamphy que, em seu artigo *The Logoclast: Nihilophany in Beckett's and Eliot's Endgame*, utiliza tanto *non-word* quanto *unword* como tradução da *unwort*: “a ‘despalavra’ ou a ‘não-palavra’ – coincidentemente, as duas traduções da *Unwort* encontradas na carta de Beckett de 1937 ao seu tradutor alemão e dramaturgo Axel Kaun” (MELLAMPHY, 2013, p.560. Tradução nossa)<sup>22</sup>.

Carla Locatelli não apenas adota o termo *unword*, como o trabalha semântica e conceitualmente dentro da prosa beckettiana. Prova disso é o título de seu livro *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*, algo como “Despalavrando o mundo: a prosa de Samuel Beckett após o Prêmio Nobel”:

Beckett está dizendo que a literatura deve coincidir com a prática, culminando em silêncio. Depois da fase na qual ele quer achar “o método pelo qual podemos representar essa atitude zombeteira em relação à palavra”, ele quer terminar o jogo e levar a literatura da *despalavra* (sic) ao seu extremo radical. Contudo, diante dos resíduos não elimináveis, que permanecem mesmo dentro de um silêncio alcançável, Beckett vai reformular sua ideia de uma “literatura da despalavra”, para a ideia de “despalavrar”. Isso significa que ele se dirigirá a uma concepção de literatura que deve ter a capacidade de se destruir (tanto quanto possível) em sua própria feitura. De fato, isso ocorre na terceira fase da produção de Beckett, quando o processo de significação expressa a presença da linguagem (enquanto comunicação) e também o fato de que o presente é penetrado pelo sistema linguístico (1990, p. 59-60)<sup>23</sup>.

Um dos sinais mais enfáticos da vontade de objetivar a presença da literatura foi a pungente escolha de Beckett por uma língua estrangeira (ainda que ele tivesse começado a escrever em francês bem antes de formalizar sua escolha). Essa é uma evidente negação da espontaneidade narrativa, que é acentuada por sua sistemática recusa da própria língua materna. Além disso, esses trabalhos procuram desfazer a fenomenologia do sentido

---

<sup>22</sup> “the ‘unword’ or the ‘non-word’ – coincidentally the two translations of the *Unwort* found in Beckett’s 1937 letter to the German translator and dramaturge Axel Kaun” (MELLAMPHY, 2013, p.560).

<sup>23</sup> Beckett is saying that literature should coincide with a practice culminating in silence. After a phase in which he wants to find “the method by which we can represent this mocking attitude towards the word”, he wants to end the game, to bring the literature of the *unword* (sic) to its radical extreme. However, in front of the ineliminable residua which remain even within an achievable silence, Beckett will reshape his idea of a “literature of the unword”, into the idea of “unwording”. This means that he will move towards a conception of literature that should be able do destruct itself (as much as possible) in its own making. In fact, this is what happens in the third phase of Beckett’s production, when the process of meaning expresses the presence of language (as communication) and also the fact that the present is penetrated by the linguistic system. (LOCATELLI, 1990, p. 59-60. Tradução nossa).

resultante da codificação cultural, pois eles não permitirão que se façam associações que não sejam próprias do estrito sentido linguístico da palavra que é fornecido por uma definição disciplinar.

### 3.4 – Bilinguismo

Podemos perceber o quão radicalmente o uso da língua estrangeira pode afetar a fenomenologia do sentido, na medida em que se torna o resultado de uma escolha, e não de um hábito. O fato de usar uma língua estrangeira permite ao autor sondar mais profundamente a relação entre realidade e linguagem, radicalizando sua recusa a alusões. Dada uma certa falta de familiaridade, a estrutura da língua estrangeira lhe permite apontar a natureza convencional de uma presumida "inevitabilidade" da estrutura da realidade, que vem, essencialmente, através do resultado da estruturação linguística. Sua utilização consciente e normativa demonstra o fato de que a realidade é determinada de acordo com apenas uma das muitas possibilidades de convenções descritivas, e isso seria conseqüentemente modificado com uma mudança de código. Neste sentido, podemos dizer que Beckett precisou atingir a negação das codificações culturais para que pudesse mostrar a difusão de sua própria linguagem em uma língua estrangeira:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a impertubabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169).

Se a sua língua materna é um "véu" e a gramática e o estilo são a "máscara", então a língua estrangeira poderia ser capaz de desmascarar as convenções, preparando um caminho desmistificado para uma prática linguística na qual a linguagem é mais eficaz quando mal utilizada. Foram estas considerações epistemológicas, que primam pelo uso eficiente da língua, que levaram Beckett a arquitetar suas estratégias para criar sua literatura da despalavra.

Por enquanto, não estou fazendo absolutamente nada. Apenas, de vez em quando, tenho o consolo, como agora, de pecar involuntariamente contra uma língua estrangeira, como gostaria de fazer com todo o conhecimento e



empenho contra a minha e – Deo juvante – farei (BECKETT *apud* SOUZA, 2006, p. 26).

Partindo do pressuposto de que a língua francesa escrita (corretamente) por um estrangeiro, não será igual à escrita de um francês nativo, recursos como a relação familiar, a memória afetiva e as várias associações com as quais um falante se conecta à sua língua materna serão drasticamente restritos quando aplicados a uma língua estrangeira. O empobrecimento linguístico vai do arranjo sintático ao vocabulário, percebidos na rigidez com que o estrangeiro utiliza as regras gramaticais, por maior que seja a sua familiaridade com a língua (estrangeira). De certa maneira, isso explica o estilo “seco”, direto e com racionada simbologia em que Beckett escreve no francês enquanto uma estratégia para instigar e negar o teor simbólico de sua literatura. A respeito de sua adoção da língua francesa, ele declara: “‘É mais fácil escrever sem estilo em francês’, deixando implícito o desejo de adquirir uma distância face à tradição literária inglesa de que estava saturado” (BECKETT *apud* SOUZA, 2006, p.121).

O francês, para Beckett, era ainda uma língua um tanto quanto “desacostumada”, nova e incerta, e isso implicava na fuga da formalidade da literatura modernista, substituindo-a pela originalidade e pobreza de sua *despalavra*: “Quando da desocupação [de Paris] eu consegui manter meu apartamento, voltei para ele e comecei a escrever novamente – em francês – com um desejo de me empobrecer ainda mais [...]. Este foi o verdadeiro motivo” (BECKETT *apud* SOUZA, 2006, p. 123).

O que se percebe nas autotraduções beckettianas é que, cunhadas sob o signo da falta, sua linguagem é representada pela ficção, amalgamando originais e traduções enquanto uma só obra, já que “a tradução é uma traição se se toma por modelo normas de equilíbrio da língua *standard* que traduz” (DELEUZE, 1997, p. 125). Nesse processo “infel”, a semântica parece estar entre Cila e Caribdis, quando palavras-criptas dão vida a um “segundo original”. O sentido de “cripta” que aqui damos é indicado para os significados *elípticos* de palavras que não estão presentes na página, mas são evocadas por associação paronomástica, como uma caverna semântica “perdida”, e às vezes, recuperada no ato da tradução, dado que não há equivalência perfeita entre dois idiomas. E Beckett tomou partido disso para “brincar” com sentidos e seus efeitos, entre o inglês e o francês, pois sua linguagem, segundo Blanchot:

[...]começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem.

No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para dizer nada (1997, p.312).

Na busca pelo vazio literário, a sintaxe formal não mais regulará os mecanismos da língua, mas uma sintaxe em processo, em devir, será capaz de abrigar uma língua em desequilíbrio, uma “língua em estado de *boom*” (DELEUZE, 1997, p.124). Nessa busca, Beckett “detona” a língua no sentido de expandi-la em todas as suas possibilidades, fazendo-a “gaguejar ao mesmo tempo leva[-la] ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio (DELEUZE, 1997, p. 128), dispersando-a na recusa do reconhecimento de sinais determinantes e precisos. Há, contudo, um limite para essas possibilidades e esse limite é o que causa *tensão* na língua. A nova língua (aquela criada pelas possibilidades da própria língua) não é exterior à língua, “tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela” (DELEUZE, 1997, p.128):

Não se trata de uma situação de bilinguismo ou de multilinguismo. Pode-se conceber que duas línguas se misturem, com passagens incessantes de uma à outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas. Mas não é desse modo que os grandes escritores procedem, embora Kafka seja um tcheco escrevendo em alemão, Beckett um irlandês escrevendo (com frequência) em francês, etc. Eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados a minorias como ao signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grande à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que *um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é sua língua natal*. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim *talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste*. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma (DELEUZE, 1997, p.124-125).

Para tanto, Beckett irá explorar as profundezas do enredo no campo amnésico da falta de memória e das opiniões (dos narradores) em constante revogação no intuito de dissolver o *eu*, de apagar as marcas de uma individualidade definidora. Seu estilo vertiginoso muito se

aparenta à música e à pintura, em sinestésica simbiose na busca pelo silêncio, através da fala pela negação e pela economia de expressões. De acordo com Deleuze, “As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõem. As palavras fazem silêncio” (1997, p.128). No intuito de alcançar a supremacia da nulidade expressiva, há que se buscar o silêncio de outras artes e suas estratégias, para que se possa colocar a linguagem num estado de tensão que acene para o *fora*, que saia de si e se *estrangeirize*:

Será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta se faz necessária (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169).

Ao reconstruir a linguagem na falência do sujeito burguês, inserindo-o num mundo sem sentido e irreflexivo, Beckett evidencia a necessidade de elaboração de novas formas significativas. O fracasso, a aporética continuação, o exílio linguístico, o despojamento intencional e o empobrecimento voluntário da linguagem são os elementos que fazem da sua literatura da despavra uma nova ordem de realismo (ANDRADE, 2001, p.23). Ao desposar a pretensa hostilidade que há na língua estrangeira, juntamente com seu desejo de retornar à sua língua materna de maneira reinventada pela tradução, Beckett reintegra à linguagem a sua face estranha, desestabilizando as perspectivas regulares e (às vezes) simplistas que nela são tramadas.

Por se tratar de uma estética que se interpõe às ordens já estabelecidas, renovando a linguagem pela subversão, é que se constata a incisiva importância da pesquisa beckettiana, no sentido de investigarmos as vanguardas literárias como um movimento que mostra a impossibilidade da linguagem de representar a realidade, bem como a sua insuficiência enquanto mediadora entre as sensações e a realidade. A tradução é um ensejo extremamente apropriado para o estranhamento, tanto pelo choque de culturas maternas e estrangeiras, quanto da própria linguagem. Em Beckett, a tradução fará o confronto da linguagem com sua própria ruína, envolta sob a falta e a escassez, ao tentar indicar tudo aquilo que lhe é externo,

já que essa linguagem “só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula” (BLANCHOT, 1997, p. 298).

Na busca de uma "literatura da despalavra", a língua beckettiana se estressará ao ponto da gagueira, chegando ao seu máximo reverberamento, que se não é sua negação completa, é seu consentimento, e a joga inevitavelmente para o silêncio. Como um degustador de memórias, o silêncio dessa língua estirada trata do que está *fora da linguagem*, da indizibilidade em si mesma, criando uma língua estrangeira a si mesma.

No que tange à constituição da literatura da despalavra, o filósofo Gilles Deleuze problematiza a tonalidade na qual é dita essa palavra que se nega, se violenta e se afirma, sendo. A despalavra “gagueja” e ensaia o silêncio no murmúrio. A metáfora de Deleuze se mostra rica e extremamente compatível com a obra beckettiana se levarmos em conta que a gagueira é uma tentativa de fala, repetindo pedaços de palavras. Essa palavra que tenta e falha é aguda em sua incômoda sonoridade e espelha o cartão de visitas beckettiano: “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (2008, p. VII). A gagueira, pela repetição de cacos significantes e a junção destes, possibilita a formação de novos significados que afloram dessa brecha aberta à força, a fim de criar a linguagem da despalavra, esburacando as malhas textuais, já que, como o próprio Beckett afirmou: “A única pesquisa fértil é escavatória, imersiva, uma contração do espírito, uma descida” (BECKETT, *apud* BLOOM, 2001, p. 472).

Deleuze mapeia a língua de maneira metódica. Há a palavra que se divide e se combina em si mesma, pondo toda a língua em movimentação. Nesse processo de divisão, recombinação e ressignificação jaz o silêncio das palavras que, esgotadas em suas possibilidades, deixam apenas o nada como sua condição representativa. Consequentemente, as palavras e a língua, como um todo, se tornam uma sequência combinatória, à maneira dos trejeitos metódicos do corpo do narrador beckettiano, que se perde e se encontra em seus rituais com objetos em cálculos amostrais: “E enquanto olhava assim para as minhas pedras ruminando cálculos de probabilidades, uns tão defeituosos quanto os outros” (p. 104). O mesmo acontece quando Molloy, com ironia e precisão, calcula sua taxa de flatulências com requintada orquestração anal:

Um dia os contei. Trezentos e quinze peidos em dezenove horas, dando uma média de mais de dezesseis peidos por hora. Afinal, não é nenhuma enormidade. Quatro peidos a cada quarto de hora. Não é nada. Nem mesmo um peido a cada quatro minutos. Nem dá para acreditar (p. 52-53).

A fala dos personagens beckettianos tropeça, assim como seus corpos, fazendo da gagueira sua potência poética e linguística. O modo de criação artística beckettiano é descrito por Deleuze da seguinte maneira:

A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio; “Mal visto mal dito” (conteúdo e expressão). Tanto é assim que dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação de grandes escritores (1997, p. 126).

Na botânica, um rizoma equivale à estrutura de algumas plantas cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto, polimorficamente, podendo atuar como raiz, talo ou ramo, independentemente da sua localização na planta. Tal mobilidade e fluidez serviram para que Deleuze e Guattari se apropriassem desse conceito para aplicá-lo à filosofia, opondo-se à segmentação da concepção da realidade, assim como à educação positivista: “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (1995, p.17). Nessa rede, os fios tortos se conectam, se confundem, se espalham. As conexões se reproduzem, assim como sua intensidade. Nessa experimentação mora a possibilidade de se criar novos sentidos, pois essas conexões irão se amalgamar, unindo suas diferenças e recriando-as em sua junção.

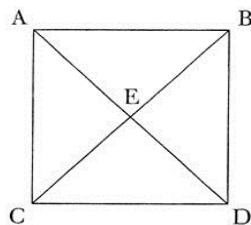
Sabendo-se, então, que um rizoma representa uma rede carente de estruturações hierárquicas, percebe-se que a linguagem (o)usada por Beckett procede de elementos potencialmente significadores. Em virtude disso é que as palavras vão se desdobrando, proliferando suas ramificações e possibilidades significativas em zonas avizinhas, até desembocar numa linguagem inteiramente “despalavreada” e rizomática.

A partir de tais colocações, pode-se dizer que, se “o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 2001, p. 105), então “o texto só pode resultar do jogo das palavras e das virtualidades da linguagem” (COMPAGNON, 2001, p.102). O texto é, de fato, um jogo, uma rede, mas são principalmente as *possibilidades*, as atualizações dessas virtuais possibilidades – nos termos do filósofo Henri Bergson – de construções frasais que resultarão nas várias possibilidades de ação – ou o que disso se aproxime – do herói narrativo.

Assim, há menos a gagueira das palavras em termos isolados, que a gagueira da linguagem em si <sup>24</sup>. Deleuze afirma que “a gagueira desposa tão bem a língua que deixa as palavras intactas, completas e normais, mas serve-se delas como se fossem membros disjuntos e decompostos de uma gagueira sobre-humana. É como um gago contrariado” (1997, p. 127). Eis a contradição do narrador beckettiano: um falador compulsivo que deseja o silêncio e, desejando-o, tenta “macular” suas palavras, negando-as mas, no entanto, dizendo-as em sua mais perfeita estrutura, contudo desarranjando o contexto no qual são ditas.

Em 1981, Beckett produziu uma peça chamada *Quad I+II*, composta de quatro intérpretes que percorrem uma área comum (um quadrado com 6 passos de dimensão), cada um seguindo o seu próprio caminho, executando quatro séries sucessivas de movimentos que aparecem em combinações variáveis e cuja continuidade cria um padrão interno bastante tenso. Cada um dos personagens está imerso em seu próprio trajeto e todos evitam a “zona de perigo” (BORGES, 2009, p.91) que Beckett chama de E (como podemos conferir na figura abaixo), assim como também evitam qualquer tipo de encontro ou contato uns com os outros.

Figura 1 – “Quad”



Percurso 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA  
 Percurso 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB  
 Percurso 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC  
 Percurso 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

Fonte: HENZ, 2005, p. 201.

<sup>24</sup> “Aproveitei essa temporada para fazer um estoque de pedras de chupar. Eram seixos, mas eu, eu chamo isso de pedras. Sim, dessa vez, fiz uma reserva importante. Eu as distribuí com equidade entre os meus quatro bolsos e as chupava uma de cada vez” (p. 101). A passagem se desenrola em várias páginas onde o narrador discorre em ares de análise combinatória, sobre como colocava, ordenadamente, cada pedra em um bolso depois de ser devidamente chupada. Nela, há a gagueira dos termos, que, repetidos à exaustão, reverberam por todo o enunciado, confirmando a proposição deleuziana feita até então.

Através dos movimentos repetitivos, *Quad* ressalta o aspecto reiterativo da existência humana numa dinâmica de recombinação de trajetórias. Segundo Northrop Frye “a repetição é um princípio estrutural de toda a arte, quer temporal, quer espacial, em seu impacto primário” (1973, p. 247). E é exatamente sobre o espaço que a repetição agirá: em *Quad* os movimentos são intensamente repetidos a ponto de perderem seu significado – da mesma maneira como procede a linguagem – tornando-se uma forma etérea que surge como uma espécie de epifania, entrelaçando a presença e a ausência, pois o espaço intercalar não é neutro, é presença:

*Quad* explora poeticamente a revelação da *aletheia*, pois este movimento entre revelar e ocultar reflete a condição humana em busca da verdade, a qual nunca é revelada. O centro, como zona de ausência, é a metáfora da condição mortal do homem ao tentar desvendar o mistério da vida. Porém, o que se revela é o momento sublime em que ele acredita entender a existência, mas a dúvida é reinstalada alguns segundos mais tarde e aquele ponto de luz brilhando no centro vazio do tablado faz com que ele se lembre da sua incapacidade de entender a condição humana (BORGES, 2009, p. 95).

Etimologicamente, *aletheia* significa verdade, desvelamento, esclarecimento, pois *lethe* significa esquecimento, e a partícula “a” indica negação. Assim, o que Beckett proporciona a seu espectador é um *encontro* do epifânico que subjaz no cotidiano repetitivo e quase aniquilador, como uma forma criativa que acena para o entendimento da existência humana e o choque de virtualidades exploradas nesse espaço fechado, mas que se comunica com os espaços abertos, num dialogismo que não fala tanto de *realização* mas de possibilidades. A certa altura, Molloy põe-se a analisar mais detidamente determinado objeto que traz em seu bolso:

Tinha trazido da casa de Lousse um pouco de prataria, oh, não era grande coisa, colherinhas de café maciças a maioria, e mais outros objetos menores que não sabia para que serviam, mas que pareciam ter algum valor. Por entre estes últimos havia um que ainda me assombra, de tempos em tempos. Consistia em dois X reunidos, à altura da intersecção, por uma barra, e parecia um minúsculo cavalete de serrador, com uma diferença entretanto, que os X do cavalete de verdade não são X perfeitos, mas truncados no alto, enquanto o X do pequeno objeto do qual falo eram perfeitos, quer dizer, compostos cada um de dois V idênticos, o superior bem no alto, como de resto todos os V, e o inferior aberto embaixo, ou, mais precisamente, de quatro V rigorosamente iguais, os dois que acabo de mencionar e depois mais dois, um à direita, outro à esquerda, tendo a abertura à direita e à

esquerda, respectivamente. Mas talvez seja demais falar aqui de direita e esquerda, de inferior e de superior. Pois esse pequeno objeto não parecia ter nenhuma base propriamente dita, mas se mantinha com igual estabilidade sobre não importa qual das suas quatro bases e sem nada mudar na aparência” (p. 94).

Trata-se de uma estrutura quiasmática, que evoca não somente o trajeto de *Quad*, mas a narrativa em si: “não parecia ter nenhuma base propriamente dita, mas se mantinha com igual estabilidade”. Um quiasma, na genética é a estrutura em que ocorre o *crossing-over*, quando dois cromossomos homólogos se cruzam em forma de X, proporcionando uma maior variabilidade genética. O quiasma óptico é uma estrutura em formato de X, formada pelo encontro de dois nervos ópticos, fazendo com que cada hemisfério cerebral receba informações sobre o campo visual contralateral de ambos os olhos. Na retórica, campo que mais nos interessa, o quiasma ou quiasmo representa uma figura de linguagem em que os elementos são dispostos de forma cruzada, em oposição. O quiasma é o ponto de encontro do X, assim como em *Quad* há a “zona de perigo” representada no roteiro pela letra E (centro). No trecho acima, Molloy descreveu um perfeito objeto quiasmático, que na realidade não passa de um descanso de faca:

Através da introdução de uma longa descrição de um descanso de faca na narração de Molloy, Beckett dá ao leitor um modelo da complexa configuração ternária e dupla do texto. Pois o descanso de faca figura um terceiro termo mediador entre dois termos duplamente duais:

X---X (MOORJANI, 1976, p. 227. Tradução nossa<sup>25</sup>).

Figura 2 – Descanso de faca.



Fonte: [http://www.bryandouglas.co.uk/silverware/knife\\_rests/2351b/2351ba.jpg](http://www.bryandouglas.co.uk/silverware/knife_rests/2351b/2351ba.jpg)

<sup>25</sup> “Through the introduction of a lengthy description of a knife-rest into Molloy’s narration, Beckett gives the reader a model of the complex ternary and dual configurations of the text. For the knife-rest figures a mediating third term between two doubly dual terms: X---X” (MOORJANI, 1976, p. 227).



Sua análise, assim como toda a sua fala no romance, é profunda e vertiginosa, transformando a estrutura replicante em forma de X em um caleidoscópio de retas convergentes. A metáfora das retas que se cruzam acena para a intertextualidade presente nos romances, onde cada narrador se fixa em uma ponta da reta, sendo a junção deles o quiasma, a voz narrativa.

Como em um paralelismo invertido, o narrador beckettiano vai se dividindo e inflando de ironia os jogos linguísticos que sustentam seus nomes, como no caso do duplo Mahood e Worm. *Worm*, em inglês, significa: verme, caruncho, lombriga, rosca sem fim, mover-se como verme, serpear, rastejar, obter arditosamente, infiltrar-se, insinuar-se, minar, solapar. Worm, como uma ramificação de Mahood, é a representação do aniquilamento do ser, um verme, impossibilitado e incapaz, que é descrito da seguinte maneira:

Vou chamar-lhe Worm. Já não era sem tempo. [...] Vai ser também o meu nome, no momento certo, quando já não tiver de me chamar Mahood, se é que alguma vez o vou conseguir. [...] O desgraçado ainda não teve a palavra. Murmura, ainda não deixei de ouvir o seu murmúrio, enquanto os outros dissertavam. [...] Porque eu sou Mahood, também sou Worm. Plof. Ou se ainda não sou Worm, hei-de ser, deixando de ser Mahood. Plof (2002, p.76-77).

A ausência do nome próprio, neste caso, é totalmente proposital, enfatizando essa voz impessoal, que não se pode batizar. Sabendo da não gratuidade de significações nominais das personagens, atentemos para a etimologia do nome *Mahood*. De origem árabe, *Mahud*, e suas variações *Mahmood*, *Mahmoud*, *Mahmud*, significa “louvável” e é uma ramificação do nome *Muhammad*, nome do grande profeta islâmico. Sobre esta raiz, Fletcher traz uma interessante informação:

É interessante observar, neste contexto, que o restaurante onde Mahood foi um ‘homem-jarra’ realmente existiu. Seguindo uma perspicaz sugestão feita por Rayner Heppenstall, eu descobri que houve realmente um restaurante chamado ‘Ali-Baba’, que tinha, do lado de fora, de modo bastante apropriado, um “ladrão”, preso a uma jarra, segurando o cardápio. Beckett coloca o restaurante, no romance (sem nomeá-lo), na rua Brancion, em frente ao busto do divulgador da carne de cavalo, Emile Decroix<sup>26</sup>; esse busto está colocado acima da entrada leste dos matadouros da rua Vaugirard<sup>27</sup>, no 15<sup>o</sup> *arrondissement*. O verdadeiro Ali-Babá, contudo, ficava

---

<sup>27</sup> À guisa de curiosidade, transcrevemos aqui um pequeno e notável poema que Beckett escreveu a respeito desta rua:

na rua Dantzig, no lado oeste dos matadouros, perto de um prédio redondo de madeira em ruínas, habitado por artistas (*La Ruche*), que pode bem ter sugerido a rotunda sem janelas em que vivia a família de Mahood. O restaurante, gerido por uma velha senhora, passou por tempos difíceis e teve de fechar suas portas cerca de dez anos atrás. Beckett o teria conhecido, pois morou, por algum tempo, na rua des Favorites, não muito longe dali” (1972, p. 184-5. Tradução nossa<sup>28</sup>).

---

#### Rue de Vaugirard

A meia altura  
detenho-me e boquiaberto de ingenuidade  
exponho a placa às luzes e às sombras  
depois sigo fortalecido  
por um negativo irrefutável.  
(1977, p. 47. Tradução de Daniela Libânio e Leila Cangussú\*).

“Algumas interpretações francesas têm ensaiado diversas explicações filosóficas para “explicar” este poema. Parece-me mais simples, e mais complexo: Beckett, ou sua voz poética, observa uma radiografia, após consultar-se com um médico, no hospital situado no número 396 da rua Vaugirard. O hospital ocupou a antiga construção de uma escola durante o reinado de Luis Felipe. No número 20 desta rua, estava o café Tabourey, onde se reuniam Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e Barbey D’Aureville, os simbolistas franceses” (GAY. Tradução de Daniela Libânio\*\*).

#### \* Rue de Vaugirard

à mi-hauteur  
je débraye et béant de candeur  
expose la plaque aux lumières et aux ombres  
puis repars fortifié  
d'un négatif irrecusable  
(1977, p. 47).

\*\* “Algunas interpretaciones francesas han ensayado diversas explicaciones filosóficas para ‘aclarar’ este poema. Me sigue pareciendo más simple, y más complejo: Beckett, o su voz poética, observa una radiografía después de visitar al médico en el hospital situado en el número 396 de la calle Vaugirard. El hospital ocupó la antigua construcción de una escuela bajo el reinado de Luis Felipe. En el número 20 de esa calle, estaba el café Tabourey donde se reunían Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville y Barbey D’Aureville, los simbolistas franceses”(GAY. Disponível em: <<http://www.nexos.com.mx/?p=9420>> Acesso em: 28 nov. 2014).

<sup>28</sup> “It is interesting to remark in this connection that the restaurant where Mahood was a ‘jar-man’ actually existed. Following up a shrewd surmise made by Rayner Heppenstall, I discovered that there was formerly an eating-house called the ‘Ali-Baba’ with, appropriately enough, a ‘thief’ outside it, fixed in a jar, supporting the menu. Beckett places it in the novel (without naming it) in the rue Brancion, facing the bust of the propagator of horse-meat, Emile Decroix; this bust is set over the eastern entrance of the Vaugirard abattoirs in the fifteenth *arrondissement*. The real ‘Ali-Baba’ stood, however, in the rue de Dantzig, on the western side of the abattoirs, near a dilapidated round wooden building inhabited by artists (*La Ruche*) which may well have suggested the windowless rotunda in which Mahood’s family live. The restaurant, run by an old woman, fell on hard times and had to close about ten years ago. Beckett would have known it since he lived at one time at the rue des Favorites, not far away” (FLETCHER, 1972, p. 184-5).

Apresentando raízes igualmente árabes, temos o nome do restaurante “Ali-Baba”, que remonta ao conto homônimo inserido no épico *As mil e uma noites*. Assim, o nome do personagem foi escolhido por influência do local e de suas origens, além da sátira de seu significado (louvável), quando é justamente o contrário o papel de Mahood. Seu segundo significado é ainda mais curioso: *Mahood* aproxima-se ironicamente de *manhood*, que, em inglês significa masculinidade, sendo tal virtude, um arremedo do que o narrador realmente é. Nesse jogo de contrários, é possível ainda perceber que, enquanto faces da mesma moeda, Mahood e Worm apresentam iniciais que graficamente se equivalem quando uma das letras é invertida (M/W).

O homem em seu máximo de virilidade e em seu mínimo de humanidade: o quiasma que cruza essas duas retas-personagens é a morte, e a ela vão todos os protestos e odes dos narradores num ciclo de desestabilização e fetichização das experiências: “Isto de reincidir sempre me entristece, mas a vida é feita de reincidências, diríamos, e a morte também deve ser uma espécie de reincidência, isto não me surpreenderia” (p.92).

Tendo apresentado a repetição como elemento fundamental da escrita literária de Beckett, acreditamos que, ainda que sejam poucos, os exemplos aqui apresentados dão a ver os procedimentos com que Beckett abala e desestabiliza a linguagem. Suas funções expressivas apontam para um narrador consciente de que sua busca por silêncio é o seu vetor, é o que faz seu discurso continuar, atrelando seu desejo à imprescindibilidade da narração.

### 3.5 – Brincadeiras linguísticas

*No symbols where none intended.*  
Watt, Samuel Beckett

Como já é conhecido, Beckett, ao longo de toda a sua obra artística, procurou representar a linguagem de modo bastante virtuosístico, de modo que um nome dificilmente representaria *apenas* um nome em seu sentido estrito. Isso não quer dizer que exista uma sublinguagem, ou que o romance esteja inteiramente codificado com duplo sentido, sendo algo “em que apenas os iniciados alcançam a dimensão de cada frase, cada imagem, cada referência oculta” (ANDRADE, 2001, p. 26). Porém, para alcançar uma leitura crítica satisfatória, é preciso certa dose de atenção para com os nomes dos personagens beckettianos, ainda que eles confessem toda a insuficiência de seus discursos. A criação dos nomes próprios é “maculada” por uma semântica “que já não seleciona, porém afirma os termos disjuntos através de sua distância, sem limitar um pelo outro nem excluir o outro do um, esquadrinhando e percorrendo todo o conjunto de toda possibilidade” (DELEUZE, 1997, p.126).

Analisaremos, aqui, as “brincadeiras linguísticas”, entendidas como peculiares provocações insufladas tanto nos nomes próprios, quanto em passagens admitidamente metalinguísticas. Investigaremos alguns momentos em que ocorrem referências sobre essa linguagem autorreflexiva, quase sempre dotada de referências mitológicas ressignificadas na ironia. Enquanto romance metaficcional<sup>29</sup>, a prosa beckettiana é um corte transversal na linguagem, fazendo sangrar por entre os nomes a fuga ao figurativismo e ao seu concomitante (e paradoxal) convite. Antes de tal atitude constituir uma negação do teor simbólico desta prosa, há, para além disso, uma abertura às diversas possibilidades interpretativas para com a linguagem e seus universos. Dessa maneira, Beckett refuta as leituras viciadas com o oculto que subjaz a suas letras, brindando-nos com inquietantes revelações sobre a representação das misérias e subjetividades do cotidiano moderno.

A linguagem beckettiana serve para expressar a sua própria ruína, não havendo certeza sobre os significados e a impossibilidade de atingi-la é uma constante em suas obras. Contudo, essa desvalorização da linguagem funciona como uma estratégia para desvinculá-la de um pensamento pré-formatado com respostas prontas para as indagações da alma humana.

---

<sup>29</sup> “*Metaficção*, a narrativa beckettiana analisa as malhas em que se encontra aprisionada, faz dos muros de sua prisão espelhos, multiplicados em abismo. Este projeto ficcional, obra sem fim, tarefa obsessiva que transcende os limites de cada tentativa isolada, também se descreve no interior das narrativas nestes termos, aporéticos” (ANDRADE, 2001, p.25-26. Grifo nosso).

Ao dar voz ao que é indizível, Beckett arquiteta “um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar do problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem arranjadas” (ESSLIN, 1968, p. 76). Há uma renovação no pensar a admissão do teor absurdo e ilusório de chavões que escondem suas falácias sob a capa da convenção. Essa renovação é digna daqueles que ousam sair da zona (mental) de conforto e desafiam o horror e obscuridade próprias de nossa condição, regozijando-se na liberdade e desprendimento extremos, o que sinaliza uma hiperconsciência que, de tão aguda, avizinha-se da alienação: “pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso” (p. 95). A obra beckettiana faz uma jornada em busca da realidade, descartando as fórmulas de leitura, sem perder o apuro estético e artístico: “Por falta de melhor matéria-prima, [Beckett] moldou as palavras para fazer delas um soberbo instrumento de seus objetivos” (ESSLIN, 1968, p.77).

### 3.5.1 – Influências Filosóficas

Nessas brincadeiras, Beckett denuncia a falência da linguagem ao desorganizar as funções referenciais e semânticas dos nomes (próprios); estes, referindo-se a entidades únicas e singulares e não concedendo características ou sentido ao significante, mas definindo-se a partir da alusão de sua manifestação, ainda que contraditoriamente:

E de repente *me lembrei do meu nome*, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha. [...] Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse. E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. [...] Pense, disse o delegado. Mamãe, *ela se chamava Molloy? Provavelmente. Ela também devia se chamar Molloy*, eu disse (p. 43. Grifo nosso).

Os diversos episódios em que os narradores e personagens se esquecem dos nomes (os seus próprios e o dos outros) aponta para certo descuido para com o próprio nome. Contudo, ao contrário disso, é possível detectar elementos que indicam um profundo cuidado com a escolha dos nomes de cada personagem, quando Beckett confere, ao longo da narrativa, pistas acerca da significação destes nomes, estimulando suas interpretações, ao mesmo tempo em que inibe tais impulsos, criando complexos jogos linguísticos.

Sob a ótica filosófica, Ludwig Wittgenstein desenvolveu em suas *Investigações Filosóficas* uma concepção bastante pragmática acerca do conceito de jogos de linguagem, no intuito de esclarecer o uso das palavras em um dado contexto. Segundo o filósofo (2000, p. 13), a própria linguagem trama ilusões das quais é preciso livrar-se, e para tanto, a filosofia exercerá o papel de neutralizadora dos efeitos ilusórios da linguagem sobre a mente. O ápice de tal efeito consiste nas tentativas para se descobrir a essência da linguagem, o que a filosofia irá contrariar: o pensamento filosófico substituirá a atitude prática pela metafísica ao investigar o funcionamento, e não a essência da linguagem.

De acordo com Wittgenstein, o sentido das palavras não deve ser entendido como algo fixo e imutável, mas como um conjunto que exercerá um dado significado quando orquestrado em um contexto específico, com objetivos específicos, sendo que o sentido irá depender do propósito subjacente do contexto, já que as palavras não devem ser utilizadas somente para tentar representar a realidade, mas também para ações cotidianas como

cumprimentar, pedir, ordenar, agradecer, etc. Sendo o uso da linguagem bastante vasto, cabe-nos pensar antes na riqueza de tal variedade do que na prevalência de um dado uso da linguagem sobre outros menos comuns, já que este dependerá do objetivo de seu uso. É dessa maneira que Wittgenstein denomina os jogos de linguagem enquanto a soma de todas as atividades linguísticas, atingindo não apenas o emprego feito dos signos, mas todos os diferentes contextos que o abrigam.

O sociólogo Roger Caillois dedicou uma parte significativa de sua obra à classificação da natureza social dos jogos, classificando-os em quatro elementos: *agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*. O primeiro, trata de jogos dominados por atividades competitivas. No segundo, predominam a força do acaso, representado por jogos de azar (ou sorte). O terceiro, são jogos fictícios em que os jogadores irão representar o papel de determinados personagens, sendo esta uma maneira de se apropriar de outra realidade exterior à sua própria. O quarto e último elemento trata de jogos que se baseiam na busca de vertigem, com o objetivo de desestabilizar a percepção do corpo, atingindo uma espécie de transe e um súbito afastamento da realidade. Essa sensação pode ser provocada por giros, rodopios, rápidas trocas de direção, através da movimentação natural do corpo. Segundo o autor, “cada criança sabe também que, ao rodar rapidamente, atinge um estado centrífugo, estado de fuga e de evasão, em que, a custo, o corpo reencontra seu equilíbrio e a percepção sua nitidez” (1990, p. 44). Metaforizando a disposição de Caillois, os jogos linguísticos utilizados por Beckett estariam classificados entre *mimicry* e *ilinx*. São *mimicry* quando os narradores amalgamam-se, confundindo suas vozes narrativas. São *ilinx* quando causam a vertigem da repetição, do mergulho profundo na alienação de Molloy. A analogia dos jogos e sua ludicidade aplicam-se à linguagem nos termos de não apenas provocar o riso (via ironia), mas pela fuga do (robótico) funcionalismo desta.

### 3.5.2 – Análise dos nomes

Compagnon nos diz que “se reduzirmos toda a linguagem a onomatopeias, em que sentido ela pode copiar? Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem” (2001, p. 101). Em Beckett, encontraremos um (dos vários) espelhamentos sígnicos na voz *quaqua*. Presente originalmente na peça *Esperando Godot*, também é citada na obra *Como é*. Segundo Ana Helena Souza, a voz *quaqua* é aquela “que comanda e confunde e é exteriorizada ao longo do livro porque sua interiorização, vê-se no final, traz o ônus do silêncio e o reconhecimento do fracasso. A promessa de alívio em Beckett é sempre uma dúvida” (SOUZA, 2003, p. 173). Sobre a voz *quaqua*, não se pode dizer se é apenas uma manifestação exterior do narrador ou se uma instância narrativa independente: “esta voz estas vozes como saber não significam um coro não não só uma mas *quaqua* significa por todos os lados megafones é possível técnica algo errado aí (*sic*)” (2003, p. 119).

O que se pode dizer acerca desta voz é que ela ajuda a minar a (já questionável) autoridade narradora, negando a si mesma, a cada frase, romance ou peça. É esse teor incerto que concede à ficção beckettiana o seu aspecto autodestrutivo, como se o leitor e o narrador caíssem perenemente na negação e no absurdo: “Tudo o que digo se anula, não terei dito nada” (2006, p. 28), diz o narrador de *O calmante*. Em consonância com essa aura de devastação, Carla Locatelli aponta os recursos beckettianos para instaurar o silêncio na narrativa, e expressar seu valor e natureza:

Beckett utilizou basicamente estruturas negativas; uma delas foi a lúcida escolha da logorréia, uma ilimitada forma de “*blá-blá-blá*”, através do qual o excesso no fluxo de palavras leva-o à beira da total (primitiva?) insignificância (LOCATELLI, 1990, p. 66. Grifo nosso. Tradução nossa)<sup>30</sup>.

Em *Esperando Godot*, Lucky, apesar de se portar em silêncio e na pose quadrúpede durante toda peça, em um dado momento desata-se em um longo e logorréico discurso, onde insere a voz *quaqua*. Reproduzimos aqui uma parte dele:

---

<sup>30</sup> “Beckett used basically negative structures; one of them is a lucidly chosen logorrhea, a form of unlimited blabbling, whereby the excess in the flow of words brings them to the verge of total (primitive?) insignificance” (LOCATELLI, 1990, p. 66).



Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattman de um Deus pessoal *quaquaquaqua* com barbas brancas *quaqua* fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina atambia sua divina afasia (*Vladimir e Estragon atentos; Pozzo sente-se visivelmente mal.*) nos ama profundamente menos algumas exceções por motivos desconhecidos mas o tempo explicará [...] no final das buscas inacabadas não anteciparemos as buscas inacabadas chanceladas pela *Acacacademia* de Antropopometria de Berna de Testu e Conard fica estabelecido sem qualquer possibilidade de erro [...] (1976, p. 77. Grifo nosso).

Temos aqui, a já citada gagueira deleuziana. Vemos no discurso de Lucky, uma visão um tanto audaciosa em relação a Deus, delegando-lhe qualidades inusitadas: atambia, que significa indiferença completa; afasia, termo dado ao colapso mental que provoca a perda da fala ou do entendimento da linguagem e a apatia, termo que caracteriza a falta de vontade, sensibilidade e interesse. Tais características estão bem distantes do que se convencionou entender por divindade<sup>31</sup>. Nesse terreno das faltas vitais (vontade, voz, sensibilidade), Lucky enfatiza seu escárnio com relação a Deus quando associa sua imagem à onomatopéica voz *quaqua*, “tendo este último elemento dois significados simultâneos: *quoi? quoi?*, isto é, ‘que?’ ‘que?’ que deprecia o primeiro; e o escatológico ‘caca’ que ridiculariza a noção de religião antropomórfica” (BERRETTINI, 1977. p. 33). A mesma ridicularização escatológica também acontece com referência à intelectualidade e à ciência presente nos termos “academia” e “antropometria”, fazendo provocativas traduções anômalas: “*Wattman* (condutor de bonde e *What man?*), *Testu* (*têtu*, isto é, teimoso, obstinado), além de outros nomes que aparecem no texto e que se prestam a grotescos trocadilhos” (BERRETTINI, 1977, p. 33-34).

---

<sup>31</sup> O mais pioneiro dos questionadores, Sócrates, inquietou-se também com a definição de divindade no diálogo *Êutifron*, com o homônimo sábio religioso a este respeito: “(SOCRÁTES): Admitamos, pelo contrário meu caro Êutifron, que o que é agradável aos deuses e o que é santo são uma e a mesma coisa. Neste caso, se o que é santo fosse amado por ser santo, também o que é agradável aos deuses seria amado por ser agradável aos deuses; por outro lado, se o que é agradável aos deuses o fosse por ser amado por eles, também o que é santo o seria por ser amado. Ora tu vês que é precisamente o contrário, porque as duas coisas são absolutamente diferentes. Efetivamente, uma é objeto de amor por ser amada, ao passo que outra é amada por ser objeto de amor. Desta maneira, Êutifron, parece-me que te fiz uma pergunta sobre o que deve entender-se por santo e que tu não me quiseste revelar a essência deste conceito, limitando-te a indicar um dos seus acidentes: a saber, que o que é santo é amado por todos os deuses. Mas aquilo que a coisa é verdadeiramente ainda não o disseste. Por isso, se não te importas, acaba com as evasivas e volta ao princípio para me dizer em que consiste realmente o que é santo, sem te importares com o fato de ser ou não amado pelos deuses ou com qualquer outro aspecto secundário. Não será sobre tais questões que incidirá a nossa discussão. Tenta apenas explicar-me qual é a verdadeira natureza do que é santo e do que é ímpio” (PLATÃO, 1972, p.43-44).

Não sendo, neste caso, um necessário ataque, Beckett prossegue com referências simbólico-religiosas: “Era um carregamento de madeira e pregos, destinados a algum carpinteiro provavelmente. Meu olhar encontrou o olhar de um burro, baixei os olhos até suas patinhas delicadas e corajosas” (p. 48). Segundo o próprio escritor, (ANDRADE, 2001, p.65) trata-se dos instrumentos da crucificação e prossegue nas referências cristãs ao aludir à parábola do sacrifício de Abraão, quando Molloy se depara com um pastor e uma de suas ovelhas presa nos espinhos “Será que me tomava por uma ovelha negra enredada nos espinheiros e esperava a ordem do dono para me tirar de lá? Acho que não” (p. 58). Segundo Fábio de Souza Andrade, a partida de Moran também metaforiza o sacrifício de Abraão, “já que a companhia do menino é expressamente solicitada pelas ordens de Gaber e o espírito da viagem é o do sacrifício e da renúncia, do *sollst entbehren* (deves renunciar) goethiano” (2001, p. 66). Essa pedagogia do sofrimento de raiz judaico-cristã, é aplicada por Moran em seu filho com um prazer quase sádico:

Pois eu sabia o que ele ainda não sabia, entre outras coisas, que essa provação lhe era salutar. *Sollst entbehren*, esta era a lição que desejava inculcar-lhe, enquanto era jovem e tenro. Palavras mágicas que até os quinze anos nunca sequer imaginara que pudessem ser postas lado a lado. E este encargo devia me tornar odioso a seus olhos e fazer-lhe odiar, para além da minha pessoa, a própria ideia de pai, eu não perseguia menos que isso, com todas as minhas forças (p. 154).

A lógica de rotatividade nominal é aplicada não apenas aos personagens, mas também se dará entre os textos originais em francês e em inglês. No início do romance, Molloy descreve duas figuras que se cruzam rapidamente; mais tarde iremos perceber esse encontro como um aceno para o encontro de Molloy e Moran. Na versão inglesa, as figuras são chamadas de A e C e, na versão francesa (assim como na tradução brasileira), são chamadas de A e B:

[Há] uma possível referência a Abel e Caim cuja lenda (que foi primeiramente mencionada em *Dante and the Lobster*, 1934) ilustra a preocupação de Beckett com a natureza imprevisível dos favores de Deus, pois Caim foi “excomungado da terra”, depois de ver a oferta de seu irmão preferida à sua, sem motivo aparente. [...] A e C também sugerem, além disso, dois ladrões, dos quais muito se falou em *Godot*. Molloy, mais tarde,

refere-se a eles de forma inequívoca como “meus dois ladrões<sup>32</sup>” (FLETCHER, 1972, p. 121. Tradução nossa<sup>33</sup>).

Em *Esperando Godot*, Didi declara com ironia e uma ponta de desesperança: “Nosso Salvador. Dois ladrões. Diz-se que um foi salvo e o outro... (*Procura antônimo*)...condenado” (1976, p. 15). Beckett parodia aqui tanto a ira quanto a misericórdia divina para com os desviados, além de nos fazer refletir sobre a dicotômica questão do dito livre arbítrio e da suposta interferência divina no destino dos mortais. Como referência para esta passagem, Beckett baseou-se nas sábias palavras de Santo Agostinho: “Não se desespere: um dos ladrões foi salvo; não presuma: um dos ladrões foi condenado” (FLETCHER, 1971, p. 124. Tradução nossa<sup>34</sup>). A frase causou uma grande impressão sobre ele, tanto que também serviu de referência para explicar o simbolismo entre a bota e o pé em *Esperando Godot*: “VLADIMIR: Eis o homem! Põe a culpa no sapato quando o culpado é o pé” (1976, p. 13). Segundo Fletcher, Beckett viu na figura do santo “um homem ativo e muito humano, possuidor de uma abordagem realista, tendo uma profunda compreensão da natureza e dos problemas da humanidade” (1971, p. 125. Tradução nossa<sup>35</sup>), características que, apesar da recusa de autopromoção do autor, aplicam-se perfeitamente à sua pessoa.

Ainda nas referências religiosas, analisemos o personagem Gaber. Trata-se de um mensageiro que dá instruções a Moran para procurar Molloy. Gaber, alude a Gabriel, o anjo mensageiro enviado por Deus para noticiar o nascimento de Cristo a Zacarias, à Virgem Maria e a Daniel. Gabriel permanece fiel ao seu emissário tanto quanto Gaber permanece na estreita dependência de Youdi. Tal fato se verifica quando Gaber vai visitar Moran, e sai repentinamente, esquecendo o segundo copo de cerveja que havia pedido: “Gaber abotoou a

---

<sup>32</sup> “Tinha então decorrido, entre a noite na montanha, aquela *dos meus dois ladrões* e a tomada de decisão de ir ver minha mãe [...]” (p. 67. Grifo nosso).

<sup>33</sup> “A possible reference to Abel e Cain whose legend ( which first received mention in *Dante and the Lobster*, 1934) illustrates Beckett’s preoccupation with the unpredictable nature of God’s favours, for Cain was ‘cursed from the earth’, after seeing his brother’s offering preferred to his own for no apparent reason. [...] A and C also suggest, moreover, two thieves of whom so much is said in *Godot*, for Molloy later on refers to them unambiguously as *me deux larrons*” (FLETCHER, 1972, p. 121).

<sup>34</sup> “Do not despair: one of the thieves was saved; do not presume: one of the thieves was damned” (FLETCHER, 1971, p. 124).

<sup>35</sup> “[...] a very human active man with a realistic and understanding approach to mankind’s nature and problems” (FLETCHER, 1971, p. 125).

caderneta e colocou-a no bolso que também abotoou. Levantou-se, passeou as mãos pelo peito. *Bem que tomaria mais um copo*, disse. *Vá a cozinha*, eu disse, a empregada o servirá. *Até, Moran, ele disse*” (p. 135. Grifo nosso). Seu nome remete ao também mensageiro, anjo Gabriel, diferente deste, que traz boas novas, Gaber traz consigo mensagens que dão a Moran dúvidas e angústias. Quanto à evidente semelhança gráfica entre os dois nomes, é interessante notar que o afixo *-el* em hebraico refere-se a Deus, e *ghaber* em hebraico refere-se ao homem.

As referências religiosas são apenas um conjunto de referências culturais dentro da obra beckettiana, e constituem-se muito menos como um ataque, e mais como um componente no mosaico referencial que Beckett arquiteta. É, portanto, despropositado que se faça uma leitura que privilegie esta ou aquela vertente, já que o intuito do próprio autor era fugir de regras para a leitura. Para tanto, inflou os nomes de seus personagens com complexos significados, compondo uma complexa cadeia de referências.

A etimologia dos nomes dos personagens sugerem várias associações livres. Tomemos como exemplo, um nome que foi inserido no livro de modo discreto, quase imperceptível: “E esse *Obidil*, de quem deixei de falar, que queria tanto ver de perto, pois bem, nunca o vi, nem de perto, nem de longe, e se não existisse não ficaria muito surpreso” (p. 220. Grifo nosso). Novamente deparamo-nos aqui com a irrefutável força dos detalhes, os quais Beckett não negligenciou. No nome *Obidil*, que Moran menciona hesitantemente, apresenta várias provocações linguísticas, como no caso do anagrama que o nome forma: *libido* e o anagrama que deste nome se aproxima, *diabolo* (REBELLO, 2011, p. 21), que se relaciona com o momento em que Moran imagina as supostas punições que Youdi lhe aplicaria, caso não encontrasse Molloy.

Youdi, seu chefe, pode ter seu nome associado à sua versão hebraica *Yehudi* que significa “aquele que louva ao senhor”. Seu nome, tendo as sílabas recombinaadas (também como uma espécie de anagrama) pode levar à grafia “diyoud” que indica *Dieu* (“Deus”, em francês). Segundo Silvia Rebello, “há quem veja ali a figura do Anticristo, indicando que a única certeza que temos é a da morte, ‘you-die’” (2011, p. 22). Já Fletcher diz que “Youdi (do árabe *yahudi*) é o termo coloquial em francês para ‘judeu’, o qual está a apenas um passo de Yahweh, o Deus do antigo testamento” (1972, p. 147-148. Tradução nossa<sup>36</sup>).

---

<sup>36</sup> “Youdi (from the Arabic *yahudi*) is the colloquial French word for Jew, from which it is only a step to Yahweh, the Old Testament God” (FLETCHER, 1972, p. 147-148).

O nome de Molloy também está repleto de conotações. Ele aproxima-se de *mollify*, verbo inglês que significa amolecer, perder o vigor, consonante ao estado miserável em que ele narra a busca de sua mãe. Esta não o chamava de Molloy, mas de Dan, o suposto pai de Molloy:

Não me chamava mais de filho, aliás eu não teria suportado, mas de Dan, não sei por que, já que não me chamo Dan. Dan era talvez o nome de meu pai, sim, confundia-me com meu pai. Eu a tomava por minha mãe e ela me tomava por meu pai [...] E da, na minha região quer dizer papai (p. 15).

Já Molloy chamava sua mãe de Mag, na falta de um nome verdadeiro, pois como é usual em Beckett, ele não tem certeza sobre o nome dela:

Quando devia dar-lhe um nome, chamava-a de Mag. E se a chamava de Mag era porque, segundo eu próprio, sem saber explicar por que, a letra G abolia a sílaba ma e por assim dizer cuspiam em cima, como nenhuma outra letra faria melhor. E ao mesmo tempo eu satisfazia uma necessidade profunda e com certeza inconfessável de ter uma ma, isto é, uma mamãe, e de proclamar, em voz alta. Porque antes de dizer mag a gente diz ma forçosamente (p. 15).

Nessa passagem, Beckett faz um explícito jogo linguístico, fazendo uma performance com signos, pondo em movimento todo o simbolismo que está entre som, significado, grafia e contexto, concedendo ao nome não apenas o papel de remissão ao sujeito, mas de uma ação para com ele:

A resposta se impõe se se torna a pronunciar estas duas sílabas que por pouco não são uma única repetida: *mamãe*. [...] Não se veja aqui o recurso fácil a uma redução psicanalítica de que Beckett, por outra parte, salvou a obra inscrevendo-a na própria obra. Esta sede de mamada, exercício oral, é bastante clara para não ser ambígua e superar a clareza onde é dada como signo. Oral: praticado com a boca. É sobretudo com a mãe-linguagem que a boca do falante se junta: na articulação das bilabiais os lábios aspiram e experimentam seu próprio prazer de funcionar, lentamente apertados e depois separados. Este prazer consolador é o que se mantém em vida, em vida falante, o fonador de si próprio aplicado a si próprio, isto é, às palavras que o associam ao mundo. Movimento elementar dos lábios, primeiro movimento após o nascimento, persiste aqui menos como nostalgia do seio materno do que como a adesão mais humilde, mais sentida, mais física às palavras dos homens. M, eu falado” (JANVIER, 1988, p.111-112. Grifo nosso).

O segundo narrador, Moran, diferencia-se dos demais trastes beckettianos por apresentar inicialmente traços burgueses, como uma casa, um filho, hábitos alimentares e higiênicos aceitáveis, etc. Não há gratuidade quando encontramos em seu nome recombinação, os significados “a norm”, em inglês, “uma norma”, ou mesmo “or man”, em inglês, “ou homem”.

A referências femininas em *Molloy* aparecem um tanto frouxas, não sendo isso uma exclusividade deste gênero. Lousse, por exemplo, a mulher que abriga Molloy em casa recebe outros dois nomes, Loy e Sophie: “A casa de Sophie – não, não posso mais chamá-la assim, tentarei chamá-la Lousse, só Lousse” (p. 32). Da mesma forma, a mulher com quem Molloy travou um relacionamento que parecia ser afetivo, recebeu um nome triplo: Edith, Ruth e Rose. Este último, um anagrama de Eros.

Algo importante a se destacar nos nomes beckettianos é a marcante presença da letra M. A grande maioria dos nomes se inicia com ela: o próprio Molloy, Moran, Mahood, Malone, Moll, Macmann, Mag, Mercier, Murphy, Malacoda. Há aqueles em que o nome termina com ela: Hamm, Pim, Bem, Bom, Kram, Krim, Sam. Há também aqueles cujos nomes se iniciam com um M invertido, o W: Watt, Willie, Winnie, Worm, Wylie. Schafman observa que

Tagliaferri levanta também a hipótese de que a *Doutrina secreta* de Helena Petrovna Blavatsky está na origem do interesse de Beckett pela letra M. Num de seus tratados de teosofia está escrito: ‘A letra M é a mais sagrada de todas as letras. Ela é feminina e masculina ao mesmo tempo, ou andrógina, e simboliza a Água em sua origem, o Grande Abismo. É uma letra mística em todas as línguas, orientais e ocidentais, e serve de glifo (em arquitetura, cavidade aberta na ornamentação) para representar as vagas’” (1988, p. 185-186).

Diante da complexa rede de referências que Beckett inseriu nos nomes de suas criaturas, vemos a incerteza nominal, o esquecimento que eles dizem ser acometidos quanto aos nomes (os seus e os de outros) figurando como um disfarce para a interpretação dessas conotações. Diversas vezes os personagens têm suas identidades confundidas, ou mesmo amalgamadas, como nos casos de Molloy/Moran, Malone/Macmann e Basil/Worm/Mahood, cumprindo a proposta beckettiana de fazer dos nomes próprios, uma referência instável e múltipla. Vejamos agora, os nomes dos locais por onde transitam estes personagens:

Esta cidade-mercado, ou esta aldeia, diga-se de imediato chamava-se Bally, e representava, com as terras adjacentes, uma superfície de cinco ou seis milhas quadradas no máximo. Nos países desenvolvidos chamam a isso comuna, acho, ou cantão, não sei, mas entre nós não existem termos abstratos e genéricos para essas subdivisões de território. E para expressá-las *temos outro sistema, de beleza e simplicidade notáveis, e que consiste em dizer Bally (já que se trata de Bally, quando você quer dizer Bally e Ballyba quando você quer dizer Bally mais as terras que lhe cabem e Ballybaba quando você quer dizer que as terras de Bally exclusivas da própria Bally. Eu por exemplo morava, e pensando bem ainda moro, em Shit, sede de Shitba. E a noitinha, quando passeava, para tomar a fresca, ao redor de Shit, era a fresca de Shitbaba que eu tomava, e nenhuma outra.*

*Ballybaba, apesar de sua pouca extensão, não deixava de oferecer certa variedade. Os chamados pastos, umas turfeiras, alguns bosques, e à medida que nos aproximávamos de seus confins, aspectos ondulados e quase sorridentes, como se Ballybaba estivesse contente de não ir mais longe (p.184. Grifo nosso).*

Também me iniciaram nas coisas de Deus. Disseram-me que é dele que eu provenho, em última análise. Souberam pelos seus representantes em *Bally não sei mais o quê*, lugar que, a acreditar no que diziam, me teria imposto um dia (2002, p. 17. Grifo nosso).

O primeiro excerto foi retirado de *Molloy* e, como toda a obra é passível de inúmeras interpretações, enumeraremos aqui algumas delas. O trecho supracitado refere-se à cidade de Molloy, Bally. O termo em irlandês (gaélico) significa *lugar de*, em inglês, Bally, é uma variação de “bloody” (sangrento, cruel) além de significar *maldito*, o que, em português, permite o desdobramento semântico entre “maldito”, amaldiçoado e *mal dito*, dito pelas metades, de maneira confusa, bem ao modo do narrador. O nome Bally é um prefixo extremamente comum nos nomes das cidades irlandesas e deriva do nome gaélico “bailena”. Não é apropriada a tradução “cidade de”, já que havia poucas cidades na Irlanda na época da criação deste termo, justificando-se a tradução do termo como “lugar de”. Brincando com as palavras, repetindo sufixos, a voz classifica: *Bally*, a cidade; *Ballyba*, a cidade e adjacências; *Ballybaba*, terras exclusivamente de Bally. Notemos que os sufixos têm uma gradação valorativa, em que a repetição, tanto das frases quanto dos nomes, causa uma confusão no leitor, além de suscitar certa semelhança com o ritual de chupar pedras pela vertiginosa repetição e adição por justaposição de signos.

Ainda na primeira citação, o narrador se diz morador de “Shit, sede de Shitba”. Novamente, o narrador infla as palavras de duplos (ou mais sentidos), transformando-as em quebra-cabeças de minuciosas montagens. *Shit* em inglês significa “merda”. Vejamos que o *ba* de *Shitba* é referente à *Bally* (“maldito”, “lugar de”). Se a palavra não foi falada por

completo, foi falada de uma maneira insuficiente, má, *mal dita*. Assim, Molloy mora em *Merda*, sede de *Lugar de Merda*. O gosto pelo escatológico, representa tanto a metáfora da vida como excremento quanto a finalização da vida humana. Sobre tal ocorrência, Fletcher comenta:

Os nomes dos lugares são obscenidades em inglês – Turdy (bosta), Bally (maldito), Hole (covil, calabouço, buraco) – já os nomes dos personagens estão em francês ou inglês: Jacques é certamente francês e Moran irlandês, [demonstrando] a natureza franco-irlandesa dessa obra (1972, p. 125. Tradução nossa<sup>37</sup>).

Beckett associa a cidade de Bally à sua terra natal, Irlanda, mais especificamente a Dublin<sup>38</sup>, fato que se comprova tanto pela geografia, que confere “pastos, umas turfeiras, alguns bosques”, quanto pela assumida repulsa do autor por seu país, pois declarou que “preferia a França em guerra à Irlanda em paz” (ANDRADE *apud* BECKETT, 2002, p. 185).

O segundo excerto, retirado d’*O Inominável*, dialoga com o primeiro, quando explicitamente cita o nome da cidade de “Bally não sei mais quê”, ironizando a ramificação nominal, e dá a entender que, assim como Molloy, o narrador de *O Inominável* também mora em Bally isso, sem contar com a possibilidade de se tratar do mesmo personagem, suscitando mais uma vez a questão: quantas são as vozes (personagens), ou seja, trata-se do plural ou do singular? A ponte entre os dois trechos é reforçada pela ponta de ironia com que o narrador satiriza a ideia de Deus: “também me iniciaram nas coisas de Deus. Disseram-me que é dele que eu provenho”. Esse pequeno trecho, além de deixar entrever o grande cético que foi Samuel Beckett, é também uma crítica à moral cristã irlandesa, herança da qual ele se esquivou.

---

<sup>37</sup> “Names of places are English obscenities – Turdy, Bally and Hole – and the names of the persons are either Irish or French: Jacques is of course French and Moran Irish, the combined name standing for the Franco-Irish nature of the work” (FLETCHER, 1972, p. 125).

<sup>38</sup> O nome irlandês (gaélico) para o local da atual Dublin era “Baile Átha Cliath” (‘Cidade do vau da sebe’), o que, em inglês, seria escrito algo como “Ballycleagh”. Cabe ressaltar que “Dublin” é na verdade, uma palavra viking. Disponível em: <http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/geography/placenames.html> Acesso em: 31/10/2013.



### 3.5.3 – Referências mitológicas

Além das referências religiosas, Beckett também lançará mão das alusões míticas para compor o enredo de Molloy e construir perfis psicológicos dos personagens com um nível ainda maior de complexidade. Uma inegável fonte foi a *Odisséia*, pois muitas das aventuras de Molloy assemelham-se às aventuras do herói de Homero. Como Odisseu, Molloy é um marinheiro: ele fala sobre o mar Egeu, navegação, guarnição, tempestades, e menciona uma viagem por mar, que fez uma vez. Para não deixar dúvidas, ele faz uma referência direta à embarcação negra de Ulisses:

Eu mesmo tinha adorado a imagem daquele velho Geulincx, morto jovem, que me concedia a liberdade, na nave negra de Ulisses, de me esgueirar para o oriente, no convés. E na popa, debruçado sobre as ondas, escravo tristemente hilário, observo o sulco inútil e orgulhoso. Que, não me afastando de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio (p. 78).

Beckett quer, claramente, lembrar o leitor tanto da *Odisséia* de Homero, quanto do *Ulysses* de James Joyce, a quem foi bastante ligado. Lousse, a mulher que abriga Molloy em casa durante um tempo, apresenta semelhanças com Circe, dado que ambas tentam enfeitiçar os respectivos heróis com poções:

Acrescentarei então apenas que essa mulher continuava a me envenenar em fogo brando, introduzindo não sei que produtos tóxicos seja no que me dava para beber, seja no que dava para comer, e talvez nos dois, ou um dia um, um dia outro. [...] acuso-a sem ressentimento de ter acrescentado aos meus alimentos pós e líquidos daninhos e sem gosto” (p. 81-82).

Molloy faz outra enfática alusão à *Odisséia* quando diz: “O que podiam contra um equilíbrio assim os míseros *mólis da Lousse*, administrados provavelmente em doses infinitesimais, para prolongar o prazer” (p. 82. Grifo nosso). O termo *Móli* refere-se a uma planta com poderes “mágicos”, conhecida também como “alho dourado” e, no *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, é definida da seguinte maneira: “Moli: erva fabulosa de propriedades mágicas. Planta fabulosa que possui a flor branca e a raiz preta, dotada de propriedades mágicas e que, segundo Homero, foi dada a Odisseu por Hermes

como um amuleto contra as feitiçarias de Circe” (LITTLE, 1967, p. 1271. Tradução nossa<sup>39</sup>). Tais observações nos levam a crer que, enquanto o móli de Ulisses era um amuleto para resistir aos feitiços de Circe, o móli de Molloy era parte do feitiço de Lousse. Aqui, mais uma vez, a releitura simbólica beckettiana se dá de maneira não ortodoxa, pela leitura que refuta a tradição, mas a utiliza no intuito de superá-la. Fletcher enumera outras referências homéricas:

Molloy sugere fortemente que Lousse o mantinha por razões sexuais; no entanto, ela não se opõe à sua partida, ‘exceto talvez’, ele diz, ‘pelos feitiços’, pois ela é, como assinalou Hugh Kenner, Calipso (ou Circe?) desta *Odisséia*, assim como a mulher que depois aborda Molloy na orla é Nausicaa e o sargento é Cíclope (1972, p. 122. Tradução nossa<sup>40</sup>).

Na *Odisséia*, Nausicaa é representada por uma jovem que brincava e ria com suas companheiras enquanto lavavam roupas na beira da praia. Seus risos acabaram por acordar um naufrago que ali jazia: Odisseu, vindo da ilha da bela e entorpecedora Calypso. Despido e fraco, Ulisses pede ajuda às jovens escondendo, seu corpo com plantas e folhas, mas elas fogem assustadas, com exceção de Nausicaa que lhe oferece roupas e alimentos. Em *Molloy*, um episódio semelhante acontece:

Era um trecho bastante selvagem da costa. Não me lembro de ter sido seriamente molestado. [...] Mas ao ver que o destroço estava vivo, decente ainda que miseravelmente vestido, davam meia-volta. Velhas, jovens também por certo, que vinham catar lenha, animavam-se ao me ver, nos primeiros tempos. Mas eram sempre as mesmas e não adiantava eu mudar de lugar, acabavam todas sabendo o que era e mantinham distância. Acho que uma delas um dia, separando-se das companheiras, veio me oferecer comida e eu a olhei sem responder, até que se retirasse (p. 109).

---

<sup>39</sup> “Moly: [...] A fabulous plant having a white flower and a black root, endowed with Magic properties, said by Homer to have been given by Hermes to Odysseus as a charm against the sorceries of Circe [...]”(LITTLE, 1967, p. 1271).

<sup>40</sup> “Molloy strongly hints that Lousse kept him for sexual reasons, but she nonetheless makes no attempt to prevent his departure, ‘except perhaps’, he says, ‘by spells’, for she is, as Hugh Kenner has pointed out, the Calypso (or Circe?) of this *Odyssey*, just as the woman who latter approaches Molloy on the seashore is its Nausicaa and the police-sergeant its Cyclops” (FLETCHER, 1972, p. 122).

Além destas referências, o romance também apresenta cenas que evocam a visita de Odisseu ao Hades e a sua jornada de volta a Ítaca. Há um trecho em que Molloy é preso injustamente e parece inventar um nome ao ser questionado, quando ele ouve um estranho riso após a sua libertação na delegacia. Este episódio se assemelha ao encontro de Ulisses com o bárbaro Polifemo. Tanto Odisseu quanto Molloy recebem ordens de figuras que possuem, a um só tempo, o aspecto humano e sobrenatural. Molloy, assim como Odisseu, é astuto e adaptável e procura por uma mulher (sua mãe); pede a estranhos informações em seu antigo território, e passa o tempo em uma floresta antes de entrar na cidade que procura.

Vimos que, em *Molloy*, Beckett organiza a fragmentação da unidade narrativa em duas partes opostas. Seja abordado por uma perspectiva (estritamente) narrativa, retórica ou temática, o texto parece mediar um complexo entrelaçamento de oposições. Molloy é um personagem com *proporções* mitológicas; suas ações são misturadas com reminiscências sutis de várias lendas, mitos e referências culturais e religiosas. Os paralelos com as figuras épicas são um tanto confusos, pois os personagens beckettianos são baseados em muitas figuras. Molloy se assemelha a uma colagem, bem como a um palimpsesto: algumas das figuras míticas estão justapostas e outras são sobrepostas. Rubin Rabinovitz declara que “[a]s correspondências de um para um de um paralelo estendido se prestam à alegoria, mas um personagem que é uma combinação de várias figuras míticas pode sugerir um arquétipo” (1992. Tradução nossa<sup>41</sup>). Beckett parece ter optado pela segunda alternativa. Já Angela Moorjani nos diz que, “de acordo com Claude Lévi-Strauss, é função do pensamento mitológico, lutar com os contrastes básicos da existência” (1976, p. 225. Tradução nossa<sup>42</sup>). Não se pode afirmar que *Molloy* seja um mito, mas a apresentação narrativa, no que tange à produção de sentido de ambos, funciona de maneira análoga a este, ainda que seja para arruinar essas referências com irônicas releituras.

---

<sup>41</sup> “The one-to-one correspondences of an extended parallel lend themselves to allegory, but a character who is a combination of several mythic figures can suggest an archetype” (RABINOVITZ, 1992).

Disponível em: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/Num5Rabinovitz.htm> . Acesso em: 28 nov. 2014

<sup>42</sup> “According to Claude Lévi-Strauss, it is the role of mythical thought to grapple with the basic contraries of existence” (MOORJANI, 1976, p. 225).

### 3.6 – Provocações figurativas

*Nada, nada te move, tu és a roda que corre de si  
mesma e não conhece descanso.*

Angelus Silesius

O que a repetição evoca? Quais figuras construímos em nossas mentes ao sermos colocados na ciranda beckettiana de narradores? Nesse item, analisaremos as figuras que melhor incorporam o sentido de repetição dado por Beckett em sua prosa. Contudo, constitui-se um verdadeiro desafio falarmos de imagens dentro de uma linguagem que busca fugir da representação, enquanto libertação da retórica e da *mimesis*. E daí advém a ideia da má condução da linguagem, que consiste na “busca contínua de um dizer que não se subordina ao dito, de um dizer artístico” (SOUZA, 2006, p. 115).

Não há gratuidade no título da primeira obra da segunda trilogia beckettiana dos anos 1980<sup>43</sup>, *Mal visto, mal dito* (1980), que não deixa também de ser *maldito*: a maldição de *ser* humano, de nossa condição limitadora, da falta de sentido das coisas e do mundo. Enquanto um ato de fidelidade temática, Beckett irá estruturar suas obras com procedimentos (linguísticos e narrativos) para ler mal e para ver mal, de modo que suas palavras representem a irrepresentabilidade. Para tanto, é preciso não somente representar o sujeito no espaço, mas apresentar diversas rupturas para que a imagem salte dos “buracos”, dos *fades* textuais. Ao apresentar imagens instáveis e precárias, Beckett também faz com que vejamos mal a realidade que se relaciona com o microcosmos de sua narrativa, sendo “o ato de dizer dessa mesma ordem, pois o significante determina, fende o sujeito em dois: ele o representa e, representando-o, o faz desaparecer” (NASIO, 2011, p. 16).

O filósofo Gilles Deleuze discute o esgotamento da linguagem na obra beckettiana, atestando que (uma das formas) para se atingir esse almejado ponto de anulação é “extenuar as potencialidades do espaço e *dissipar a potência da imagem*” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005, p. 12. Grifo nosso). Segundo Deleuze (2010, p.19), para esgotar as palavras, é preciso remetê-las a seus emissores, que só são *reais* (discurso e emissor) através da materialização da

---

<sup>43</sup> As obras *Companhia* (1977), *Mal visto, mal dito* (1980) e *Pioravante marche* (1981) foram publicadas entre 1980 e 1983 e são conhecidas como a segunda trilogia beckettiana, fazendo uma contraparte aos romances do pós-guerra. Nelas, a voz narrativa discorre acerca dos restos de experiências vividas e, de certa forma, inventadas, tendo por “projeto cognitivo comum uma hermenêutica da desconfiança” (ANDRADE, 2012, p.8).

voz. Esse fluxo de voz responsabiliza-se pela devida distribuição das palavras e precisa ser estancado para que se atinja o esgotamento. Para transpor a linguagem, cria-se uma imagem. Essa criação urge quando a linguagem alcança seu limite máximo de expressão, evocando elementos que lhe são externos, permitindo pensar em algo que venha de fora e que o filósofo nomeia “imagem, visual ou sonora, caracterizada como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura” (DELEUZE, 2010, p.19). Eis a imagem antfigurativa.

Contudo, o risco da interpretação simbólica na obra beckettiana está, segundo o próprio autor, “no asseio das identificações” (BECKETT *apud* MARTINS, 2009a, p. 139). Dessa maneira é que se pode perceber nas narrativas uma gama de metáforas, metonímias, alusões diversas, todas expressas de maneira instável, de modo a compor um complexo jogo entre o literal e o figurado, sempre em constante contradição. Atestando essa postura, Beckett foge das imagens, ao mesmo tempo em que as convida para compor a narrativa, arremessando o leitor num virtuosismo de revogações. Ainda que tenhamos sido alertados contra os excessos interpretativos, cabe-nos investigar as provocações figurativas que o autor inocula em seus narradores, levando-nos a “cogitar uma série de possibilidades interpretativas, nenhuma das quais, é claro, capaz de promover qualquer tipo de conforto simbólico” (MARTINS, 2009a, p. 139). Beckett refuta o imagético, mas não o ímpeto pela provocação simbólica:

Seus textos não cessam de convidar a leituras figurativas, ainda que para escapular a elas, frustrá-las, suspendê-las sistematicamente. Leitores e espectadores de Beckett são de fato confrontados com uma pletora de metáforas, metonímias, alusões e alegorias que parecem calculada e singularmente erráticas, incompletas, instáveis, contraditórias, verdadeiros becos sem saída (MARTINS, 2009a, p. 137).

Essas escusas provocações são uma resistência narrativa contra o viés que exige que a linguagem funcione como uma fidedigna representação da realidade externa, sendo tal fator uma espécie de afirmação do teor autorreferencial da linguagem, reconhecendo também uma de suas mais elevadas habilidades. Rollo May conceitua:

A palavra *símbolo* reverte ao seu significado e aos radicais originais de “juntar” (*sum-bállein*). O problema – a neurose e os seus elementos – é descrito pelo antônimo de *simbólico*, ou seja, *diabólico* (*dia-bállein*), que significa “separar” (1982, p. 130).

O que é literal é metaforizado e para que, cognitiva e semanticamente, se consiga metaforizar a contento, é necessário reunir, *juntar* outras metáforas que habitem o mesmo campo semântico de um dado objeto. Uma metáfora é, portanto, intertextual. Beckett irá minar, *separar* a ideia saussuriana de linguagem objetiva e estruturada entre significante e significado, enquanto uma referência confiável de “realidade”, e, ao mesmo tempo, irá suscitar a interpretação simbólica ao constatará-la como uma impossibilidade e um anseio humano, fazendo seu texto concomitantemente *simbólico* e *diabólico*.

Para isso, apontaremos aqui, algumas semelhanças entre a leitura lacaniana da figura topológica da dupla fita de Möbius e de determinados aspectos dos enredos da trilogia e de outras figuras que evocam a repetição presentes também nesses enredos. Ao lançarmos mão de uma referência espacial para falar de estruturas narrativas, partimos do pressuposto de que a reflexão psicanalítica sobre o sujeito (narrativo) implica uma consideração do espaço e de sua configuração, ao passo que o descentramento desse sujeito seria acompanhado por uma subversão espacial.

### 3.6.1 – Looping

Na pele de Mahood, o Inominável, no intuito de narrar a macabra morte de sua suposta família, o narrador descreve por algumas vezes trajetos espiralados e circulares: “que eu não me desviaria nem um milímetro dos meus *redemoinhos*” (2002, p.53. Grifo nosso.); “O que explicaria a minha marcha vagamente *circular*” (2002, p.53. Grifo nosso.); “Depois de ter acabado como se esperava, por me ver no interior da casa, de *forma circular* [...] dei por terminados os meus *volteios*” (2002, p.55. Grifo nosso). Ele então descreve como circulava com sua perna “sobrevivente” em um pequeno quarto circular onde sua família vivia. Mahood demorou tanto para completar o seu trajeto espiralado que, neste ínterim, todos os membros de sua família morreram de um providencial botulismo e ele, quando deu fim a suas voltas, pôs-se a pisotear e cravar sua muleta nos restos corporais de seus parentes. Essas passagens indicam que as imagens circulares constituem uma das maneiras de representar a repetição. Se pegarmos a metade da fita de Möbius, temos algo como um espiral, um *looping*. Tal imagem pode ser decodificada enquanto um *revisitar-se*, um debruçar-se sobre sua própria consciência.

Essa postura está presente na peça *A última gravação de Krapp* (1957), em que o protagonista, ao longo dos anos, grava suas memórias em fitas cassete e, no seu aniversário de 69 anos, decide revolver suas gravações e perde-se em literais *flashbacks* e *flashforwards*. Vale ressaltar que o aspecto circular da fita cassete é uma metáfora do fio (que é também uma espécie de fita) condutor das experiências outrora vividas e o gravador é a materialização maquinizada do funcionamento da memória. A vida de Krapp embaralha-se nas sucessivas rebobinadas de suas fitas-memórias.

Beckett tenta apresentar o que está ausente pela limitação do pensamento. Na verdade, ele é o mestre dos dispositivos metateatrais (rubricas) que impedem o fluxo do pensamento de mover sua atenção para a autoconsciência. É isso que faz com que seus personagens estejam sempre envoltos na falta de movimentos lógicos, em absurdas digressões, encenando a repetição de intermináveis ciclos pautados na ação/inércia.

Por isso, muitas peças e textos em prosa de Beckett contam com o *looping* enquanto recurso estético. No microcosmos dos personagens, a cada novo dia, eles começam novamente, tentam novamente e repetem novamente a falha do dia anterior. Em *Esperando Godot*, os protagonistas decidem partir e, em seguida, não se movem, repetidamente:

Estragon: - Então vamos?

Vladimir: - Vamos.

*(Eles não se movem).*

(1976, p. 100).

A circularidade do não encerramento da trama em suas obras empurra o público para um *looping*, como se os atos da peça devessem ser vistos repetidas vezes como uma espécie de alucinação, ou um disco arranhado. A fim de criar uma esfera atemporal, contra a longa dominação da lógica do tempo, suas obras misturam os tempos, desconsiderando qualquer tipo de fim ou resolução. Quando chega, contudo, o fim efetivo não há ali a sugestão de certeza alguma, apenas e novamente, que “o fim está no começo e no entanto continua-se” (2002, p. 128).



### 3.6.2 – Chapéu

Gramaticalmente falando, a figura de linguagem que representa tal espécie de repetição é a epanortose. Do grego, *epanórlhōsis*, significa “correção” e tem por função a anulação, a modificação, ou a correção intencional de uma palavra ou frase dita anteriormente. Andrade explica:

Uma das particularidades desta reflexão, que gira em falso, é o autocancelamento. A figura de estilo que prevalece é a epanortose, a retomada para reinterpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer. Molloy e Moran escrevem sobre a areia mais movediça que se possa conceber, continuamente tragados e devolvidos pelo terreno que procuram definir. [...] O caminho para sabedoria narrativa passa pelo esforço de admitir esta impotência como princípio (2001, p. 69-70).

Uma imagem que vemos com certa insistência nos trabalhos beckettianos é o chapéu. Sempre com a dupla de casacos e botas puídas, esse acessório serve tanto para singularizar o sujeito, quanto para desumanizá-lo quando ajuda a encobrir o que um indivíduo tem que lhe é mais idiossincrásico, o halo da razão: a cabeça. Logo no início d’*O Inominável*, lemos:

Acho que é ele. Aquele chapéu sem abas parece-me conclusivo (...) Vejo-o de perfil. Por vezes, penso, Não será Molloy? Talvez seja Molloy, com o chapéu de Malone. Mas é mais razoável pensar que é Malone com seu próprio chapéu. Ora aí está o primeiro objeto, o chapéu de Malone (2002, p. 9).

Enquanto um “padronizador”, o chapéu descrito pelo Inominável serve a todas as cabeças, indistintamente, mostrando o quão questionável é o senso de individualidade do protagonista beckettiano. Sabendo que o “hábito não faz o monge” Beckett vai parodizar o uso dado ao chapéu, que, antes de proteger a cabeça (conferindo ao seu usuário certo estilo e a ilusão de distinção), serve como uma certificação do seu funcionamento mental. É isso que Pozzo afirma:

VLADIMIR (*a Pozzo*)

Mande-o pensar.

POZZO

Dê o chapéu para ele.

VLADIMIR

O chapéu?

POZZO

Ele não pode pensar sem ele

(1976, p. 75).

E o que Molloy atesta, em termos mais dramáticos: “Tirei meu chapéu e olhei para ele. Um cadarço comprido amarra-o, desde sempre, à minha boteira, sempre a mesma, qualquer que seja a estação. *Logo, ainda estou vivo. É bom saber*” (p. 32. Grifo nosso). Dessa maneira a figura do chapéu sugere a incapacidade da filosofia – que é, por excelência, a exaltação da atividade pensante nos moldes acadêmicos – de elevar a compreensão humana sobre si mesma e do mundo que a cerca. Uma das várias simbologias que perpassam o excerto que se segue é a ocorrência da desmistificação dos rituais através da parodização, desnudando automatismos que, satiricamente, escondem a essencial nudez humana, sua vulnerabilidade e ridicularidade. Aludindo ao cinema mudo chaplinesco, ao *clown*, ao *music-hall*, as ações dos personagens de *Godot* parecem ser efetuadas para desvalorizarem a linguagem e o pensamento:

VLADIMIR (*vendo o chapéu de Lucky*)

Ora veja!

ESTRAGON

Adeus.

VLADIMIR

O chapéu de Lucky. (*Vai a ele.*) Já faz uma hora que aqui e ainda não tinha visto isso. (*Muito contente*) Ótimo!

ESTRAGON

Você nunca mais vai me ver.

VLADIMIR

Eu sabia que este era o lugar certo. Agora os nossos problemas terminaram. (*Pega o chapéu, contempla-o, arruma-o*) Deve ter sido um lindo chapéu. (*Ele coloca o chapéu de Lucky na cabeça, depois de dar o seu a Estragon.*) Tome.

ESTRAGON

O quê?

VLADIMIR

Segure.

*(Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon em lugar do de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega seu chapéu. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca seu chapéu no lugar do de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega seu chapéu. Vladimir ajusta seu chapéu com as duas mãos. Estragon põe seu chapéu no lugar do de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon ajusta seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon estende o chapéu de Vladimir Vladimir que o estende a Estragon que o pega e estende a Vladimir que o pega e o joga fora. Tudo isso num movimento vivo.)*

(1976, p.135-36).

Se os narradores são incapazes de estabelecer relações afetivas com outras pessoas, para os *objetos* eles não dispensam afabilidades. Estão sempre a narrá-los, tocando-os, analisando-os como se eles dessem a medida de sua existência, mostrando-lhes quem são. Para Molloy, “restabelecer o silêncio é o papel dos objetos” (p. 31), justificando assim, a atenção dada às suas quinquilharias, já que elas lhe concedem o necessário (e perseguido) silêncio. Beckett metaforiza o chapéu de maneira recorrente pois, a forma circular do objeto<sup>44</sup> aponta nada mais, nada menos, do que para si mesma: eis o giro em falso da

---

<sup>44</sup> Apresentando uma leitura mais genealógica, Janvier aponta o chapéu tanto como uma metáfora ao útero materno (sendo seu elástico correspondente ao cordão umbilical) quanto uma metáfora do chapéu como uma marca filial. Ambas as interpretações são bastante interessantes, contudo, não as privilegiamos aqui por não contribuírem diretamente com a leitura almejada, que é a interpretação do chapéu enquanto um símbolo da repetição:

“Quando cai, o chapéu vai, mas volta: ‘Minha alma na ponta de seu elástico’, diz Molloy. Este elástico é tentador: tem todas as aparências do cordão umbilical que liga os caminhadores à placenta, à matriz portátil de que se alimentam. [...] ‘Tirei meu chapéu’, diz ainda Molloy, ‘e o contemplei. Um longo laço sempre o ligou à minha botoeira, sempre o mesmo, qualquer que seja a estação. Vivo, portanto sempre’. A vida é mantida pelo chapéu, o liame que a une. Mas este chapéu não é unicamente a placenta maternal. O pai também contribuiu para impô-lo. Numa primeira versão de *O expulso*, o pai do narrador não apenas lhe ordena, na idade própria e a cabeça atingindo sua dimensão máxima, comprar chapéu, fato sentido pelo filho como um verdadeiro trote de calouro, mas de fixá-lo de

epanortose. Desvendemos os seus símbolos, mas não muito. Nas palavras de Martins, o que se pode é

dissolver a nostalgia de um fundo e acenar com a promessa remota de um céu onde dispersar a poeira do verbo. Assim enxergada, a metáfora promete liberar-se de sua condição de filosofema clássico, marca maior da vida na escassez do mundo (2009a, p.151-152).

Pelo bem de um mínimo expressivo que salve sua linguagem do (desejado) silêncio, Beckett executa uma depurada poda das camadas ritualísticas em busca das raízes, mas mantendo o homem plantado nesse velho e conhecido mundo, sem a ilusão da esperança ou da purificação.

---

maneira insólita e espetacular, porque ocorreu um incidente: ‘Um dia voltei para casa com meu chapéu todo amolgado e meu pai me obrigou a levá-lo a um chapeleiro para que consertasse na fôrma, e a pagar o conserto com o dinheiro de minha mesada, com amortizações semanais. Ele me obrigou, na mesma ocasião, a prender o meu chapéu a uma botoeira por meio de um cordel forte’[...] ‘Com a morte de meu pai’, prossegue o narrador na versão definitiva de *O expulso*, ‘eu podia me livrar deste chapéu. Sem o menor problema. Mas não me livre!’” (JANVIER, 1988, p.48).

### 3.6.3 – Figuras topológicas

Além de ilustrar a teoria lacaniana, as figuras topológicas são objetos que subvertem a representação comum do espaço, à maneira como o inconsciente freudiano subverte o sujeito. A topologia é a ciência dos espaços e de suas propriedades, e tem por objetivo não um sistema de cálculos e notações que permitam situar os deslocamentos de um objeto no espaço, como acontece na geometria euclidiana, mas trata da descrição das propriedades invariáveis do objeto e do próprio espaço:

O espaço em si mesmo não encerra a dimensão da profundidade, a famosa terceira dimensão. É somente para aquilo que se encontra mergulhado no próprio espaço que, segundo seus movimentos que se desenrolam no tempo, vai existir um antes e um depois e, por extensão, um na frente e um atrás (GRANON-LAFONT *apud* VILARINHO, 2012, p.186).

Jacques-Alain Miller diz: “para Lacan, no final dos finais o que é real é a topologia. A saber, o que não é matéria nenhuma, que é apenas pura relação de espaço, ou ainda, um espaço que, em relação aos outros, devemos marcar com uma negação” (2011, p. 20-21). Com essa proposição, somos levados a questionar *como* esse espaço seria modificado. Consideramos a representação do espaço modificado e a sua percepção como uma comprovação da mudança espacial, pois, através da mudança (torção) do corpo, a nossa atenção volta-se não apenas para esse corpo, mas também para o espaço que o abriga.

As figuras topológicas são a materialização desta subversão espacial quando colocam o sujeito no lugar do objeto. O texto beckettiano evoca a figura topológica da fita de Möbius na aporia narrativa de uma continuidade disjuntiva, em que os narradores buscam sempre o silêncio, mas sua fala nunca cessa. A frase que finaliza a terceira obra da trilogia, *O inominável*, “tenho de continuar, não vou continuar, vou continuar” (2002, p. 189), é a representação da busca pelo real pela via do irreal. O próprio autor declarou que:

Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169).

O *cross-cap* é a forma topológica da fantasia que condiciona, que possibilita o real. É uma forma cilíndrica, em rolamento, em processo, não em expansão, mas em movimento. De maneira capciosa, assemelha-se a certos argumentos retóricos, como a afirmação pela negação, uma maneira enviesada de progressão. O *cross-cap* é o que permite o poder ilusório da fita de Möbius colocar-se em constante rotação. J.D. Nasio explica

que a esfera munida de um *cross-cap* constitui a representação no espaço tridimensional de uma superfície abstrata bidimensional chamada plano projetivo. Essa representação tridimensional e, por assim dizer, defeituosa, resulta da imersão do plano projetivo no espaço ambiente usual (2011, p.26).

Se considerarmos que “a ação é uma espécie de *encarnação* e que em *cada* ação há um *mistério* encarnado” (MELLAMPHY & MELLAMPHY, 2008, p.42. Tradução nossa<sup>45</sup>) pode-se dizer então que os narradores beckettianos transformam seus corpos em projeções geométricas, evocando a um só tempo a exatidão matemática com que analisam as coisas e a inexatidão presente na contradição de seus discursos:

Eles caem (Murphy, Pozzo), eles se deitam (Malone), eles rolam (Macmann), eles rastejam (Molloy); ocasionalmente eles se sentam (Hamm), ou, sem pernas, se apoiam em jarros (Mahood, Nagg, Nell); e, por vezes, de modo muito característico, eles se escoram, rígidos, em uma parede, formando a hipotenusa de um triângulo retângulo, reduzindo assim, a máquina cartesiana àquilo que lhe concerne ser: uma simples fórmula de geometria plana (COE, 1964, p.33. Tradução nossa<sup>46</sup>).

A geometria analítica cartesiana surgiu em 1637, no texto *Geometria*, inserido no célebre *Discurso do método* de René Descartes. Nele, o filósofo afirma que é através da matemática que se pode adquirir o conhecimento em todos os campos do saber<sup>47</sup>. Tal pensamento diverge pouco da fala de Molloy – “Extraordinário como a matemática ajuda a

---

<sup>45</sup> “that *action* is a kind of *embodiment* and that in *every* action there is a *mystery* embodied—something” (MELLAMPHY & MELLAMPHY, 2008, p.42).

<sup>46</sup> “They fall (Murphy, Pozzo), they lie (Malone), they roll (Macmann), they crawl (Molloy); occasionally they sit (Hamm), or, legless, are propped up in jars (Mahood, Nagg, Nell); and sometimes, most characteristically of all, they prop themselves up rigid against a wall, thus forming the hypotenuse of a right-angled triangle, and thereby reducing the Cartesian machine to what rights it should be: a simple formula in plane geometry” (COE, 1964, p.33).

<sup>47</sup> “[...] as matemáticas têm invenções muito sutis e que muito podem servir, tanto para contentar os curiosos quanto para facilitar todas as artes e diminuir o trabalho dos homens” (DESCARTES, 2001, p. 9).

nos conhecermos” (p. 53) – se considerarmos que o autoconhecimento é o caminho para a ciência de todas as coisas. Enquanto um ramo da geometria transformacional, o campo da topologia teve um grande desenvolvimento no século XX. Sob a ótica lacaniana, essa estrutura é fundada na falha, apontando para o real e para o sujeito, sendo um tipo de geometria em que as transformações que mantêm as propriedades topológicas do espaço são as funções homeomórficas. O homeomorfismo é exatamente esse “clique”, essa transformação de duas imagens em uma só, são os espaços topologicamente indistinguíveis, como no caso da dupla fita de Möbius, em que há duas bandas (a parte esquerda, a parte direita, a parte de fora e a de dentro), mas, seguindo o raciocínio ou a mecânica topológica, as duas partes se tornam uma só:

Em topologia, dois objetos são homeomorfos se responderem a duas propriedades notáveis: a todo ponto de um dos objetos corresponde um ponto e um só ponto do outro, e vice-versa. E a dois pontos vizinhos de um correspondem dois pontos vizinhos do outro, e vice versa (NASIO, 2011, p.26).

Vemos que o funcionamento da topologia compõe-se, basicamente, de retornos funcionais. As figuras topológicas e a mecânica de seus funcionamentos servem – no pensamento de Lacan – como metáfora do funcionamento do comportamento psicológico, aplicando-se também à noção de real, sendo ambos autorreflexivos e algo inapreensíveis.

### 3.6.4 – A fita de Möbius

Beckett buscava mostrar o esqueleto da linguagem, o sustentáculo econômico que só suporta o sentido para tentar dissolvê-lo, instaurando dúvidas que demolem toda a segurança da leitura que possa ser pautada em contratos tácitos entre leitor e autor <sup>48</sup>. Na vontade de dissolução, vai-se a coerência, fica a coesão: “e então diz Murphy, ou Molloy, já não sei, [...] continua a ser ele quem fala, Mercier nunca falou, Moran nunca falou, eu nunca falei, se pareço falar, é porque ele diz eu como se fosse eu” (2002, p. 173). A subversão da narrativa beckettiana ilustra a subversão espacial que ocorre na fita de Möbius, quando seus narradores quebram a linearidade e verossimilhança com que o realismo representava a *mimesis*, apresentando enredos com pouquíssima ação e seguindo o fluxo psicológico instável destes narradores. Também faz parte dessa subversão a alternância entre pessoas narrativas, indo da primeira à terceira, no sentido de minar a identificação do narrador para torná-lo algo suspenso, apenas uma voz.

A semelhança entre a fita de Möbius e a narrativa beckettiana se dá na desestabilização da normatividade da representação em que ambas operam. A arte moderna, na qual a narrativa beckettiana se insere, tem por característica a representação de um mundo de lacunas e fissuras, numa *mimesis* distorcida. O ato representativo já seria um ato de interferência e modificação na forma primária, real. Isso mostra a impossibilidade de representação do real, pois toda representação implicará na subjetividade e parcialidade da visão de um sujeito, tornando a possibilidade de apreensão do real absoluto uma utopia. Essa arte questiona a representação quando convoca o sujeito a se reconstituir, assujeitado a um espaço não mais pacífico, mas vertiginoso, como o narrador beckettiano que diz “o fim está no começo e no entanto continua-se” (2002, p.128). Ele refaz sisíficamente o contorno de um vazio central, subvertendo o espaço entre o silêncio e a verborragia reiterados.

A aproximação entre a intrigante fita de Möbius e a narrativa beckettiana deixa-se entrever na viciosa continuidade de ambas as estruturas apresentadas. A peculiaridade desta junção está na dobra, ou melhor, em sua *torção*. A fita é composta pela colagem de suas duas extremidades, dando meia volta em uma delas, levando-a da bidimensionalidade à

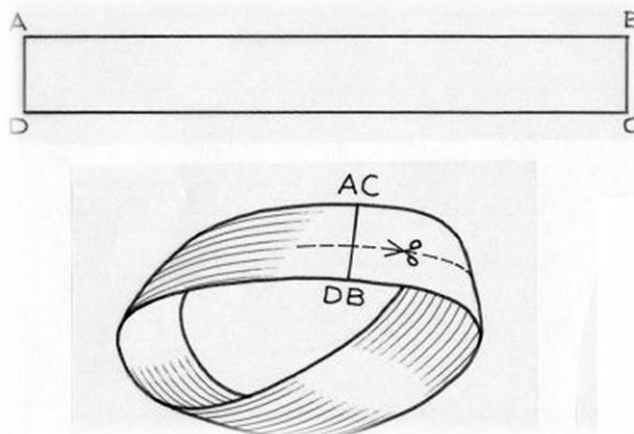
---

<sup>48</sup> “A norma básica para lidar com uma obra de ficção é a seguinte: *o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional*, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. *O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras*. De acordo com John Searle, *o autor simplesmente finge dizer a verdade*” (ECO, 1994, p. 81. Grifo nosso).



tridimensionalidade. Dessa maneira, tanto o lado interno quanto o externo passam a se encontrar em continuidade, subvertendo o espaço comum de representação.

Figura 3 – A fita de Möbius.



Fonte: <http://maths-msf.site2.ac-strasbourg.fr/spip/spip.php?article312>

Os dois lados estão contidos um no outro, dicotomizados e subvertidos em sua polarizada representação, transmitindo certa incerteza pela ilusão de complementaridade. Nesse pequeno e perspicaz circuito, vemos que a fita – além do salto dimensional – consegue, a um só tempo, atingir a totalidade da trajetória, fazendo uma torção orientada de espacialidade do objeto e também do raciocínio daquele que a observa. Há algo fora do cubículo da consciência narradora. Mas o que seria esse *fora*? É o espaço que a circunda:

Como metáfora narrativa, o espaço de Molloy vale pela descrição do método do romance: movimentar-se de forma tortuosa para tentar seguir em frente, vencer o beco sem saída do romance moderno não mais pela narrativa linear, mas por *um narrar que descreve círculos, gira em falso*. A dificuldade física do movimento de Molloy, cada vez maior, chegando ao extremo do movimento à força dos pulsos, quando ambas as pernas falham, espelha a dificuldade da narrativa. O romance é um período na vida de Molloy no sentido forte e etimológico do termo: a descrição de um intervalo de tempo, numa existência marcada por uma tônica constante e homogênea (a decadência, cada vez mais acentuada), *espacializado num espaço circular, começando e terminando solitário dentro de um quarto* (ANDRADE, 2001, p. 61. Grifo nosso).

Guiando nossa problematização espacial, tomemos a face de dentro da fita de Möbius como o significado, e a face de fora como o significante. A prosa beckettiana seria a possibilidade de essas duas faces se tocarem. Assim como ocorre com a dupla face da fita de

Möbius, estas duas faces, apesar de opostas, pertencem a um mesmo corpo (linguístico), o que nos leva a crer que o intuito do autor era escavar nas palavras a membrana que se infiltrasse na curva onde o dentro e o fora se dobram: o começo de uma trilha infinita pautada no sentido, mas indo além dele. Tanto a narrativa quanto o trajeto da fita constituem-se enquanto um objeto impossível: suas superfícies descontínuas e irreconciliáveis põem o imaginário pelo avesso, sendo o seu percurso a representação da trajetória entre sujeito e objeto.

Nas hipóteses que permeiam o texto e realocam o sujeito narrativo em um mundo reificado, a saída apresentada é uma profusa obsolescência de discursos, compondo um complexo coro de vozes que, por não permitir asserções acerca de nada – já que essas vozes se contradizem a todo instante – instaura a tensão do drama. É necessário um testemunho *sólido* para conseguir precisar essa identidade narrativa tão fugidia, e essa “concretude” se dará através da palavra, produto que toca concomitantemente o objeto falado e o falante, no sentido de afirmar, *testemunhar* sua existência. Outra parte que legitima a fala do narrador é o seu duplo, sua criatura inventada, é o *tu* que salvará a narrativa de um monólogo. Esse *tu* é um álibi e uma muleta na claudicante narrativa, fazendo ver que esse eu que indica outro eu, dada a solidão, precisa não só do testemunho em si (a palavra e o ato da fala), mas daquele que o percebe (o outro, o tu). Os lugares do testemunho são ruínas claustrofóbicas como os jarros nos quais são encerrados os narradores de *O inominável* (Mahood e Worm), *Fim de partida* (Nagg e Nell), ou quartos escuros como acontece em *Companhia*. O espaço em si, permanecerá “asséptico” no sentido de não conferir uma temporalidade linear à narrativa, despertando nos narradores, solitários e enclausurados, uma excessiva autoconsciência e a desenfreada necessidade de falar: “na minha vida, já que tenho de lhe chamar assim, houve três coisas, a impossibilidade de falar, a impossibilidade de me calar, e a solidão, física claro está, e foi com isso que me desenrasquei” (2002, p. 163). O trecho em questão mostra-nos, além da angústia e contradição do narrador, uma grande lucidez sobre sua condição, o que também se aplica de maneira geral à obra beckettiana. Têm-se, a despeito de aporias linguísticas e ironias, uma consciente reflexão sobre a condição angustiante do homem moderno.

Como base filosófica, percebe-se o preceito de Berkeley (filósofo conterrâneo do autor) entranhado na voz narrativa do texto, *Esse est percipi*, “ser é ser percebido” (DELEUZE, 1997, p. 33). Berkeley afirma que uma substância material não pode ser conhecida em si mesma. O que se pode conhecer são as qualidades reveladas durante o

processo perceptivo. Dessa maneira, o que existe verdadeiramente são conjuntos de sensações e é por isso que ser é ser percebido.

Em 1964, Beckett fez o roteiro de sua única produção fílmica, o curta-metragem dirigido por Alan Schneider, cujo título é *Film*. Baseado no referido princípio de Berkeley, o curta conta com um personagem bifurcado: *E*, representado pela própria câmera, fazendo da “imagem não um objeto, mas um ‘processo’” (DELEUZE, 2010, p. 81), e *O*, o homem-objeto representado pelo ator Buster Keaton. A referência berkeleyana não aparece diretamente no filme, mas serve de base para a criação do personagem que é, a um só tempo, sujeito e objeto da percepção. Esta ocorre no processo do ver e ser visto, “pois o sujeito só existe porque vê o objeto e o objeto só existe porque está sendo visto pelo sujeito, portanto a percepção não está em nenhuma das duas instâncias, mas entre elas” (BORGES, 2009, p. 38-39).

*O* é perseguido por algo ou alguém que não é possível identificar. Durante o desenrolar da pequena história, os movimentos do protagonista vão se tornando tão hesitantes e sofridos que o perseguido e o perseguidor convergem ambos em *O*. Como de praxe, certezas não entram à baila, dando a já conhecida sensação de delírio e incerteza inoculadas pelo protagonista. Tudo o que se pode saber é que *O* parece querer contrair-se no nada, anteceder à ameaça da percepção de toda e qualquer íris: “Ver e ouvir, mediações necessárias da criação [...] transfigurando o eu em olho devorador, quando o *I* faz-se *eye*” (ANDRADE, 2008, p. XI).

Enquanto uma ontologia do vazio, a escrita beckettiana denota a si própria como um processo, mostrando a presença do pensar, e não a estrutura do pensamento. E é exatamente isso que ele fará com o pensamento de Berkeley em seu curta-metragem: ele reformulará a máxima berkeleyana sem exemplificá-la, pois “*Film* reproduz a experiência de ser enquanto ser percebido; ele não *demonstra* isso” (LOCATELLI, 1990, p.52. Grifo nosso. Tradução nossa<sup>49</sup>).

Sob a sombra de Berkeley, Beckett fará de sua temática perceptiva a inanição da visão e a epistemologia essencialmente corrompida que dela deriva. Sua elaborada reintrepretação da fórmula de Berkeley captura também a ambivalente duplicidade do sujeito/objeto que Beckett escolheu investigar. A inescapabilidade da autopercepção aponta para a linguagem, quando esta é alcançada pelo sujeito através de sua alienação para com esta própria linguagem. Vemos que a experiência é atingida através da linguagem e pode ser estimada somente enquanto uma experiência linguística. A presença, portanto, só pode ser reconhecida

---

<sup>49</sup> “*Film* reproduces the experience of being as being perceived; it does not demonstrate it” (LOCATELLI, 1990, p. 52).

no movimento dos signos, isto é, na presença dos traços que diacronicamente articulam visibilidade e autopercepção. Enquanto no cinema beckettiano há a crítica visual, em termos narrativos ele expressará o poder do tempo e o valor do silêncio.

No afã da irrepresentabilidade, Beckett transpõe o conceito de Berkeley. Se ser é ser percebido, o protagonista beckettiano almeja ser imperceptível como uma forma de representar o não-ser: o silêncio e a invisibilidade. No âmbito narrativo, Beckett aplica esse preceito à narrativa para suplantá-lo: o protagonista, para sentir que existe, cria um outro eu que o contemple e o salve da completa desocupação. Em outras palavras, o “eu” narrativo só existe enquanto houver o “outro” (ainda que ele seja inventado) para ouvir seu *testemunho*, ou mesmo para ser contestado, mas esse outro “eu” não vem apenas para oferecer companhia, pois traz também o conflito e a disputa pela voz narrativa, fazendo do ato de ser percebido algo a ser preterido. A respeito da legitimação da fala pelo outro, Fábio de Souza Andrade relata no prefácio das obras *O despovoador* e *Mal visto, mal dito*, editadas em um único volume: “Ao contrário do eu-cartesiano, que se basta, sua existência passa pelo testemunho legitimador do outro. Sem seu duplo, seu copista, ela perde a atualidade, deixa de existir; para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que o perceba [...]” (2008, p. XI).

Somos levados a crer que a nossa relação com o real é atrapalhada pois, apesar de apreensível, nele não há lei (ele não se conecta a nada). Isso porque a realidade é um campo de fantasias depuradas por experiências excessivas, enquanto a linguagem tem por função a “desrealização” (decomposição) do mundo, ficcionalizando-o. Essa desrealização se dá no acontecimento de excessivas experiências, ao que a mente irá se questionar, como quando dizemos “mentira, isso não está acontecendo!”, ante um acontecimento absurdo. O fato é que não temos acesso “natural” ao real, apenas pela *mediação* da fantasia. Assim, a finalidade da narrativa está em não (re)conhecer o mundo, a memória e o desejo como um protesto involuntário:

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “o que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem [...] (BARTHES *apud* COMPAGNON, 2001, p. 101).

Se a configuração da realidade se apresenta de maneira labiríntica, e apreendê-la integralmente pode resultar em algo mais complexo do que aparenta ser, é possível que haja um ponto convergente dentro das divergências do real: a linguagem. Enquanto um universo e, também, uma *realidade*, é na linguagem que será possível encontrar e abalizar todas as terminologias e nomenclaturas que servirão para conceituar o real. Para Barthes,

*A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação”* (2004, p. 190. Grifo nosso).

A ficção presente na narrativa irá suspender o efeito pragmático dos atos de fala. O texto ficcional, em sua integridade, tem um efeito pragmático no mundo, mas seus elementos, separadamente, não tem efeito pragmático no mundo real.

*Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário [...] Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida [...] o que caracteriza o ato de fingir, e assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites* (ISER, 1996, p. 13-14. Grifo nosso).

Assim como a narrativa subverte a ordem linguística, a subversão espacial da fita de Möbius se dá quando esta transforma uma figura bidimensional em uma figura tridimensional, contornando *concomitantemente* o que é interno e o que é externo à figura, de maneira circular, permitindo seu poder ilusório.

[...] a repetição idêntica é impossível; a repetição do mesmo signo dá lugar a intervalos e durações, como também a mudanças qualitativas ou estruturais do signo. O fato, então, de que o signo pareça ser sempre o mesmo e varie apenas em grandeza não deve nos iludir: é uma ‘constante icônica’ que permite avaliar a ‘variação estrutural’. É verdade que o que determina a variação é, precisamente, o ritmo das combinações ou sucessões sígnicas, e que estas podem ser avaliadas em termos de qualidade, como intervalos,

frequências, durações; todavia, o que se demonstra é que a quantidade, como repetição, altera a qualidade, como unidade (ARGAN, 2006, p. 630).

Esse poder ilusório modifica a concepção espacial e, conseqüentemente, a percepção temporal dessa dada realidade. O movimento giratório do existente em torno de si mesmo torna-o o epicentro de um tempo sem orientação sobre sua própria existência. A verdade é que não se pode sair do tempo, mas criar ilusões para corrompê-lo. Psicanaliticamente falando, Lacan aponta a travessia ocorrida ao fim da análise como uma possibilidade de movimento, um

*deslocamento* da posição do sujeito na montagem da fantasia, a partir de um ato que coloca radicalmente em questão o espaço, liberando-o de suas rígidas coordenadas em prol de um expurgo da imagem, em favor do tempo (LACAN *apud* RIVERA, 2008, p. 231. Grifo nosso).

A trilha de perlaboração feita na psicanálise e sua conseqüente “libertação” dos traumas, exige do paciente uma mudança na maneira como percebe e interpreta a si mesmo e ao mundo. É preciso revolver antigas concepções, tentando colocar o mundo em perspectiva, dando forma ao caos que o envolve. O deslocamento ocorrido na topologia evoca o deslocamento que ocorre no sujeito em processo psicanalítico, que, por sua vez, evoca o processo de deslocamento que a arte causa no sujeito, e até mesmo o processo de deslocamento que ocorre no interior da própria narrativa, que se implode para vir à tona. A fantasia ocasionará essa movimentação, pois, nas palavras de Lacan, “a fantasia é ‘a obra de arte de uso interno do sujeito’” (LACAN *apud* RIVERA, 2008, p. 225). O sujeito da narrativa beckettiana é exatamente aquele que busca esse deslocamento, transcendendo a si mesmo. Richard Coe define-o como alguém

com uma forte aversão ao trabalho e uma completa ausência de ambição material. Ele é um caçador do infinito. Mas o infinito é o *seu* infinito, é a infinita dimensão do seu próprio Eu, sua ‘preciosa ipsissimosidade<sup>50</sup>’, para

---

<sup>50</sup> *Ipsissimus*: frase original em latim *ipsissima verba*, equivalente ao termo, também latino, *verbatim*, que significam: exatamente, literalmente, palavra por palavra, as mesmíssimas palavras. O termo dela derivado, *ipsissimosidade*, significa “auto-referencialidade” e foi utilizado por Nietzsche na obra *Além do bem e do mau* (1886) no seguinte excerto:

"Qualquer que seja o reconhecimento que se deve manifestar o espírito *objetivo* - e quem, pois, não ficaria enojado até a morte pela subjetividade e por sua maldita *ipsissimosidade*\*? - deve-se, contudo, ter cautela com esse reconhecimento e seus excessos, pois leva a glorificar hoje a abnegação e a impersonalidade, como se essas qualidades representassem o objetivo por excelência, alguma coisa como a salvação e a transfiguração: como aquilo que acontece principalmente na escola pessimista, a

usar a frase de Belacqua, e outras pessoas são apenas os obstáculos à sua eventual autorrealização <sup>51</sup> (1964, p.22. Tradução nossa).

Fizemos essa breve aproximação metafórica por ver, na natureza enigmática e distorcida desta figura, um aceno para as narrativas beckettianas, que fazem o sinuoso trajeto da fita de Möbius entre o externo e o interno, concomitantemente. O percurso narrativo é interno quando observamos o vicioso solilóquio do narrador, que, ao mesmo tempo, também se torna externo quando cria outras vozes para se fazer ouvir, além de dialogar com personagens de outros romances também beckettianos. Esse narrador desterritorializa-se não apenas no sentido de buscar outras vozes que não sejam a sua, mas também ao torná-las um amálgama.

Diante disso, concluímos que o fluxo discursivo nas obras beckettianas está em constante mutação, de modo que, a cada vez que ele ressignifica suas palavras (signos), sua trama recebe uma visualidade expressa numa subversiva relação espaço temporal, aludindo senão para a trama da própria existência humana, “não em seus conteúdos afetivos ou emotivos, sempre hipotéticos, e sim na concretude e na vitalidade de seu tecido” (ARGAN, 2006, p. 630).

Pois tudo o que é, é somente sob o signo da falha, tanto a estrutura möbiana quanto os percalços da narrativa. E o que percebemos nesta é a falha como renovação, a falha como anulação de tentativas gastas e desvalorizadas. A falha como assunção de um nada absoluto e purificador. Não esterelizante, mas o nada tal qual uma genética massa disforme que contém em si universos de vida em gestação. A falha como um prelúdio do acerto. A falha como um caminho para o novo. Para o sujeito do universo beckettiano, o que existe e o fundamenta é a falha; esta é seu esteio, é fim e o começo de tudo.

---

qual tem, de resto, todos os seus bons motivos para decretar a honra máxima para o 'conhecimento desinteressado'" (NIETZSCHE, 2007, p.124).

\*Nota do tradutor: Em alemão, *Ipsissimosität*, termo derivado do latim *ipse*, si mesmo, com o sentido, no texto e contexto, de si mesmo acima de tudo.

<sup>51</sup> “with a strong aversion to work and a complete absence of material ambition. He is the searcher after infinity. But infinity is *his* infinity, it is infinite dimension of his own Self, his ‘precious ipsissimosity’ to use Belacqua’s phrase, and other people are no more than obstacles to his eventual self-realization” (COE, 1964, p. 22).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Minha história terminada, ainda estarei vivo.  
Falta que promete. É o fim de mim.*

*Malone morre*, Samuel Beckett

O objetivo da pesquisa é identificar quais procedimentos Beckett utiliza para desconstruir os padrões do romance realista, reinventando-o numa estética literária baseada na desconstrução da própria linguagem. Para analisar tais procedimentos em *Molloy*, nosso trabalho concentra-se tanto na investigação da própria obra, quanto na comparação desta com textos de comentadores beckettianos, buscando exemplos que evidenciem sua proposta narrativa alcançada com o deliberado empobrecimento da própria narrativa, além de ressaltar o caminho percorrido por Beckett e o contexto histórico no qual ele se insere.

No decorrer da dissertação, mostramos esse caminho acompanhando a trajetória dos narradores beckettianos, que demonstram o aspecto transgressor de seus discursos ao enunciarem suas memórias, reflexões e sentimentos sem organizá-los nas narrativas.

Ao mesclar vozes narrativas, os narradores submetem o mundo e as palavras a uma exegese de constante revogação narrativa para atingir seu fulcro, que é a *dúvida*: das experiências vividas e de sua própria existência. As experimentações narrativas se dão através de recursos linguísticos como a repetição, a falha das ações heroicas, a crítica à sociedade burguesa, à filosofia e à ciência, fugindo também à realidade para um mergulho na própria consciência narrativa.

Todo o universo narrativo, sua caracterização, enredo, tempo e espaço, ficam à mercê do questionamento dos narradores e seus embates com a representação e a crise da linguagem. Dessa maneira, as obras negligenciam a noção de verossimilhança e a relação de causa e efeito (concatenação), pois estas estão sob o escopo de narradores vacilantes em seus relatos. Ao escolher essa “onisciência falha” como voz narrativa, Beckett o faz em consonância a seus eixos temáticos: a impotência humana e o empobrecimento da linguagem.

O enredo de *Molloy* é marcado por referências a perdas e à busca de origens, o primeiro relato, feito por Molloy, funciona como centro (des)organizador da narrativa, já o segundo relato, feito Moran, funciona como um mergulho em si mesmo e no outro, ressaltando a impossibilidade da tentativa de apropriação de uma “verdade” narrada, que não



foge à falsidade de sua ficção, tanto pela fragilidade da memória pouco confiável do narrador, quanto por sua própria linguagem hesitante.

O enredo faz parte do quadro que compõe a crise do realismo quando se insubordina à linearidade do começo, meio e fim de uma história, subvertendo a estrutura interna do romance, alcançando também o eixo temporal, condicionado pela perspectiva do personagem central. Por apresentar uma concatenação um tanto quanto cindida, o mundo de Molloy não traz uma “lição de moral”, mas uma dissolução de sua individualidade narradora como consequência das constantes revogações de sua opinião.

Os narradores, por indefinirem tempos verbais e pessoas narrativas, e possuírem um discurso permeado de incertezas e retificações, tornam o tempo sempre presente, dissolvido entre espaços e personagens. A narrativa praticamente não apresenta marcações cronológicas, com exceção das poucas menções que ambos os narradores, Molloy e Moran, fazem à passagem dos meses com relação a seus respectivos trajetos. A postura dos protagonistas, antes de explicar a temporalidade, a reifica, ressaltando a impossibilidade de realmente *medir* o tempo.

As vozes que animam as narrativas beckettianas vertem, regra geral, para o papel um turbilhão de pensamentos, imagens e memórias que nos despertam para a aleatoriedade do tempo e do mundo. Antes que se possa negar sumariamente a existência de um sistema que estruture esta narrativa, o que existe, enquanto estética da ressalva, é a impossibilidade de encontrar o próprio método e de encontrar a si mesmo, é a dúvida como sistema.

Beckett reinventa a tradição na ironia, fazendo da paródia o legado de sua erudição. É dessa maneira que o pensamento de Descartes é reformulado: para o filósofo, a dúvida é uma chance redentora e o ser consiste apenas na certeza de não ser, na dúvida. Molloy, partindo da solidão cartesiana, realiza a tragédia do *cogito* no corpo alquebrado da linguagem. Molloy mostra-se um ser cartesiano e também o seu contrário quando utiliza a potência absurda do mínimo antes que este beire a extinção, fazendo da pobreza de comunicação a sua força.

Vimos que a obra beckettiana em questão se aproxima da temática do Absurdo por ambas apresentarem a tragicômica sensação de perda referencial do sujeito moderno, derivada da traumática experiência de sobreviver ao horror da Segunda Guerra Mundial. A solidão e incerteza humanas são figuradas no Teatro do Absurdo através do uso de lugares-comuns como frases feitas, situações banais, gestos cômicos e também através de elementos não

usuais como frases sem sentido, gestos repetitivos e ações aparentemente sem objetivo. Esses itens compõem a atmosfera absurda que é *estranha*, mas permeada de elementos cotidianos. As peças de Beckett ilustram bem esse quadro, pois ele capta a essência da angústia que perpassa a condição humana sem romantizar esse estado, já que rótulos e classificações não são de seu apreço.

No âmbito filosófico traçamos um paralelo entre a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre e a inspiração criativa de Beckett, que, contudo, nunca pronunciou formalmente qualquer atitude existencialista. Não obstante, ambos consideram que o homem tem a tarefa de enfrentar a condição humana e reconhecer que a gênese de nossa existência jaz sobre o nada, sobre a liberdade e sobre como criamos a nós mesmos através de nossas escolhas.

Caracterizamos *Molloy* como uma obra intertextual, apresentando diversas ressonâncias narrativas, isto é, momentos em que o romance faz referências tanto ao seu próprio enredo quanto aos demais romances que compõem a trilogia. Analisamos na obra o reconhecimento de uma cena na outra, constituindo uma espécie de releitura do mesmo episódio, dando-nos variadas interpretações. Enquanto parte do processo intertextual também discutimos a criação de duplas narradoras, feitas para dar fim à solidão, mas não aos conflitos que esta causa. Essa esquizofrênica e compulsiva replicação de personagens revela os abismos de consciência destes que estão *sozinhos juntos*. Além de sua multiplicidade, percebemos nesses narradores uma autoconsciência que, por excesso, acaba negando a ação. Isso sublinha uma consciência narradora que, ao intercambiar as várias instâncias do mesmo ser, radicaliza a concatenação textual, evoluindo as digressões narrativas como uma bricolagem de memórias dos narradores, assumindo totalmente a ambiguidade de pseudorreferência no texto literário.

A repetição, utilizada como recurso estilístico, é uma forma de enfatizar o sentimento de angústia e vazio dos narradores. Pelo desgaste da repetição, as palavras perdem seu sentido inicial, representando gráfica e semanticamente o desejo mais pulsante da voz beckettiana: o silêncio. A repetição descortina não apenas o desejado silêncio, mas a vontade visceral de desconstruir semanticamente a linguagem, desestabilizando-a. Suas funções expressivas apontam para os narradores conscientes de que suas buscas por silêncio são os seus vetores, é o que faz seus discursos continuarem, atrelando este desejo à imprescindibilidade da narração.

Na busca por uma forma que acomodasse o caos, Beckett elabora seu projeto estético considerando que a função do escritor moderno consiste em perfurar a superfície dura da

palavra para que o seu silêncio interior seja entrevisto pelo leitor, sendo esta a proposta da *literatura da despalavra*, representando a negação e radicalidade da linguagem utilizada por Beckett. Este termo engloba em si toda a rede de procedimentos criativos de Beckett; o fracasso, a aporética continuação, o exílio linguístico, o despojamento intencional e o empobrecimento voluntário da linguagem são os elementos que fazem da sua literatura da despalavra uma nova ordem de realismo.

Consonante com seu desejo de minorar a língua, Beckett opta pelo uso de uma língua estrangeira, pois vê nela a possibilidade de desmascarar as convenções, preparando um caminho desmistificado para uma prática linguística na qual a linguagem é mais eficaz quando “mal utilizada”. Ao usar o francês, Beckett procura tanto objetivar a presença da literatura quanto a negação da espontaneidade narrativa, acentuada pela sua sistemática recusa da própria língua materna, retornando a ela através da autotradução, reintegrando a face estranha que lhe cabe quando une em uma só obra traduções e originais.

Durante a análise foi possível perceber a maneira virtuosística com que Beckett representa a linguagem, de modo que um nome dificilmente representa *apenas* um nome em seu sentido estrito, apresentando de maneira (quase sempre irônica) diversas referências mitológicas, religiosas e culturais.

Nessas brincadeiras linguísticas (entendidas como peculiares provocações insufladas tanto nos nomes próprios, quanto em passagens admitidamente metalinguísticas), Beckett denuncia a falência da linguagem ao desorganizar suas funções referenciais e semânticas destes nomes próprios; estes, referem-se a entidades únicas e singulares, não concedendo características ou sentido ao significante, mas definindo-se a partir da alusão de sua manifestação, ainda que contraditoriamente. Nas brincadeiras, o autor faz uma performance com signos, pondo em movimento todo o simbolismo que está entre som, significado, grafia e contexto, concedendo ao nome, não apenas o papel de remissão ao sujeito, mas de uma ação para com ele.

Diante da complexa rede de referências que Beckett insere nos nomes de suas criaturas, vemos a incerteza nominal, o esquecimento que eles dizem ser acometidos quanto aos nomes (os seus e os de outros) figurando como um disfarce para a interpretação dessas conotações. Diversas vezes os personagens têm suas identidades confundidas, ou mesmo amalgamadas, cumprindo a proposta beckettiana de fazer dos nomes próprios uma referência instável e múltipla.

Beckett estrutura suas obras com procedimentos (linguísticos e narrativos) para ler mal e para ver mal, de modo que suas palavras representem a irrepresentabilidade. Para tanto, é preciso não somente representar o sujeito no espaço, mas apresentar diversas rupturas para que a imagem salte dos “buracos”, dos *fades* textuais. Ao apresentar imagens instáveis e precárias, Beckett também faz com que vejamos mal a realidade que tange o microcosmos de sua narrativa, refutando seu teor imagético, mas não o ímpeto pela provocação simbólica. Essas escusas provocações são uma resistência narrativa contra o viés que exige que a linguagem funcione como uma fidedigna representação da realidade externa, sendo tal fator uma espécie de afirmação do teor autorreferencial da linguagem, reconhecendo também uma de suas mais elevadas habilidades.

Em busca de imagens antirrepresentativas, estabelecemos em nosso texto algumas semelhanças entre a leitura lacaniana da figura topológica da dupla fita de Möbius e de determinados aspectos da obra. Ao lançarmos mão de uma referência espacial para falar de estruturas narrativas, partimos do pressuposto de que a reflexão psicanalítica sobre o sujeito (narrativo) implica uma consideração do espaço e de sua configuração, ao passo que o descentramento desse sujeito seria acompanhado por uma subversão espacial.

A subversão da narrativa beckettiana ilustra a subversão espacial que ocorre na fita de Möbius, quando seus narradores quebram a linearidade e verossimilhança com que o realismo representa a *mimesis*, apresentando enredos com pouquíssima ação e seguindo o fluxo psicológico instável destes narradores. Também faz parte dessa subversão a alternância entre pessoas narrativas, indo da primeira à terceira, no sentido de minar a identificação do narrador para torná-lo algo suspenso, apenas uma voz.

Como base filosófica no tocante à imagem, vimos que o preceito de Berkeley, *Esse est percipi*, “ser é ser percebido”, foi reinterpretado pelo protagonista beckettiano, que almeja ser imperceptível como uma forma de representar o não-ser: o silêncio e a invisibilidade. Beckett aplica esse preceito à narrativa para suplantá-lo: o protagonista, para sentir que existe, cria um outro eu que o contemple e o salve da completa desocupação. Em outras palavras, o “eu” narrativo só existe enquanto houver o “outro” (ainda que ele seja inventado) para ouvir seu *testemunho*, ou mesmo para ser contestado, mas esse outro “eu” não vem apenas para oferecer companhia, pois traz também o conflito e a disputa pela voz narrativa, fazendo do ato de ser percebido algo a ser preterido.

A literatura, antes de tentar revelar a possível obscuridade que possa existir na continuidade do presente, traz à tona o descompasso do sujeito consigo mesmo, envolto em paradoxos da própria subjetividade, pondo-se entre a imobilidade e o desejo, entre si mesmo e o outro, confrontando esses pares com o mundo.

Aludindo à trama da existência humana, concluímos que, em Beckett, a paz, além de passar pela deliberada ignorância – “pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso” (p. 95) – passa também pela escassez levada a níveis extremos. Quando o narrador destitui-se de todos os “apetrechos” que o tornam um humano (corpo, nome, relações afetivas, convicções), eis que o cume se apresenta entre “o torpor da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de ninharias envenenantes a que se dá o nome de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça” (1987, p. 28). Sob o signo duma falta descarnada, amaina-se então o ego e a paz se instaura através do silêncio mental, da comunhão sublime com o mais perene nada. Pois, para os seus narradores se a linguagem é insuficiência, o silêncio é redenção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia de Samuel Beckett

- BECKETT, Samuel. *Collected Poems in English & French*. Nova Iorque: Grove Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Companhia e outros textos. Companhia. Pra frente o pior. Sobressaltos. O caminho. Teto. Ouvido no escuro I e II*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Editado por Ruby Cohn. Londres: John Calder, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. 1. ed. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Novelas*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O despoador. Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Villa de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pensador*. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NjY0ODY1/> Acesso: 19. Jan. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro amor*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo: L& PM Editores, 1986.

## Bibliografia Geral

- ABBOTT, H. Porter. I'm not a philosopher. In: BEN-ZVI, Linda; MOORJANI, Angela. *Beckett at 100: revolving it all*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 81-92.
- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett: a Reader's Guide to his Works, Life, and Thought*. Nova Iorque: Grove Press, 2004.
- ADORNO, Theodor W. Trying to Understand Endgame. In: *Notes to Literature II*, Trans. Shierry Weber Nicholson. New York: Columbia UP, 1991. p. 241-275.
- AGAMBEM, Giorgio. O que é contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. 2. ed. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010. p.55-73.
- ALVAREZ, Alfred. *Beckett*. Londres: Fontana Press, 1992.
- ANDONIAN, Cathleen Culotta. (Org.). *The critical response to Samuel Beckett*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012. p.7-18.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. TRY AGAIN. FAIL AGAIN. FAIL BETTER. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *O despovoador. Mal visto mal dito*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. VII-XXVII.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BANVILLE, John. *Banville on Beckett: Non-Words or Word Storms?* Disponível em: <http://literarytourist.com/2009/05/banville-on-beckett-non-words-or-word-storms/> Acesso em: 10 out. 2013.
- BARTHES, Roland. Efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-198.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

BOUTER, Jonathan. *Beckett: A Guide for the Perplexed*. Nova Iorque: Continuum, 2008.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Portugal, 1990.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

COE, Richard. *Beckett*. Londres: Oliver and Boyd ltd., 1964.

COETZEE, J.M. Samuel Beckett, the short fiction. In: *Inner Workings: Essays 2000 – 2005*. Londres: Vintage, 2008. p. 169-173.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: *O demônio da teoria: Literatura e o senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 97-138.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. O esgotado. In: \_\_\_\_\_. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos. O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 67-111.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIAMOND, Eli. Beckett and Caryl Churchill Along the Möbius Strip. In: BEN-ZVI, Linda; MOORJANI, Angela. (Orgs.). *Beckett at 100: Revolving it all*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 285-298.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 81-102.

ESSLIN, Martin. Introduction. Prefácio. In: ESSLIN, Martin. et al. *Absurd Drama*. Harmondsworth: Penguin, 1965. p. 7-23.

\_\_\_\_\_. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FIGURA 2. *Descanso de faca*. Disponível em: [http://www.bryandouglas.co.uk/silverware/knife\\_rests/2351b/2351ba.jpg](http://www.bryandouglas.co.uk/silverware/knife_rests/2351b/2351ba.jpg) Acesso em: 7. Out. 2014.



FIGURA 3. *A fita de Möbius*. Disponível em: <http://maths-msf.site2.ac-strasbourg.fr/spip/spip.php?article312> Acesso em: 14. Out. 2014.

FLETCHER, John. *Samuel Beckett's Art*. 2. ed. Londres: Chatto & Windus, 1971.

\_\_\_\_\_. *The Novels of Samuel Beckett*. Londres: Chatto & Windus, 1972.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

GAY, Rafael Pérez. *Poemas: Samuel Beckett*. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/?p=9420> Acesso em: 28 nov. 2014

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. *O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo*. Acta Scientiarum. Language and Culture, Maringá, v. 33, n. 1, p. 55-61, dez. 2011.

GONÇALVES, Livia Bueloni. *Em busca de 'Companhia': O universo da prosa final de Samuel Beckett*. 2014. 158 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- FFLCH – USP, São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Um narrador no limite: o caminho da primeira pessoa beckettiana das Nouvelles aos Textes pour rien*. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- FFLCH – USP, São Paulo, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Eu nos faltará sempre*. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009. p.7-25.

HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze*. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2005.

HOFMANN, F. J. *The Elusive Ego: Beckett's M's*. In: *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1962. p. 105-137

IRISH place names and their evolution. Disponível em: <http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/geography/placenames.html> Acesso em: 31. out. 2013.

ISER, Wolfgang. *Atos de fingir*. In: \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p. 13-37.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KENNER, Hugh. *Samuel Beckett, a critical study*. New York: Grove Press, 1961.

LACAN, Jacques. *Seminário de 21 de dezembro de 1976: A dupla banda de Moebius*. Disponível em: [http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/Microsoft%20Word%20-%202003.LACAN-21-12-76-A DUPLA BANDA DE MOEBIUS.pdf](http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/Microsoft%20Word%20-%202003.LACAN-21-12-76-A%20DUPLA%20BANDA%20DE%20MOEBIUS.pdf). Acesso em: 20. Maio. 2013

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse depois. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004. p. 149-161.

LITTLE, William. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Vol. 1. Londres: Oxford University Press, 1967.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

MACIEL, Luís Carlos. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? In: *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro, 2009b. p.1-14.

\_\_\_\_\_. O chapéu de Beckett. In: *Gragoatá*. n.26. Niterói, 2009a. p. 135-154.

MASSA, Sara Mónica Furtado. *Diálogos absurdos: o silêncio traduzido em gritos pelos monstros de Samuel Beckett*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) – Universidade dos Açores – Ponte Delgada, 2007.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

MELLAMPHY, Dan. Alchemical Endgame: 'Checkmate' in Beckett and Eliot. In: CHEAK, Aaron. (Org.). *Alchemical Traditions: From Antiquity to the Avant-garde*. Melbourne: Numen Books, 2013. p. 548-638.

MELLAMPHY, Dan; MELLAMPHY, Nandita Biswas. 'The Play's the Thing': Mathematization as Dramatization. *Paideusis*, Canadá, v. 17, n.1, p. 35-44, 2008.

MILLER, Jacques-Alain. Progressos em psicanálise bastante lentos. In: *Opção lacaniana*. Revista brasileira internacional de psicanálise, São Paulo: Eolia, n. 64, p. 9-67, dez. 2011.

MOORJANI, Angela. A Cryptanalysis of Beckett's 'Molloy'. In: SMITH, Joseph H. (Org.). *The World of Samuel Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991. p. 53-72.

\_\_\_\_\_. A mythic reading of 'Molloy'. In: MOROT-SIR, Edouard (Org.). et al. *Samuel Beckett: The Art of Rethoric*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1976.p. 225-235.

MOR, Barbara. *About Writing About*. Disponível em: [http://dissidentvoice.org/wp-content/uploads/2013/04/AboutWritingAbout\\_Final.pdf](http://dissidentvoice.org/wp-content/uploads/2013/04/AboutWritingAbout_Final.pdf) Acesso em: 10 out. 2013.

NASIO, J.-D. *Introdução à topologia de Lacan*. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

PLATÃO. *Êutifron. Apologia de Sócrates. Críton*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

RABINOVITZ, Rubín. ‘Molloy’ and the archetypal traveler. In: \_\_\_\_\_. *Innovation in Samuel Beckett’s Fiction*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992. Disponível em: < <http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/Num5Rabinovitz.htm> > Acesso em: 28 nov. 2014.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

RAMOS, Nuno. Esperando Beckett. In: *Revista Piauí*, São Paulo, n. 81, p. 63-65, jun. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.119-149.

REBELLO, Silvia Teixeira Barroso. *Sobre o estatuto dos nomes próprios na filosofia poética de Ludwig Wittgenstein e na poesia filosófica de Samuel Beckett*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2011.

REVISTA CULT. *Dossiê Beckett*. n. 142. Dezembro, 2009. Ano 12. São Paulo: Editora Bregantini, 2009. p. 46-64.

RIVERA, Tania. *Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise*. In: *Ágora*. Rio de Janeiro, v.11, n.2, Jul/Dez. p. 219-233, 2008.

RUBIÃO, Laura Lustosa. *A comédia e a ruptura dos semblantes: notas sobre “As nuvens”, em “Lituraterra”*. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, p. 259-271, jul/dez. 2006.

SCHLAFMAN, Léo. Beckett e seus duplos. Posfácio. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988. p.175-187.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. Escrituras híbridas da memória do século XX. In: CASA NOVA, Vera; CASA NOVA, Andréa. (Orgs.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. p. 11-26.

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como um outro original: Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

SOUZA, José Américo Motta Pessanha (Org.). *Os pré-socráticos: vida e obra*. Trad. José Américo Motta Pessanha. et al. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

STEINER, George. Da nuance e do escrúpulo. In: *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990. p. 23-31.

STEWART, Paul. *Sex and Aesthetics in Samuel Beckett's Work*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan Press, 2011.

TIBURI, Márcia. Descartes e Beckett ou sobre a escuridão da certeza. Pequeno experimento de submetateoria, protometateoria, metaprototeoria à procura de um método. In: SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo. (Orgs.). *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. p.35-62.

VASCONCELLOS, Jorge. Beckett-Berkeley: percepção e cinema segundo Deleuze. In: *Lugar comum*, Rio de Janeiro, n. 23-24, 2006, p. 191-197.

VILARINHO, Ricardo Francisco Nogueira. *O interno/externo das teorias linguísticas e a banda de Moébius*. Entreletras, Araguaína, v. 3, n. 1, p. 185-194, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.