

# NÃO POSSO CONTINUAR, VOU CONTINUAR: REFLEXÕES SOBRE A FALÊNCIA DA LINGUAGEM EM *MOLLOY*, DE SAMUEL BECKETT

Regina Célia dos Santos ALVES<sup>1</sup>  
Willian ANDRÉ<sup>2</sup>

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo refletir sobre o tema da falência da linguagem a partir da leitura do romance *Molloy*, de Samuel Beckett (1906-1989). Inserido no contexto da literatura francesa moderna, e peça de grande valia – ao lado de outras obras do autor – para compreender os rumos tomados pela criação literária depois do surgimento de nomes como Joyce e Proust, o romance aqui analisado se envereda pelas malhas desconfortáveis da incomunicabilidade, da falha inevitável em que implica o tentar fazer-se compreender. São duas as partes que o compõe: primeiro a narrativa de Molloy, desgovernada, sem parágrafos e, ainda que confusa, questionadora das possibilidades de se narrar hoje; depois, a narrativa de Moran, que no início atende as convenções do realismo formal do século XIX, mas gradativamente vai se subtraindo, se amputando, até chegar à mesma expressão de impotência que caracteriza a primeira parte. Com o suporte de outros autores, tomaremos estas duas narrativas como ponto de partida para erigir algumas reflexões sobre o passeio da literatura contemporânea pelos dejetos da impossibilidade.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett; *Molloy*; Romance moderno francês; Falência da linguagem.

## ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the failure of language based on the analysis of the novel *Molloy*, by Samuel Beckett (1906-1989). This novel belongs to the modern French literature context and, along with other of Beckett's writings, it is a piece of great value to understand the paths taken by literature after the rising of Joyce and Proust. *Molloy* deals with the uncomfortable ways of incommunicability, the unavoidable failure that slaps on our face when we try to make ourselves clear. It is divided into two parts: firstly, we have Molloy's narrative, with no breaks, no paragraphs, confusing, but still questioning the possibilities of narrative today; after that, we have Moran's narrative. Its beginning attends the conventions of 19<sup>th</sup> Century formal realism, but it gradually gets amputated, until it reaches the same expression of impotence we find in the first part. With the support of some other critics, we assume that these two narratives are starting points to build some reflections about the movements of contemporary literature through the waste of impossibility.

**Keywords:** Samuel Beckett; *Molloy*; Modern French novel; Failure of language.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Professor colaborador do Departamento de Letras da Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão – FECILCAM.

*Antes acreditava que o à minha volta era não só perceptível mas podia ser pungente ou efusivo, musical dentro do pungitivo, Riolo acreditava que havia realidade em visões e sentires, também por isso acreditava que havia logicismo, harmonia, sensatez na cadeia de palavras, no fio de meia, na velha harpa.*

*(Hilda Hilst, “Esboço”)*

Dentre a vasta produção do autor irlandês Samuel Beckett, várias obras foram primeiro escritas em francês, para só depois serem vertidas para o inglês (quase sempre por suas próprias mãos). Um exemplo é o romance *Molloy* (1951), que marca a estréia do escritor em língua francesa e dá início à sua “trilogia do pós-guerra”, continuada por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953)<sup>3</sup>. Como é comum nos textos do autor, *Molloy* constitui, nas duas narrativas que nos apresenta, matéria ímpar para pensar a problemática relação entre uma linguagem que, perscrutadora, pretende representar o mundo, e um mundo que, fechado em si mesmo, se nega a ser representado. Percorrendo um caminho que, segundo Ana Helena Souza, se traduz em “empobrecimento, subtração, falha” (SOUZA, 2007, p. 19), o romance sobre o qual nos debruçamos nestas próximas linhas é entendido aqui como um ensaio sobre o tema da falência da linguagem e, ao redor desse tema, propomos algumas reflexões.

Antes de chegar à leitura de *Molloy*, todavia, devemos tentar ensaiar uma definição – mas sem incorrer em categorizações – daquilo que aqui entendemos como *falência da linguagem*. Para tanto, devemos remeter às origens do pensamento ocidental; a Platão e seu mundo das idéias, e a toda uma tradição que o seguiu, legitimando e enraizando em nossa cultura a representação do mundo por meio da razão, da lógica, e afins. Grosso modo, referimo-nos aqui a Aristóteles, Agostinho, Tomás de Aquino, Descartes, e tantos outros nomes que, à sombra do mestre grego, construíram a história da metafísica, até culminar, no século XIX, em Hegel, último grande representante dessa estirpe. A linguagem criada e lapidada por essa tradição é a *linguagem da representação*: o método filosófico, perscrutador, investigativo, capaz de racionalizar e sistematizar todo o conhecimento possível, capaz de tudo apreender e captar por meio de suas categorizações. A razão põe o homem no centro do universo e, desencadeando um frenético processo de antropomorfização de tudo o que nos cerca, deixa-nos com a impressão de que todo o incompreensível pode vir a ser compreendido, e de que todo escuro pode ser iluminado pelo conhecimento.

Em resumo, portanto, a linguagem da representação é a linguagem do método científico, e sobre seus pilares sólidos a história da filosofia ocidental foi construída. Chega o momento, no entanto, em que a legitimação desse discurso deve ser questionada. Realizando uma pesquisa mais aprofundada, talvez pudéssemos aqui

---

<sup>3</sup> Talvez alguns esclarecimentos em relação a datas e títulos sejam necessários: as datas que acabamos de apresentar são referentes à primeira publicação, em língua francesa, de cada um dos romances. *Molloy*, só publicado em 1951, fora escrito em 1947. Sua versão em inglês, que leva o mesmo nome, foi publicada em 1955. *Malone meurt* fora escrito em 1948, e publicado também em 1951. A versão em inglês, *Malone dies*, foi publicada em 1956. *L'innommable*, por fim, foi escrito em 1949 e publicado em 1953. A versão em inglês, *The unnamable*, foi publicada em 1958. Todas as três traduções para o inglês foram feitas pelo próprio Beckett. No Brasil, o primeiro e o terceiro romances foram publicados pela editora Globo, com tradução de Ana Helena Souza. Já *Malone morre* possui aqui duas traduções: de Paulo Leminski, publicada pela Círculo do Livro, e de Roberto Ballalai, pela Opera Mundi.

pensar na produção romanesca do século XVIII, que viu florescer obras como *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne<sup>4</sup>. Sem o devido tempo e preparação para tanto, todavia, ater-nos-emos, por ora, ao contexto do século XIX, dando atenção a alguns autores que caminham na contramão da tradição da linguagem da representação.

Um desses autores é Friedrich Nietzsche. Nas primeiras linhas de seu ensaio chamado “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, ele escreve: “Num certo canto remoto do universo cintilante vertido em incontáveis sistemas solares havia uma vez um astro onde animais inteligentes inventaram o conhecimento” (NIETZSCHE, 1997, p. 215). A partir da breve fábula, o autor alemão reflete, neste texto de 1873 (mais de uma década antes da publicação de *Além do bem e do mal e Genealogia da moral*), sobre a criação do conhecimento pelo ser humano, tratando-o como ficção que só faz algum sentido para seu próprio criador: “[o intelecto] é humano, e só o seu dono e progenitor o encara tão pateticamente como se ele fosse o eixo à volta do qual gira o mundo” (NIETZSCHE, 1997, p. 215). Com essas palavras, Nietzsche demonstra desconsiderar qualquer possibilidade de haver verdades absolutas, e das verdades absolutas depende a infalibilidade da razão. Para o autor, aquilo que vemos como verdade limita-se, em verdade, a uma *interpretação*: humanos que somos, deitamos nossos humanos olhos sobre a existência que nos cerca, e dela extraímos uma interpretação humana que cremos ser aplicável a todos os demais seres. Toda a legitimação de nosso conhecimento conferida pelo peso da tradição da metafísica nos distorce o entendimento ao ponto de não percebermos nossa interpretação como mera interpretação: a percebemos como verdade irrevogável:

O intelecto, como meio para a conservação do indivíduo, desenvolve as suas forças dominantes na dissimulação, pois este é o meio graças ao qual os indivíduos mais fracos, os menos robustos, se conservam e aos quais está vedado lutar pela existência com o auxílio de chifres ou de dentes afiados das feras. No homem, esta arte da dissimulação atinge o seu ponto mais alto; nele a ilusão, a lisonja, a mentira e a fraude, o falar nas costas dos outros, o representar, o viver no brilho emprestado, o usar uma máscara, a convenção que oculta, o jogo de cena diante dos outros e de si próprio, numa palavra, o esvoaçar constante em torno dessa chama única, a vaidade, são de tal modo a regra e a lei que não há quase nada mais inconcebível do que o aparecimento nos homens de um impulso honesto e puro para a verdade (NIETZSCHE, 1997, p. 216).

As certezas que nos proporcionam o intelecto, portanto, são consideradas por Nietzsche “dissimulações”, “mentiras”, “fraudes”. Para o autor, no princípio, o homem viu-se diante de um *nada* hostil, agressivo em seu silêncio e, para poder habitá-lo, teve de desenvolver uma linguagem que lhe desse a impressão de estar compreendendo, decodificando o ao redor de si. No entanto, “Coincidirão as designações e as coisas? Será a língua a adequada expressão de todas as realidades?” (NIETZSCHE, 1997, p.

---

<sup>4</sup> Em *A ascensão do romance*, de Ian Watt, acompanhamos um estudo sobre o surgimento da forma moderna do romance, situado pelo autor na Inglaterra do século XVIII, e apresentando certo realismo formal como o fator comum à obra de seus pioneiros, Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding (WATT, 1996, pp. 11-33). Se o próprio *Tom Jones*, de Fielding, já apresenta uma provocação à idéia de representação por meio do constante exercício de metanarrativa que desenvolve, outros autores da mesma época, como os irlandeses Jonathan Swift e Laurence Sterne, põem em xeque a credibilidade do discurso racional. *Tristram Shandy*, por exemplo, se embrenha na desconstrução da estrutura narrativa para demonstrar o caráter ficcional do romance.

218). Sua resposta, claro está, é de que essas “metáforas”, esses “invólucros vazios” em que consistem nossas verdades, são mentiras que foram esquecidas como tais, e só uma criatura patética como o homem é capaz de sentir-se satisfeito diante delas: “Julgamos saber algo das próprias coisas quando falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não dispomos senão de metáforas das coisas que não correspondem de forma alguma às essencialidades primordiais” (NIETZSCHE, 1997, pp. 219-220). A história do conhecimento ocidental é resumida pelo autor em poucas linhas:

Todo o conceito emerge da igualização do não igual. Tão certo como uma folha nunca é completamente igual a uma outra, assim também o conceito de folha foi formado graças ao abandono dessas diferenças individuais por um esquecimento do elemento diferenciador e suscita então a representação, como se existisse na natureza, fora das folhas, algo que fosse “a folha”, algo como uma forma originária, segundo a qual todas as folhas seriam tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas e pintadas mas por mão desajeitada, de tal maneira que nenhum exemplar tivesse sido executado de modo correcto e fiável como a cópia fiel da forma originária (NIETZSCHE, 1997, p. 220).

O excerto faz referência ao mundo das ideias de Platão, e a toda a tradição que o seguiu, desenvolvendo conceitos, definições, categorias, sistemas, enfim: diversas “ferramentas” provedoras de sentido ao mundo, cristalizando assim uma linguagem da representação.

Três décadas antes da publicação de “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, e alguns quilômetros mais ao norte, o dinamarquês Sören Kierkegaard, no que pesem as diferenças entre o teor de seus textos e os textos de Nietzsche, desenvolvia já reflexões semelhantes às do autor alemão. Vigilius Haufniensis, heterônimo de Kierkegaard que assina a obra *O conceito de angústia* (1844), escreve: “o mal é que a ciência, não recusando com energia problemas tolos, confirma os espíritos crédulos na expectativa de um sábio montador de sistemas que seja homem para encontrar a solução” (KIERKEGAARD, 2007, p. 60). A crítica do autor é dirigida, aqui, à crença de que se pode alcançar todas as soluções. O “sábio montador de sistemas”, a que se refere o excerto, é Hegel, que dá continuidade ao discurso da metafísica com a criação de seu sistema filosófico. Para Kierkegaard/Haufniensis, a tentativa de elaborar uma linguagem que seja capaz de captar qualquer conhecimento de forma sistematizada acaba sendo por demais generalizante, e deixa de lado aquilo que, para ele, é o principal: a particularidade do indivíduo. Assim, a tentativa de tudo explicar acaba desaguando num idealismo ilusório. Com base na obra de Kierkegaard, Régis Jolivet observa: “O esforço para atingir a perfeição lógica elimina o sentido do real: tende sempre a lançar para a sombra e para o esquecimento o sentido do problema e até o próprio problema que suscitou o sistema. A moldura devora o painel; a dialética suprime o mistério” (JOLIVET, 1957, p. 41). Damos uma moldura ao painel na esperança de decodificá-lo, de extrair dele algum sentido, e, quando conseguimos entender alguma coisa, não percebemos que é só a moldura que estamos vendo. Sob seus limites retangulares o conteúdo jaz deformado, esmagado, devorado.

A linguagem é o instrumento primeiro da razão. Se investimos contra uma, investimos também contra a outra. E investir contra a linguagem é emudecer, não ser mais capaz de significar. Talvez por isso, ressalta Albert Camus em *O mito de Sísifo*, Kierkegaard tenha dito que o mais seguro dos mutismos não é calar-se, mas falar (CAMUS, 2008, p. 39). É justamente nesse perceber a impossibilidade de se conhecer de fato o mundo, nessa consciência demonstrada por Nietzsche e Kierkegaard, que

consiste a *falência da linguagem*. Para trazer o problema mais perto de Beckett, pensemos em alguns autores contemporâneos seus que se enveredam por esses mesmos caminhos.

A começar por Albert Camus, citado no parágrafo anterior. Em *O mito de Sísifo* (1942), o autor reflete sobre o absurdo. Dar-se conta de uma existência que repentinamente já não faz mais sentido é dar-se conta de que aquilo que lhe dava sentido já não é mais capaz de fazê-lo. Dessa forma, podemos dizer que o autor argelino também reflete sobre a falência da linguagem. Para ele, explica a racionalização do mundo a “exigência de familiaridade” e o “apetite de clareza” próprios do homem, todavia, “Sejam quais forem os jogos de palavras e as acrobacias da lógica, compreender é antes de mais nada unificar” (CAMUS, 2008, p. 31). Ou seja, compreender é generalizar as individualidades, é criar uma moldura que devora o painel:

Pensar é antes de mais nada querer criar um mundo (ou limitar o próprio, o que dá no mesmo). É partir do desacordo fundamental que separa o homem de sua experiência, para encontrar um terreno de entendimento segundo a sua nostalgia, um universo engessado de razões ou iluminado por analogias que permita resolver o divórcio insuportável (CAMUS, 2008, pp. 114-115).

O *divórcio insuportável*, que aparta o ator de seu cenário, que arranca o homem de sua própria vida e o cospe para longe dela, é o absurdo. Para resolvê-lo, posto que é ferida lancinante, o engessamos com a razão. Inventamos Deus. Criamos a lógica. Criamos Platão, Aristóteles e tantos outros. Deixamos o mundo tão entupido de sentido que isso acaba por evidenciar o quão vazio de sentido ele é. “Ao contrário de Eurídice”, nos diz Camus, “o absurdo só morre quando viramos as costas para ele” (CAMUS, 2008, p. 66). Dar as costas a esta Eurídice-absurdo é enxergar um caminho luminoso para fora do Hades labiríntico: o caminho bem alicerçado da razão. O homem absurdo, todavia, não é capaz de tomar esse caminho: “A característica do homem absurdo é não acreditar no sentido profundo das coisas” (CAMUS, 2008, pp. 85-86), assim como o guardador de rebanhos de Alberto Caeiro: “Pensar o sentido íntimo das cousas/ É acrescentado, como pensar na saúde/ Ou levar um copo à água das fontes./ O único sentido íntimo das coisas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum” (PESSOA, 2006, p. 207). Para pensar o sentido íntimo das coisas, por mais que este não exista, criamos a linguagem, e com esta construímos uma representação. Para Camus, é justamente dessa contradição dolorosa que envolve um “precisar entender” desesperado e um indiferente “não deixar-se entender” que brota o absurdo: “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2008, p. 41).

Tais palavras nos levam a pensar em outro autor: Clément Rosset, em *Le monde et ses remèdes* (1962), também alude ao *silêncio irracional do mundo* a que se refere Camus. Segundo o autor francês, “Preso em si mesmo, tal como se apresenta na intuição do doar-se, o mundo é *mudo*. O silêncio do mundo é provavelmente a fonte principal da angústia diante da doação da qual derivam as construções morais”<sup>5</sup> (ROSSET, 2000, p. 47). O silêncio se nos apresenta de forma bruta, não lapidada. O mundo nos agride por nada significar. Necessitando de significado, devolvemos a agressão com barulho – nossos sistemas, nossa linguagem. Recuperando a imagem empregada por Camus, o

---

<sup>5</sup> A tradução apresentada é nossa. Segue o original: “Pris en lui-même, tel qu’il se présente dans l’intuition du donné, le monde est *muet*. Le silence du monde est probablement la source principale de l’angoisse face au donné dont dérivent les constructions morales”.

homem é como um Orfeu condenado a habitar perpetuamente um Hades labiríntico. À sua frente, muda, intraduzível, permanece Eurídice. Fechado em seu silêncio, o mundo faz do monólogo desesperado da lira deste Orfeu um barulho sem sentido.

O caminho percorrido até aqui, cremos nós, ainda que breve, permite-nos já um vislumbre (sem incorrer em categorizações estanques) do que pretendemos significar por *falência da linguagem*. A partir desse esboço, é possível refletir sobre algumas marcas que se apresentam com constância em narradores de romances contemporâneos – e que nos ajudarão na leitura de *Molloy*. Inconsistência, subjetividade, perda da memória, perda da consciência, falta de referências, esvaziamento, entre outros, aparecem como traços constantes de muitos narradores mais recentes. Este “fenômeno”, segundo Nizia Villaça, é consequência da “desconstrução da crença num sujeito dado natural, substancial, capaz de representar, ou seja, de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto” (VILLAÇA, 1996, p. 34). Em seu texto, a autora se refere especificamente a um contexto mais contemporâneo, mas sem problemas podemos estender suas reflexões à década de 50 em que Beckett publicou sua trilogia. Conforme observa Villaça, “A representação, em crise, vira babel linguística levando de roldão, em meio à pluralidade das falas, o sujeito e seu olhar sobre o mundo” (VILLAÇA, 1996, p. 34). Diante da impossibilidade de se representar, a preocupação com aquilo que se pretende narrar dá lugar à preocupação com o “como narrar”. Segundo Tânia Pellegrini, isto leva o sujeito-narrador a voltar sua atenção sobre si mesmo:

se prefere o ponto de vista da primeira pessoa, como que evidenciando uma visão de mundo a partir de si mesmo, mas não como uma forma de mergulhar na matéria narrada, diminuindo a distância entre esta e o narrador; ao contrário, não importa o que se narra, mas apenas quem está narrando; o texto funciona como uma espécie de apresentação dos meandros de uma subjetividade voltada sobre si mesma, ancorada na descrição de estados de ânimo difusos e inconsistentes, de alucinações e sensações definidas (PELLEGRINI, 1994, p. 55).

Vão por esse mesmo caminho as palavras de Villaça: “o sujeito desreferencia-se, perde as formas privilegiadas de experienciar o mundo e, mais que narrar, discute as possibilidades da escritura hoje” (VILLAÇA, 1996, p. 39). A fragmentação do sujeito é fruto da súbita impossibilidade de se tomar mão da linguagem da representação e, com ela, dar ao mundo o sentido que a ele antes se atribuía. Não confiar mais com plena certeza na eficácia da lógica ou da razão implica na incapacidade de se empregar qualquer tipo de objetividade na escrita literária: não é possível dar qualquer passo para além do “eu”. Não é possível fugir do fluxo descontrolado que corre por dentro, e que, muitas vezes assumindo ares de fazer poético, torna-se confuso, indecifrável, exatamente por negar-se a *representar*. Certamente não pretendemos sugerir, aqui, que é esta a grande marca da literatura do século XX. Admitir a falência da linguagem não implica em dizer que toda obra escrita a partir de determinado período apresentará as características que brevemente apontamos.

Parece-nos possível afirmar, no entanto, que, dentro do grande grupo da literatura, há certa literatura que traz em seu bojo exatamente tais características, e a esse grupo parece pertencer a obra de Samuel Beckett – e, mais especificamente, o *Molloy* escolhido para estas reflexões. Conforme Pellegrini, a subjetividade dos narradores cujo esboço pretendemos aqui traçar está “centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado” (PELLEGRINI, 2001, p. 57), e parece-nos esta uma medida adequada para entender a narrativa de

Molloy – e, num segundo plano, também a de Moran. A derrocada das certezas leva à perda da memória, à perda do senso de história e à confusão. É em tal estado que encontramos, na primeira parte do romance, Molloy. E se, na segunda parte, Moran inicia sua narrativa de forma satisfatoriamente objetiva, também a sua identidade vai aos poucos se fragmentando, até chegar à mesma instabilidade em que encontramos o primeiro narrador.

Molloy inicia sua narrativa com as seguintes palavras: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente” (BECKETT, 2007, p. 23). Do excerto depreendemos algo próximo a uma confusão espacial, uma vez que o narrador afirma estar no quarto de sua mãe e, no momento seguinte, revela que mora *lá* agora. Este *lá* faz referência ao quarto mencionado previamente (logo, ao *aqui* do narrador). Assim, o mais acertado seria algo como “estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro *aqui* agora”. O estranhamento gerado por esta incoerência inicial é reforçado pela falta de memória revelada em seguida: Molloy não sabe como chegou ao lugar em que está – os termos *talvez* e *certamente* empregados na sequência intensificam o efeito de dúvida.

A partir deste trecho inicial, somos confrontados com uma narrativa confusa. Não há um enredo passível de resumo: há só um monólogo que se divide em dois parágrafos (o primeiro deles tomando pouco mais de uma página, e o segundo se estendendo pelo restante da narrativa), por meio do qual Molloy nos apresenta suas divagações e, em meio a constantes lapsos de memória, uma narração fragmentada da jornada que faz até a casa de sua mãe. Como assinala Ana Helena Souza, chama a atenção no primeiro narrador do romance “sua incompetência, sua confusão e as incertezas delas decorrentes para a narrativa” (SOUZA, 2007, p. 9). Exemplo dos mais singulares é o trecho em que o personagem, cansado da viagem, pára para descansar junto de sua bicicleta e é abordado por 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. Aí está o que normalmente me acontece quando sou encurralado numa confabulação, creio sinceramente ter respondido às perguntas que me fizeram e na verdade não é nada disso (BECKETT, 2007, pp. 9-10).

Além de apresentar um desenvolvimento narrativo sôfrego, com a constante repetição das expressões “eu disse” e “ele disse”, o excerto nos permite refletir sobre o tema da *incomunicabilidade*, tão caro a Beckett<sup>6</sup>. Confrontado com a falha da linguagem, o homem toma consciência de sua condição monológica e fecha-se em sua individualidade. Impossibilitados de edificar uma representação unificada do mundo, incapazes de criar verdades absolutas, já não somos também capazes de nos comunicar. É dessa impossibilidade de comunicação que trata o trecho destacado, evidenciando a

---

<sup>6</sup> A peça *Esperando Godot* (*En attendant Godot*, escrita em 1948 e publicada em 1952. Publicação de *Waiting for Godot*, tradução do próprio autor para o inglês, em 1955), texto mais conhecido de Beckett, trata principalmente do tema da *incomunicabilidade*. Seus dois personagens centrais, Vladimir e Estragon, esperam, no meio do caminho, à beira de uma árvore, por Godot. Não sabemos quem é este por quem esperam, e pouco sabemos deles próprios: de onde vieram, há quanto tempo estão ali, por que esperam por Godot. A peça é dividida em dois atos, e prescinde de ações, movimento ou motivações. Enquanto esperam por esse Godot que nunca vem, Vladimir e Estragon tentam manter um diálogo sôfrego, que incorre em constantes repetições e confusões, evidenciando a incomunicabilidade entre os dois.

incompetência de Molloy ao tentar fazer-se compreender por seu interlocutor. Poucas páginas adiante, conduzido pelo policial até a delegacia, o personagem é interrogado, mas nada parece entender, e pouco consegue expressar, já que não se lembra nem do próprio nome:

E de repente me lembrei do meu nome, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha. Nada me obrigava a fornecer essa informação, mas a forneci, esperando sem dúvida causar prazer. Me deixaram ficar com o chapéu, me pergunto por quê. É o nome da sua mãe, disse o delegado, devia ser um delegado. Molloy, eu disse, me chamo Molloy. Este é o nome da sua mãe?, disse o delegado. Como?, eu disse. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse, isto me veio agorinha. E a sua mãe?, disse o delegado. Eu não compreendia. Ela também se chama Molloy?, disse o delegado. Ela se chama Molloy?, eu disse. Sim, disse o delegado. Fiquei pensando. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse. E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. Sua mãe, disse o delegado, ela se chama – Deixe-me pensar!, gritei. Enfim imagino que tenha se passado assim. Pense, disse o delegado. Mamãe, ela se chamava Molloy? Provavelmente. Ela também devia se chamar Molloy, eu disse (BECKETT, 2007, p. 43).

Repete-se aqui a estrutura sofrível já vista no excerto anterior. Ao relatar essa tentativa de comunicação que mais uma vez resulta em falha, Molloy revela não saber ao certo se as coisas aconteceram realmente dessa forma – “Enfim imagino que tenha se passado assim” – e se seu interlocutor era de fato um delegado – “devia ser um delegado”. E, apesar de ter se lembrado de seu nome “de supetão”, não consegue lembrar o nome da mãe – “Mamãe, ela se chamava Molloy? Provavelmente”. Além disso, o personagem custa a entender o que lhe diz o provável delegado, e este tampouco parece compreendê-lo. A repetição constante que constrói o diálogo é traço da incomunicabilidade de seus supostos interlocutores, e a exaustão a que essa repetição é levada nos conduz ao esvaziamento do sentido, à evidência de uma linguagem em crise.

Também à repugnante tentativa do personagem de se comunicar com sua mãe devemos aludir para melhor esboçar o traçado do lugar que ocupa a incomunicabilidade em *Molloy*. Sem qualquer demonstração de afetividade, a relação existente entre os dois (mãe e filho) é resumida com as seguintes palavras: “Estávamos tão velhos, ela e eu, ela me tivera tão jovem, que éramos como um par de velhos compadres, sem sexo, sem parentesco, com as mesmas lembranças, os mesmos rancores, a mesma expectativa” (BECKETT, 2007, p. 36). Poucas linhas depois, ele se refere à surdez dela: “havia uma eternidade que estava surda como uma porta” (BECKETT, 2007, p. 36); em seguida, à incapacidade dela de se expressar: “Ela articulava mal, num fragor de dentaduras, e na maior parte das vezes não se dava conta do que dizia” (BECKETT, 2007, p. 37); e, por fim, a seu método de “comunicação”: “Estabelecia uma comunicação com ela batendo-lhe no crânio. Uma pancada significava sim, duas não, três não sei, quatro dinheiro, cinco adeus” (BECKETT, 2007, p. 37). Se em todo o romance fica evidente o esfacelar-se da linguagem, da representação, da decodificação do mundo, neste trecho, particularmente, a própria noção de “humano” que acompanha os ideais iluministas cai por terra. Molloy dá “pancadas” na própria mãe pretendendo com ela comunicar-se, e demonstra-se pouco interessado em constatar a eficácia de seu método bizarro: “Que ela



confundisse sim, não, não sei e adeus, isso me era indiferente, eu mesmo os confundia” (BECKETT, 2007, p. 37).

Na sequência, descemos o poço ainda mais fundo: “Mas que ela associasse as quatro pancadas com outra coisa além de dinheiro, eis o que era preciso evitar a todo custo” (BECKETT, 2007, p. 37). Talvez movido por qualquer tipo de pudor, ele subitamente nos revela que não a visitava por causa do dinheiro, mas ainda assim o tomava: “Tomava o dinheiro dela, mas não vinha por isso” (BECKETT, 2007, p. 38). E, por fim, ao perceber que seu método inicial não era tão “eficiente”, ele o substitui por outro: “procurei, e acabei encontrando, um meio mais eficiente de pôr na sua cabeça a idéia do dinheiro. Consistia em substituir as quatro pancadas com meu indicador por um ou vários (segundo as minhas necessidades) socos, em seu crânio. Isso ela compreendia” (BECKETT, 2007, p. 37).

Amalgamada a essa ríspida noção de incomunicabilidade, é marca recorrente na primeira parte do romance aqui estudado, como já observamos, a confusão de seu narrador. Os excertos apresentados até agora, pensamos nós, já permitem um esboço dessa confusão. Ainda assim, nos enveredemos por mais algumas passagens, como esta que se nos apresenta logo no início da obra: “Tudo se esfuma. Mais um pouco e você fica cego. Está na cabeça. Ela não funciona mais, ela diz, Eu não funciono mais. Você fica mudo também e os ruídos enfraquecem. Mal se atravessa o limiar é assim” (BECKETT, 2007, p. 24). Molloy parece refletir, no trecho pouco compreensível, sobre sua própria confusão. “Tudo se esfuma”, ele diz. Sua memória, suas referências, suas certezas. Mais um pouco e ele fica cego, incapaz “de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto”, como diz Nizia Villaça. A cabeça de Molloy não funciona mais, não é mais capaz de representar. Consequência dessa impossibilidade, nos diz o narrador, “você fica mudo”.

Em outro momento, particularmente adequado para pensar sobre essa confusão, encontramos o personagem mergulhado numa reflexão espantosa: acostumado a carregar em seus bolsos pequenos seixos (“pedras de chupar”), Molloy se depara com a tarefa de distribuí-los igualmente entre os bolsos, de modo a levar à boca sempre um seixo diferente. A passagem é iniciada da seguinte forma:

Tinha digamos dezesseis pedras, donde quatro em cada um dos meus quatro bolsos, que eram os dois bolsos das minhas calças e os dois bolsos do meu casaco. Pegando uma pedra do bolso direito do meu casaco, e mantendo-a na boca, eu a substituí no bolso direito do meu casaco por uma pedra do bolso direito das minhas calças, que substituí por uma pedra do bolso esquerdo das minhas calças, que substituí por uma pedra do bolso esquerdo do meu casaco, que substituí 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. E quando a vontade de chupar me tomava outra vez, puxava de novo do bolso direito do meu casaco, com a certeza de não tirar de lá a mesma pedra da última vez. E, ao chupá-la, rearrumava as outras pedras, como acabo de explicar. E assim por diante. Mas esta solução só me satisfazia pela metade (BECKETT, 2007, pp. 101-102).

A solução encontrada só satisfaz Molloy pela metade porque havia o risco – “por meio de um acaso extraordinário”, como observa ele – de serem sempre as mesmas quatro pedras circulando da sua boca para os quatro bolsos, fazendo com que as outras doze permanecessem intactas. A partir dessa constatação, o personagem se embrenha

por cálculos e raciocínios que se estendem por páginas a fio, tornando bastante complicado um problema trivial. A matemática de que o personagem tenta se valer, aqui, é como o discurso da lógica que já não consegue mais ser eficiente. E depois de permanecer se debatendo com essa lógica durante um tempo considerável, ele chega a uma solução que o deixa feliz: manter sempre um bolso vazio e distribuir de forma desigual as dezesseis pedras entre os três bolsos restantes:

Olhem bem para mim. Pegó uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pegó 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 (BECKETT, 2007, p. 105).

Mesmo depois de chegar à solução, Molloy continua com a reflexão sobre seus bolsos e seixos por mais algumas páginas. Inegavelmente, há qualquer coisa de cômico nas constantes confusões desse narrador. Mas esta não é uma marca encontrada apenas em *Molloy*: Fábio de Souza Andrade, ao refletir sobre *Esperando Godot*, observa que os diálogos atrapalhados de Vladimir e Estragon suscitam o riso. Trata-se, todavia, de um riso “quase sempre acompanhado de um tanto de desconforto, que nunca se resolve em clara superioridade, moral ou intelectual, do espectador sobre as personagens” (ANDRADE, 2007, p. 10). O mesmo pode ser dito do romance que aqui analisamos: tentamos rir de Molloy ou de Moran, mas esse riso é forçado, desconfortável, porque não conseguimos enxergar a nós mesmos num patamar de superioridade moral ou intelectual em relação a esses personagens. Assim como somos Vladimir e Estragon, presos em um impasse, esperando por um Godot que nunca vem, somos também Molloy e Moran, debatendo-nos com nossa tentativa de representar que acaba em falha.

Além do cômico, a incompetência de Molloy na construção de seu texto também é notável. Ana Helena Souza faz referência à “incapacidade de recuperar a memória e de usar a linguagem que Molloy a todo momento nos transmite” (SOUZA, 2007, p. 18), e acrescenta: “Os personagens-narradores de Beckett são incapazes de narrar suas próprias histórias” (SOUZA, 2007, p. 19). Tendo em vista essa “incompetência”, diremos então que *Molloy* é uma obra mal-escrita? Afinal, os dois narradores que se nos apresentam em suas páginas são confusos, não sabem narrar. A esse respeito, devemos lembrar as palavras de João Adolfo Hansen, que, em prefácio à tradução brasileira de *O Inominável*, observa: “Como Picasso e Bacon, que deformam porque sabem desenhar, mas não querem, Beckett também escolhe não saber” (HANSEN, 2009, p. 12). A escrita deficiente dos narradores beckettianos, então, é consequência de sua linguagem literária levada à exaustão. Os textos que o autor nos apresenta são limitados em relação às convenções do “bem escrever”, mas isso não ocorre por ser ele incapaz de entender tais convenções. Pelo contrário, consciente demais de todos os processos que envolvem esse “bem escrever”, e da impossibilidade de se chegar a qualquer lugar por meio dele, Beckett ultraja as convenções da escrita escrevendo de forma mutilada. Ana Helena Souza resume:

O alvo de sua crítica é a crença de que a linguagem possa construir uma narrativa capaz de dar conta da realidade. E mais ainda, dar conta de um passado recuperado através da memória que a todo momento pode se enganar, lidando ainda com uma imaginação poderosa que a

todo momento pode falsear, sem nem ao menos ter certeza disso, os elementos da história que procura registrar (SOUZA, 2007, p. 13).

A falência da linguagem é evidenciada, portanto, à medida que as convenções do realismo formal, as possibilidades de se construir qualquer representação, são minadas pela incomunicabilidade que marca seus narradores. Se o primeiro deles, no entanto, carrega esse traço de falência desde suas primeiras linhas, na segunda parte do romance, quando Moran assume a narrativa, deparamo-nos com uma situação diferente. Suas primeiras palavras são: “É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Estou calmo. Tudo está dormindo. Entretanto levanto-me e vou até a escrivania. Não tenho sono” (BECKETT, 2007, p. 131). A partir daí, desenvolve-se uma narrativa que, inicialmente, atende perfeitamente as convenções atacadas na primeira parte do romance. Conforme Ana Helena Souza, “Em muitos aspectos, a segunda parte vai sendo construída de acordo com as convenções de plausibilidade e verossimilhança dominantes na ficção realista” (SOUZA, 2007, p. 16). Jacques Moran é uma espécie de “agente” que recebe a tarefa de se “ocupar de Molloy”, e sua narrativa é um relatório dessa missão: “Lembro-me do dia em que recebi a ordem de me ocupar de Molloy. Era um domingo de verão. Estava sentado no meu jardimzinho, numa poltrona de vime, um livro negro sobre os joelhos” (BECKETT, 2007, p. 131). Apesar da narrativa inicialmente clara e convencional, o personagem revela, desde o início, que o objeto de sua missão o deixava confuso: “O cerne do caso Molloy, sempre evitava pensar nele. Sentia uma grande confusão me tomar” (BECKETT, 2007, p. 139).

Em suma, a narrativa de Moran também compreende o relato de uma jornada – que ele faz, em companhia de seu filho, e com o auxílio de uma bicicleta, em busca de Molloy. O filho o abandona em certa altura do caminho e a busca não é bem-sucedida. Mais interessante que isso, todavia, é notar o processo de fragmentação que vai sofrendo sua narrativa. Das falas iniciais, que atendem, como vimos, às formalidades de um texto coerente e às convenções de certo realismo formal, passamos, gradativamente, a trechos como o seguinte, referente ao momento em que Moran está acendendo uma fogueira e é abordado por um sujeito: “Não sei o que aconteceu então. Mas um pouco mais tarde, talvez muito mais tarde, encontrei-o estendido no chão, a cabeça uma papa. Lamento não poder indicar com mais clareza de que maneira esse resultado foi obtido. Daria um belo trecho” (BECKETT, 2007, p. 206). Encontramos, no excerto, todas as características que procuramos evidenciar na narrativa de Molloy: a perda da referência/memória – “Não sei o que aconteceu então”; a incerteza – “talvez muito mais tarde”; e a incapacidade de constituir um relato satisfatório: “Lamento não poder indicar com mais clareza...”. Esse esfacelamento vai dominando sua narrativa, até chegarmos a trechos em que a repetição e a confusão são tamanhas, que poderiam pertencer à primeira parte do romance:

O que tinha de jogar fora? Minha camisa? Ah, não. Mas a vestia muitas vezes pelo avesso e de trás para a frente. Vejamos. Tinha quatro maneiras de vestir a minha camisa. De frente para a frente do lado certo, de frente para a frente pelo avesso, de trás para a frente do lado certo, de trás para a frente pelo avesso. E no quinto dia recomeçava. Era com a esperança de fazê-la durar. Isso a fez durar? Não sei. Durou (BECKETT, 2007, p. 231).

Por fim, fica evidente para o próprio Moran o processo de “mutilação” sofrido por sua identidade:

E para dizer tudo continuava a me reconhecer e até mesmo tinha um sentido mais claro e vívido da minha identidade do que antes, apesar das lesões íntimas e das feridas com as quais ela se cobria. E desse ponto de vista estava nitidamente num estado de inferioridade em relação aos meus outros conhecidos. Lamento que esta última frase não tenha saído melhor. Ela merecia, quem sabe, ser sem ambiguidade (BECKETT, 2007, p. 230).

Além de mais uma vez demonstrar-se incapaz de se expressar como gostaria, como podemos ver no final do excerto, o segundo narrador de *Molloy* reflete, na passagem destacada, sobre as *lesões íntimas* e as *feridas* que cobrem sua identidade. Em outras palavras, ele reflete sobre a impossibilidade de seguir representando, como antes fazia, à medida que toma consciência do estado de falência em que imerge sua linguagem. Ana Helena Souza assinala: “Só mais adiante na viagem em busca de Molloy, Moran, ao assumir seu desmoronamento, alcançará uma liberdade maior na composição de seu relatório” (SOUZA, 2007, p. 17).

Atestar, portanto, o *desmoronamento* da linguagem que envolve as duas narrativas de *Molloy* parece suficiente para demonstrar o quanto o romance aqui estudado contribui para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o tema da *falência da linguagem*. No entanto, não há por que parar por aqui. Beckett nos oferece mais: faz com que a constituição física de seus personagens espelhe a condição falha de sua linguagem. Na primeira narrativa, Molloy desde o início apresenta dificuldades em se locomover, fazendo-o sempre com o auxílio de muletas, graças a um problema na perna. Sentar-se, inclusive, é impossível para o personagem: “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” (BECKETT, 2007, p. 43). Conforme a narrativa prossegue, a degradação física aumenta: “não tinha mais uma perna ruim e uma mais ou menos boa, mas no presente momento estavam todas duas ruins. E a pior, na minha opinião, era aquela que até então tinha sido a boa” (BECKETT, 2007, p. 112). Ao final, o personagem só é capaz de se locomover arrastando-se pelo chão. A mutilação física, assim, parece refletir a mutilação de sua linguagem.

O mesmo vale para Moran. O personagem inicia sua narrativa sem qualquer problema físico – assim como sua linguagem não apresenta, inicialmente, qualquer problema de mutilação. Em certo momento do relato, todavia, ele sente uma dor no joelho: “Ia dizendo a mim mesmo como de costume que não passava de um sonho ruim quando uma dor lancinante me atravessou o joelho. Logo, aí está a explicação do meu despertar súbito. Parecia de fato uma pancada, um coice de cavalo, imagino” (BECKETT, 2007, p. 190). Um pouco mais adiante, nova menção é feita: “Meu joelho não estava melhor, mas também não estava pior. Quer dizer, talvez estivesse um pouco pior, sem que fosse capaz de me dar conta disso” (BECKETT, 2007, p. 201). A partir daí, o estado físico do personagem vai gradativamente piorando, assim como sua narrativa gradativamente se fragmenta. Logo ele já não se refere mais a uma “dor no joelho”, mas à sua “perna doente”: “Nada mais fazia peso sobre a roda traseira além da perna doente, dolorosamente levantada e afastada” (BECKETT, 2007, p. 214). Mais adiante, Moran reflete sobre sua mudança física: “quanto ao corpo, parecia que ia me tornando rapidamente irreconhecível” (BECKETT, 2007, p. 230). Rapidamente irreconhecível, assim como sua narrativa. Ana Helena Souza observa: “Depois do desmoronamento, Moran, que já perdera o uso de uma das pernas, torna-se tão confuso quanto Molloy, arrastando-se pelo chão à procura das suas chaves” (SOUZA, 2007, p. 18). Há certo momento em que o personagem faz um inventário de suas vestes, e até da

apresentação destas parece-nos possível depreender uma reflexão sobre sua linguagem esfacelada:

Sim, sempre fui muito sensível às roupas, sem ser nem um pouco dândi. Não tinha do que me queixar das minhas, resistentes e bem cortadas. Estava naturalmente insuficientemente coberto, mas de quem era a culpa? E tive de me separar do meu chapéu de palha, pouco afeito a fazer frente à estação morta, e das minhas meias (dois pares) que o frio e a umidade, as longas caminhadas, e a impossibilidade em que me encontrava de lavá-las adequadamente, reduziram em pouco tempo literalmente a pó. Mas estiquei ao máximo o meu suspensório e os meus culotes, muito bufantes como devem ser, desceram até a barriga da perna. E ao ver aquela carne azulada, entre os culotes e os canos das botinas, pensava às vezes no meu filho e no soco que lhe dera, de tal modo a mente se anima com as menores analogias. Minhas botinas endureceram, por falta de manutenção. É a maneira da pele morta e curtida se defender. O ar circulava por elas livremente, impedindo talvez meus pés de congelarem. Tive igualmente de lamentar me separar das minhas ceroulas (duas). Tinham apodrecido, em contato com as minhas incontinências. Então o fundo dos meus culotes, rapidamente consumido também, me serrava o rego desde o cóccix até o começo do escroto (BECKETT, 2007, p. 231).

A imagem é degradante, e torna-se difícil não associá-la ao processo de fragmentação sofrido pela linguagem de Moran.

Outra característica que consideramos necessário ressaltar, ainda que brevemente, é a consciência do processo narrativo que demonstram ter nossos dois personagens-narradores. Em relação a Moran, já vimos em alguns excertos que, conforme ele perde a confiança nos métodos da representação, começa a se desculpar por não conseguir constituir seu relato da forma mais adequada. É o mesmo que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Naquela noite me pus no caminho de volta. Não fui longe. Mas foi um pequeno começo. É o primeiro passo que conta. O segundo, um pouco mais. Esta frase não está clara, não diz o que esperava que dissesse” (BECKETT, 2007, pp. 223-224). Assim como em outras passagens ressaltadas, Moran percebe que não se expressou da forma como pretendia. É justamente esse exercício de metalinguagem que nos permite depreender o processo degradante que sofre sua narrativa.

Molloy, da mesma forma, reflete constantemente sobre o seu narrar. O momento mais importante dessa reflexão, provavelmente, é aquele em que o personagem começa a esmiuçar as expressões por ele utilizadas para se referir a certas impressões que se lhe suscitam. Por exemplo: “Mas também dizia a mim mesmo, Daqui a muito pouco tempo, do jeito que isso vai, não poderei mais me deslocar, mas onde me encontrar serei obrigado a ficar, a menos que seja carregado” (BECKETT, 2007, p. 125). Após dizer isso, ele corrige: “Oh, não emprega esta linguagem assim tão límpida. E quando digo que dizia a mim mesmo etc., quero dizer apenas que sabia confusamente que era assim, sem saber exatamente do que se tratava” (BECKETT, 2007, p. 125). E depois acrescenta:

E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de uma voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que me acho na obrigação de emprestar a

terceiros palavras inteligíveis, ou que em consideração a um outro saiam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, 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 (BECKETT, 2007, p. 125).

Além de demonstrar a plena consciência do personagem sobre a constituição do processo narrativo, e sobre a parcialidade e as escolhas formais a ele atreladas, o excerto também evidencia uma crítica explícita aos métodos tradicionais do “bem escrever”, às convenções que devem ser respeitadas para se constituir um texto legível, aceitável. Mais uma vez, aqui, fica evidenciada uma linguagem que se traduz em falha, impotência, fracasso.

Ana Helena Souza observa que em um diálogo entre Beckett e Georges Duthuit, publicado em 1949 na revista *Transition*, a respeito da obra do pintor Tal Coat, o autor de *Molloy* fala sobre “a única alternativa que achava viável para o artista contemporâneo: ‘A expressão de que não há nada para expressar, nada com que expressar, nenhum desejo de expressar, junto com a obrigação de expressar’” (SOUZA, 2007, p. 19). Se não há o que expressar, por que esta *obrigação* de expressar? Para Beckett, é a exaustão da linguagem que a leva ao esvaziamento do sentido. É o excesso de fala que aponta para o silêncio. Nas primeiras páginas deste estudo, mencionamos uma afirmação de Kierkegaard sobre o mais seguro dos mutismos não ser calar-se, mas falar. É aí, no transbordo, que transparece a falência da linguagem. Na repetição. Na multiplicação de vozes. É no eco de nosso monólogo desesperado que o silêncio ríspido do mundo se evidencia, e é diante desse silêncio irracional que a linguagem desmorona. Ao comentar *Esperando Godot*, Gunther Anders observa que a peça sofre de falta de coesão justamente porque é a falta de coesão a sua matéria constitutiva, e que ela não relata nenhuma ação justamente porque trata da vida desprovida de ação, porque trata do homem eliminado da história, desprovido de história (ANDERS, 2007, p. 214). Não é diferente o que encontramos em *Molloy*. É a falta de coesão a sua matéria constitutiva, a falta de ação, a ausência de história. São os mesmos Vladimir e Estragon que encontramos aqui, assim como cada personagem de Beckett parece ser Molloy. Até Moran, à sua maneira, é Molloy.

Comentando a voz sem corpo definido que narra em *O inominável*, Hansen ressalta que essa voz, “Indiferente aos significados, está cansada de histórias. Indiferente ao sentido, está esgotada pela História e quer a enunciação vulgar que aponta o silêncio” (HANSEN, 2009, p. 15). É sobre esta mesma *enunciação vulgar que aponta o silêncio* que nos debruçamos ao correr as páginas de *Molloy*. É como um Molloy, afinal, que essa voz de *O inominável* inicia sua narrativa: “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante” (BECKETT, 2009, p. 29). “Velha e humilhada”, nos diz Hansen, “a voz está cansada. Não disso ou daquilo, mas da condição humana do seu lugar na linguagem” (HANSEN, 2009, p. 7). A voz está cansada de ser “a criança que, por ouvir dizer que a acharam num repolho, acaba se lembrando do canto da horta onde isso aconteceu e que vida levava lá antes de nascer” (HANSEN, 2009, p. 8). Talvez comecemos já a ser tautológicos: o homem cria suas justificativas. Cria Deus: a razão: a linguagem. Cria a saída do Hades, seu canto de horta, a moldura que esmaga o painel. Cria a história, para que essa possa recriá-lo. Clama por paternidade. A paternidade lhe conforta.

O texto de Beckett machuca porque nos arranca do conforto. Agride porque aponta para a ruína de uma linguagem que já não é mais capaz de representar. Seus personagens chafurdam na lama, e é o gosto dessa lama em nossa própria boca que

torna nosso riso um riso incomodado. Beckett aponta para as contradições. Por isso, ao final de *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon dizem: “Vamos embora”, mas permanecem parados no mesmo lugar. Por isso Moran, ao fim de sua narrativa, escreve: “Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo” (BECKETT, 2007, p. 237), recuperando as exatas primeiras linhas de seu relato, instaurando a incerteza, a consciência da parcialidade, transformando a precisão do branco e preto num borrão cinza. Por isso, fadada à exaustão que aponta para a falência, a voz de *O inominável* termina sua narrativa dizendo: “no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185), indo adiante mesmo depois de atestar a impossibilidade de se ir adiante. Por isso Molloy, ecoando a expressão de seu criador sobre a necessidade de se pôr para fora, sobre a necessidade de dizer mesmo quando não há mais como ou por que, atesta a falência da linguagem em suas palavras: “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” (BECKETT, 2007, p. 49).

## REFERÊNCIAS

- ANDERS**, Gunther. “Ser sem tempo: sobre *Esperando Godot*, de Beckett”. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 213-215.
- ANDRADE**, Fábio de Souza. “Prefácio”. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 7-12.
- BECKETT**, Samuel. *Molloy*. Tradução e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.
- CAMUS**, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 6ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- HANSEN**, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009, pp. 7-25.
- JOLIVET**, Régis. *As doutrinas existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Tradução: António Queirós Vasconcelos e Lancastre. Porto: Tavares Martins, 1957.
- KIERKEGAARD**, Sören Aabye. *O conceito de angústia*. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007.
- NIETZSCHE**, Friedrich Wilhelm. “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”. In: *Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche, vol. I*. Tradução: Helga Hoock Quadrado. Lisboa: Relógio de Água, 1997, pp. 215-232.
- PELLEGRINI**, Tânia. “A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo”. In: *Revista de Letras*, PUCCAMP, nº 13, pgs. 48-59, dez/1994.
- \_\_\_\_\_. “Ficção brasileira contemporânea”. In: *Revista Novos Rumos*, ano 16, nº 35, pgs. 56-64, 2001.
- PESSOA**, Fernando. “Poemas completos de Alberto Caeiro”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- ROSSET**, Clément. *Le monde et ses remèdes*. 2ª edition. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

**SOUZA**, Ana Helena. “*Molloy*: dizer sempre, ou quase”. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, pp. 7-20.

**VILLAÇA**, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

**WATT**, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

*RECEBIDO EM 31/01/2012 e  
APROVADO EM 14/03/2012.*