

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O TEMPO NA TRILOGIA DE ROMANCES DO PÓS-GUERRA  
DE BECKETT**

**Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Arlenice Almeida da Silva**

**Guarulhos  
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O TEMPO NA TRILOGIA DE ROMANCES DO PÓS-GUERRA**  
**DE BECKETT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, campus Guarulhos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Arlenice Almeida da Silva

Guarulhos

2014

Bonadio, Gilberto Bettini

O tempo na trilogia de romances do pós-guerra de Beckett /  
Gilberto Bettini Bonadio – Guarulhos, 2014.

110 f;

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Arlenice Almeida da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo,  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2014.

Título em inglês: The time in the post-war trilogy novels of  
Beckett.

1. Beckett. 2. Tempo. 3. Trilogia do pós-guerra. I. O tempo na  
trilogia de romances do pós-guerra de Beckett.

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O TEMPO NA TRILOGIA DE ROMANCES DO PÓS-GUERRA  
DE BECKETT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, campus Guarulhos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Arlenice Almeida da Silva

**Aprovado em: 28 de abril de 2014**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Arlenice Almeida da Silva (Orientador)**

UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

---

**Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade**

USP – Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Izilda Johanson**

UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

## ***AGRADECIMENTOS***

Agradeço à minha orientadora, Arlenice, pela confiança e apoio durante a trajetória acadêmica desde os tempos da iniciação científica, por me inspirar e me fazer descobrir o prazer em estudar Filosofia e Arte.

Agradeço aos meus pais, irmãos e avós pela confiança irrestrita nos meus estudos e pelo incentivo e paciência desde sempre.

Agradeço à FAPESP pelo financiamento da minha pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, em especial aos professores Luciano Gatti, Francisco Pinheiro Machado, Rita Paiva, Izilda Johanson e Henry Burnett, a qualidade do trabalho de vocês foi inspiradora e contribuiu de forma decisiva para a realização desta dissertação. Agradeço também ao Douglas Barbosa e à Daniela Gonçalves, secretários da Pós, pelo auxílio e orientação desde o início do curso.

Agradeço aos professores do curso de Filosofia da UNESP, campus Marília, responsáveis pela minha formação como professor de Filosofia.

Agradeço aos amigos que estiveram a meu lado durante esse percurso e que contribuíram para o meu crescimento enquanto pessoa e profissional, em especial à Samara, pelas alegrias e pelo amadurecimento; à Ju, pela sua constante doçura e romantismo; à Raquel, pelo companheirismo e diversão, à Bruna e ao Mário, pelas conversas e sinceridade; ao Rodrigo, pela compreensão e carinho; à Ariane, pelo contraponto; ao Edézio, por me apresentar a obra de Beckett; à Perla, por me incentivar a estudar Filosofia; à Emília, pela ajuda e atenção de todas as horas e sem as quais isso tudo não seria possível; à Cecílinha, pela serenidade e conselhos nas horas difíceis, à Ana e Ana Flávia, pelos nossos encontros de longa data; aos amigos de São Paulo, Dani, Gabi, Ilvana, Flávia, Heloísa, Luciene, Fran, Elô, por me receberem de braços abertos e se interessarem pelo meu trabalho; ao João, por tudo.

*Soergo meu passado e meu futuro  
E digo à boca do Tempo que os devore  
E degustando o êxito do Agora  
A cada instante me vejo renascendo  
[...]*

*Hilda Hilst*

## RESUMO

A presente pesquisa tem como tema a investigação sobre o problema do tempo na obra de Samuel Beckett, mais precisamente em seus romances do pós-guerra: *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*. A partir do ensaio de Beckett sobre Proust e da filosofia de Bergson, procuramos analisar de que forma a pesquisa sobre a questão do tempo nos romances em questão pode nos aproximar do pensamento estético beckettiano, evidenciando, assim, a forma pela qual os questionamentos de Beckett adquirem expressão artística e como as imagens e as histórias surgidas em seu universo literário apontam conteúdos filosóficos, possibilitando uma aproximação no diálogo entre filosofia e literatura.

Palavras-chave: Beckett. Tempo. Trilogia do pós-guerra.

## **ABSTRACT**

This research has as a theme the investigation about the problem of the time in the work of Samuel Beckett, more precisely in his postwar novels: *Molloy*, *Malone dies* and *The Unnamable*. From Beckett's essay about Proust and the philosophy of Bergson, we try to analyze how the research about the question of time in such novels can get us closer to the Beckettian esthetic thinking, thus showing the way in which the questioning of Beckett acquire artistic expression and how the images and stories arising in his literary universe point to philosophical contents, enabling an approach in the dialogue between philosophy and literature.

Keywords: Beckett. Time. Postwar trilogy.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>1.1 Beckett... Proust .....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Proust... Bergson... Beckett .....</b>	<b>19</b>
<b>1.3 Esclarecimentos metodológicos .....</b>	<b>28</b>
<b>2 MOLLOY .....</b>	<b>35</b>
<b>3 MALONE MORRE .....</b>	<b>57</b>
<b>4 O INOMINÁVEL .....</b>	<b>75</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>.95</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>106</b>

# 1 INTRODUÇÃO

Nosso estudo sobre o tempo nos romances *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*, de Samuel Beckett, procura compreender o modo como a temporalidade é articulada nessas obras, tendo em vista o debate filosófico e literário sobre a questão do tempo na primeira metade do século XX. Dando importância às falhas de uma linguagem que não consegue apreender o real, Beckett procura desconstruir as convenções literárias de sua época e problematizar os questionamentos filosóficos sobre o tempo, materializando-os em imagens insólitas. Assim, a obra de Beckett se volta para uma eliminação formal daquilo que pode ser considerado supérfluo, isto é, trabalhando com o colapso das possibilidades o autor procura uma forma artística que consiga expor o caos e a confusão da realidade: “A única chance de renovação é abrir os olhos e ver a bagunça. Não é esta uma bagunça que se pode compreender. Eu propus que a deixemos entrar porque é a verdade”<sup>1</sup> A verdade que Beckett enxerga no real é a sua bagunça, o caos que não permite estabelecer um juízo a respeito do que é verdadeiro ou falso, pois tudo coexiste na desordem. Contudo, a desordem permanece separada da forma que pode ordená-la, não se submetendo a ela. Para o autor, a forma existe como um problema independente da matéria que ela busca acomodar, sendo que tal conformação constitui a tarefa urgente do artista moderno.

Podemos então falar que a obra beckettiana segue os preceitos artísticos elaborados ou pensados por seu autor, de maneira que se pode compreender a trilogia de romances do pós-guerra como uma forma ordenadora? Ou ainda, de que modo o caos da realidade é acomodado em tais textos? O próprio Beckett, em uma entrevista concedida a Georges Duthuit em 1949,<sup>2</sup> parece indicar a direção estética da construção de sua obra ao problematizar o trabalho de pintores que lhe são contemporâneos:

Beckett – ... A única coisa que estes revolucionários, Matisse e Tal-Coat, vieram interromper foi uma certa ordem no domínio do possível.

Duthuit – Que outro domínio poderia haver para o artista?

Beckett – Logicamente, nenhum. Ainda assim, eu falo de uma arte que se desvia com desgosto, cansada de suas fracas explorações, cansada de se pretender capaz, cansada de ser capaz, cansada de organizar melhor as mesmas coisas, de dar alguns pequenos passos sobre uma estrada sombria.

Duthuit – E preferindo o que?

<sup>1</sup> Cf. MÉLÈSE, Pierre. *Samuel Beckett*. Paris : Seghers, 1966, pp. 138-140. As notas com excertos de obras em outro idioma têm tradução nossa.

<sup>2</sup> BECKETT, Samuel. *Trois dialogues - traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Édith Fournier*. Paris : Minuit, 1998, p. 14.

Beckett – *A expressão do fato que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar.*<sup>3</sup>

Sendo assim, seria a partir desse paradoxo entre o impedimento e a obrigação de expressar algo que o artista desafiaria os limites estéticos dados e criaria uma forma que expressaria a impossibilidade de qualquer expressão. Não obstante, parece ser provável que ao falar sobre o trabalho de pintores como Tal-Coat, Matisse ou Bram van Velde,<sup>4</sup> Beckett acaba discorrendo, no fundo, a respeito de suas próprias ideias sobre arte, expressas também em seus ensaios críticos que precedem a escrita dos textos literários.

No primeiro ensaio de 1929, intitulado *Dante... Bruno... Vico... Joyce*, Beckett se volta para uma análise das influências filosóficas e literárias sobre o *Work in progress* de James Joyce, mais tarde intitulado *Finnegans Wake*. Giordano Bruno está presente neste romance joyceano porque oferece fundamentos filosóficos para o sistema histórico de Giambattista Vico e sua concepção das transmutações circulares: para Beckett, Vico é quem impulsiona em grande parte a obra de Joyce por meio de sua filosofia da história fundamentada na noção do eterno retorno de todas as coisas, da qual decorrem, em parte, suas ideias sobre a poesia, a linguagem e o mito.<sup>5</sup> Resumidamente, para Vico a poesia constitui a primeira operação do espírito humano, sem a qual o pensamento não existiria, sendo por isso mesmo anterior também a toda linguagem constituída e que precede os conceitos universais. Beckett se propõe a mostrar que a expressão em Joyce é nada menos do que a volta a esta linguagem originária muito próxima do gesto, que tenta indicar a coisa que ela designa. Em suma, o romance joyceano é compreendido no sentido de uma progressão contínua e de uma inovação linguística que lhe permite estabelecer relações com a obra de Dante. Sendo assim, Joyce aproxima-se de Dante, pois ambos, segundo Beckett, tiveram a coragem de abandonar

---

<sup>3</sup> Grifo nosso.

<sup>4</sup> Nos diálogos com Duthuit, Beckett discorre bastante sobre a arte de Bram van Velde, pintor alemão contemporâneo seu e de quem ficou amigo. Conforme mostram Godin e La Chance (1974, pp. 31-34), para Beckett, “Bram van Velde torna-se o representante do inviável”, isto é, o pintor configura para Beckett um exemplo de artista que conseguiu dar forma à impossibilidade de expressão, mostrando o fracasso inerente a toda criação: “[...] ser um artista é fracassar como nenhum outro ousou fracassar” (BECKETT apud GODIN e LA CHANCE, 1974, p. 34).

<sup>5</sup> Giambattista Vico, autor de *La Scienza Nuova*, constitui para Beckett uma das mais importantes influências sobre a estruturação do *Work in progress*, posteriormente intitulado *Finnegans Wake*. Vico pensa a história como uma sucessão de ciclos formados por três idades, a saber, a divina, a heroica e a humana, seguidas de um período de transição que constitui uma volta ao início. Beckett também enxerga a influência do pensamento de Giordano Bruno no *Finnegans Wake*, pois seu pensamento complementa as ideias de Vico ao entender a história como uma sequência de conflitos e conciliações de opostos num fluxo contínuo e circular (Cf. VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) Ciência Nova: acerca da natureza comum das nações*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Col. Os pensadores). BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Col. Os pensadores)).

sistemas linguísticos (o latim da idade média e o inglês moderno) que para eles não se ligavam à realidade, na tentativa de criar novas formas idiomáticas que se relacionassem mais diretamente com as coisas. Diante disso, o estudo sobre o romance de Joyce expressa algumas concepções de Beckett que seguirão com ele na construção de sua própria obra literária.<sup>6</sup> Assim, também o ensaio de Beckett sobre a obra de Proust, publicado em 1931, expõe temas que constituem uma gama de problemas que o autor irlandês trabalhará em obras posteriores, sobretudo, na trilogia de romances do pós-guerra.<sup>7</sup> Doravante, a obra de Proust funda para Beckett uma importante fonte de reflexões que tem como alicerce a questão sobre o tempo, ajudando-o posteriormente a desenvolver seu pensamento estético. Daí que para nós é de fundamental importância uma análise mais detida sobre este ensaio crítico, pois seu estudo permitirá uma melhor compreensão da problemática sobre o tempo nos romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*.

### 1.1 Beckett... Proust

A obra de Proust *Em busca do tempo perdido*, de acordo com Beckett, expõe a problemática sobre a impenetrabilidade dos objetos que se encontram no tempo, esse “monstro de duas cabeças, danação e salvação” (BECKETT, 2003, p. 9). Na obra proustiana as personagens são medidas em termos de seus anos e não de seus corpos, examinadas em sua inserção no tempo e não no espaço, pois apenas o tempo modifica ou deforma aquilo que sem ele continuaria igual. O ontem, diz Beckett, é o desfigurador dos mapas da consciência habitual, que é, por sua vez, a que define e coloca a linearidade temporal como o esteio básico para a construção e a identificação da personalidade do indivíduo ao longo do tempo. O indivíduo de hoje já não é o mesmo indivíduo de ontem, pois cada instante vivido lhe acrescentou uma nova experiência capaz de modificar os seus anseios. No presente o indivíduo é composto também pelas múltiplas faces passadas de sua personalidade, podendo

---

<sup>6</sup> Todavia, conforme notam Godin e La Chance (1974, p. 26), as ideias de Beckett expressas neste ensaio crítico não necessariamente o acompanharão sob a mesma forma em sua obra literária: “veremos ainda que algumas ideias expressas aqui sobre Joyce se encontram mais tarde modificadas, na obra propriamente dita e nos seus paralelos discursivos”. Do mesmo modo, na criação de seus romances Beckett insistirá em se esquivar da influência de Joyce, procurando uma forma literária oposta à de seu conterrâneo, isto é, que não se deixe levar pelo virtuosismo da língua, o que leva Beckett a começar escrever em francês. “O [ensaio] *Proust* se assemelha, em alguns aspectos, a uma tentativa de exorcismo, uma empresa na qual o jovem irlandês gostaria de anular a influência enorme de seu compatriota, ao lhe opor as ideias e a arte do francês. [...] Joyce é apenas o maior dos clássicos, e Beckett prefere à sua onisciência a névoa incerta de um Dostoiévski e ‘o impressionismo’ de um Marcel Proust” (GODIN, Geroges e LA CHANCE, Michaël. *Beckett – entre le refus de l’art et le parcours mystique*. Paris : Le castor astral, 1974).

<sup>7</sup> Godin e La Chance (1974, p. 29) ressaltam ainda que é difícil determinar até que ponto o romance de Proust *Em busca do tempo perdido* pôde influenciar o pensamento de Beckett, não obstante “[...] *Proust* ilustra ao menos uma reviravolta nas suas ideias sobre literatura”.

tão somente ser apreendido ao considerar tudo o que viveu; em outras palavras, apenas a formulação de uma hipótese sobre o conhecimento da realidade permanente daquele indivíduo é possível, pois nada garante a constância de sua identidade, já que ele está imerso num processo temporal que a tudo modifica. Cada dia que se vai anuncia o perecimento do sujeito que morre junto com as horas, mas que também se levanta e renasce depois, modificado, no dia seguinte. Contudo, a transição temporal entre renascimento e morte, bem como entre morte e renascimento não deixa de ser dolorosa e aflitiva para o sujeito devido à incessante deformação de sua personalidade que torna impossível para ele a apreensão de si mesmo. De acordo com a interpretação de Beckett, o objeto em Proust adquire total independência do sujeito que, a despeito de seus esforços, não consegue possuí-lo, uma vez que ambos estão imersos no fluxo do tempo no qual cada um à sua maneira se modifica. Sendo assim, a possibilidade de apreensão do objeto observado, mesmo que esse objeto seja o próprio indivíduo, torna-se inviável ao se considerar as inúmeras características variáveis que o objeto adquiriu ao longo do tempo. Além disso, quando se trata da relação entre duas pessoas o problema fica ainda mais pungente, de modo que o objeto de desejo, o outro, está desde já e para sempre perdido pelo fato de ser um mecanismo intrínseco e irremediavelmente separado do sujeito que tenta possuí-lo; não por acaso, a tragédia das personagens Marcel e Albertine no romance de Proust, segundo Beckett (2003, p. 16), “é a tragédia arquetípica das relações humanas, cujo fracasso é preestabelecido”. Desse modo, podemos dizer que as concepções que levam ao pessimismo proustiano possuem em sua fundamentação uma reflexão sobre o tempo que, para Beckett, está intimamente relacionada às relações entre a memória e o hábito, os dois outros pilares que sustentam o edifício romanesco de Proust.

As leis da memória estão submetidas às leis do hábito, diz Beckett. O hábito por si mesmo abrange os cantos mais recônditos da vida, ele é a vida mesma e sua relação com o indivíduo se constitui a partir do momento em que os dois firmam uma espécie de acordo, a garantia de uma duvidosa e inquebrantável rotina que sustenta a existência.<sup>8</sup> Como o sujeito

---

<sup>8</sup> “O hábito! Camareiro hábil, mas bastante moroso, que começa por deixar nosso espírito durante semanas em uma instalação provisória; mas que, apesar de tudo, é-lhe grato encontrar, pois que, sem o hábito e reduzido a seus próprios recursos, seria nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento”. A partir deste excerto, pode-se observar que o hábito, para Proust, torna o mundo reconhecível para o indivíduo, reduzindo toda a multiplicidade e o caos do real a fórmulas apreensíveis e modos de vivência que estabelecem para ele uma unidade no decorrer dos dias, a fim de facilitar sua ação sobre o mundo. Essa calma cotidiana advinda de um conhecimento reduzido sobre o real, contudo, cobra seu preço ao atrofiar as faculdades humanas para tudo aquilo que esteja fora do ramerrão das ações a serem executadas pelo sujeito; a cegueira imposta pelo hábito o impede de acessar toda uma realidade além da que ele está acostumado a pensar e a agir, evidenciando um exílio no qual o indivíduo sobrevive pautando-se em noções lineares, causais e uniformes sobre o real que barram o conhecimento sobre a essência verdadeira e indomável do mundo e de si mesmo (PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - vol. 1 - No caminho de Swan*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006, p. 26).

se altera no fluxo dos dias, morrendo e renascendo constantemente, às sucessivas aquisições que o tornam um novo indivíduo a cada manhã correspondem modificações também em seus hábitos e, ao final, sua história versará sobre a sucessão de hábitos que continuamente se amalgamaram à sucessão de indivíduos que tomaram corpo. “O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes” (BECKETT, 2003, pp. 17-18). Mas a passagem de um antigo hábito para um novo ou a transição da morte à ressurreição não é tão simples quanto parece: os períodos de transição entre as mortaldas e as fraldas, no dizer de Beckett, não é explicado por algum tipo macabro de transubstanciação, mas representam verdadeiros calvários na vida do indivíduo. Esse período entreatos constitui verdadeira zona de risco para o sujeito que, dolorosamente, se vê por algum motivo obrigado a viver perigosamente e abandonar uma parte de si mesmo que já não consegue se adequar às novas exigências que as características sucessivas (internas e externas) adquiridas no tempo impõem. O fato de que esses momentos de transição, entre aquilo que já não serve e o que precisa vir a ser, impliquem em dor e sofrimento aponta para o esforço necessário e árduo que o indivíduo deve fazer ao colocar novamente em ação o livre jogo de suas faculdades enferrujadas e empoeiradas pelo hábito quando “por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser” (BECKETT, 2003, p. 18). Como o hábito havia paralisado a atenção e a anestesiado a percepção para tudo aquilo que lhe era supérfluo, as faculdades do indivíduo se veem novamente impedidas a lhe prestar socorro e restaurar sua integridade, fazendo-o renascer por meio do enfrentamento de sua própria consciência. O ser é exposto à realidade e impulsionado a se libertar da cegueira na qual resistia o antigo eu, experimentando nessa circunstância “uma lucidez tensa e provisória do sistema nervoso” (BECKETT, 2003, p. 19). Contudo, dirá Beckett, essa lucidez termina e o pacto imemorial do indivíduo com o hábito é renovado assim que as circunstâncias, outrora novidade, se tornam agora demasiadamente conhecidas, com seus mecanismos decifrados pelo sujeito, num ajustamento automático do organismo humano às condições de sua existência. Tal volta à tranquilidade não permite, todavia, qualquer consideração moral a respeito de tal fato, pois não se trata de uma recompensa pelo esforço doloroso a que o indivíduo tem de se submeter influenciado pelas circunstâncias da vida bruta. Seu torpor constante perante o real é quebrado, mas os cacós voltam a se unir compondo uma nova forma que seguirá dali em diante perseverando e embotando as faculdades do sujeito até o limite, ou seja, até se tornar desnecessária por não atender mais às demandas da vida.

O pacto renovado, entretanto, não exclui a possibilidade de outro tipo de acordo entre o indivíduo e seu meio, isto é, o hábito que se refaz a cada período de transição pelo qual passa o indivíduo pode não se renovar porque não estava necessariamente fadado a morrer, mas apenas adormecido; sendo assim, não se inaugura um período de transição, pois o eu antigo ainda resiste. Tal experiência, segundo Beckett, pode vir ou não acompanhada de dor, mas expõe igualmente o indivíduo à realidade. Em ambos os casos, o hábito é tanto aquilo que embota como o que traz segurança à consciência do ser frente ao real, possibilitando que indivíduo se compreenda por meio da suposta continuidade e perenidade de sua personalidade no tempo. O entendimento sobre a constituição de si mesmo é dado pelo hábito que, no entanto, atrofia a atividade vital das faculdades; ora, se assim for, o indivíduo compreende a si próprio do mesmo modo que enxerga uma paisagem com os óculos embaçados pela própria respiração. O eu se torna um refém do hábito e somente consegue a liberdade nos períodos entre as adaptações sucessivas, ou seja, quando o hábito dorme em serviço e deixa de prestar sua função:

quando tem pela frente um fenômeno que não é capaz de reduzir à condição de um conceito familiar e confortável, quando, em suma, trai seu cargo de confiança como um véu que protege sua vítima do espetáculo da realidade, ele desaparece e a vítima, agora uma ex-vítima, liberta por um instante, é exposta à realidade [...] (BECKETT, 2003, p. 21).

Exposto ao mundo bruto e indomável, o sujeito cria um novo pacto para evitar o colapso de sua consciência no contato com a realidade intolerável e intensamente absorvida, dissipando assim a possibilidade do desastre e também o mistério ameaçador e belo do real. Segundo Beckett, a beleza da realidade é encontrada quando seus objetos são percebidos desligados das redes de causalidade e das noções gerais, quando o hábito ainda não vetou essa forma de percepção primeira escondendo “a essência – a Ideia – do objeto na névoa dos conceitos – dos preconceitos” (BECKETT, 2003, p. 22). Como o sujeito espontaneamente trabalha para o hábito na construção de novos hábitos, ele é privado pela própria natureza de suas faculdades do acesso a essa realidade primitiva que oferece seus objetos como fontes de encantamento. Se para Proust o hábito é como uma segunda natureza que se empenha para nos colocar em segurança da ferocidade da realidade, dirá Beckett, ele também nos conserva na ignorância de suas belezas que só se deixam revelar nos períodos em que o fiel servidor nos abandona. Nesses momentos de abandono do hábito uma lucidez repentina nos atinge, obrigando-nos a criar novas possibilidades de ser, um novo indivíduo que caminhará dali em diante pensando novos rumos para si mesmo no mundo das possibilidades ainda não subsumidas pelo novo pacto que se firmará e que inevitavelmente dissipará o livre jogo da consciência estimulado

pelo inesperado. Advindo o hábito, o indivíduo tem seu sofrimento estancado e fechadas suas janelas para o real; o acesso à beleza escondida nos objetos de reflexão é vetado novamente e a experiência estética do sujeito volta a se firmar sob os cânones da mera identificação das coisas, sintetizando e organizando em conceitos a realidade mutável e ameaçadora. A negligência ou a ineficácia do hábito podem deflagrar, portanto, períodos dolorosos e, não obstante, férteis para o sujeito que sofre devido a um deslocamento da sensibilidade que tenta incansavelmente se reajustar em relação às condições da existência. Esses momentos não podem durar para sempre: o hábito retoma seu lugar e, para confirmar que sua função voltou a ser cumprida adequadamente, o tédio se manifesta como prova irrefutável. Posto isto, de acordo com Beckett, sofrimento e tédio representam os dois polos entre os quais oscilará o pêndulo do indivíduo proustiano que, apesar de tudo, só chegará a conhecer vagamente essas renovações infinitas em sua vida após o evento.

Com isso, a memória, ou melhor, a boa memória se constitui, de acordo com Beckett, como uma função do hábito. A boa memória pertence à criatura de rotina que nada descobre, que contempla uniformemente o ontem do qual não pode lembrar-se, pois nunca o esqueceu. Em outras palavras, só poderíamos realmente lembrar daquilo que passou despercebido à consciência, daquilo que não deixou traço discernível em nossa mente e, portanto, não caiu sob o domínio do hábito. Sob este domínio está tudo o que é “recordado” costumeiramente e, por isso, dirá Beckett, apenas o que foi esquecido é que pode verdadeiramente ser lembrado.

Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. Mas aqui, nesse *'gouffre interdit à nos sondes'*,<sup>9</sup> está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo; o melhor, porque acumulado sorradeira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade reprimida [...], a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e de cal (BECKETT, 2003, p. 31).

A esse calabouço recôndito e impenetrável ao hábito Proust dá o nome de memória involuntária, aquela que não se reduz à estrita função de consulta nos arquivos engavetados da interioridade do sujeito. Já à memória que não traz nada do passado, pois tudo o que apresenta não foi esquecido e continua, portanto, presente, ele a chama de memória voluntária. Trabalhando sobre a uniformidade da inteligência, esta memória tem sua ação comparada por Proust à de folhear um álbum de fotografias ou, como quer Beckett, de consultar “o índice remissivo do Velho Testamento” do indivíduo; como emissária do hábito ela não se interessa

---

<sup>9</sup> Frase de Baudelaire em “Le Balcon”: “abismo proibido a nossas sondas”.



pela perigosa descoberta do elemento misterioso e colorido das impressões despercebidas que pode revolucionar as experiências mais comuns do sujeito, vindo lhe assegurar, ao contrário, que sua identidade está logo ali a salvo, pendurada no varal junto das imagens enevoadas e distantes da realidade de seu passado.

Em sentido oposto, a memória involuntária é rebelde, autônoma, explosiva, surge inesperadamente e, na delícia e na lucidez de sua aparição, “revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real” (BECKETT, 2003, p. 33). Ela configura justamente a janela que se abre para a realidade durante os períodos de sono ou morte do hábito, estimulada por elementos do mundo físico que tocam de repente a percepção e fazem outro mundo se revelar. Nesse instante se recupera o que até então não estava perdido para o sujeito, que só agora descobre sua perda e sofre por não ter se dado conta dela no momento em que acontecera. De acordo com Beckett (2003, p. 41), a realidade que este sujeito reencontra, chamada das profundezas de sua interioridade, é “sua própria realidade perdida [...], a realidade de seu eu perdido”; por um breve momento ele entra em contato com aquilo que se pareceria com uma síntese da verdade das coisas, descobrindo num instante fugaz o que sempre ficara oculto, aquilo que sua consciência adormecida pelo hábito jamais percebera. Trata-se de uma percepção primeira, mais original e que aproxima presente e passado na medida em que sujeito e objeto parecem ser aproximados também, possibilitando para o primeiro o que seria um conhecimento ínfimo, porém essencial de si e do universo ao seu redor. O sujeito identifica a reaparição de uma experiência passada e sua reação no presente, mas não é levado a isso pelo intelecto que ficaria satisfeito em estabelecer aí apenas uma relação entre causa e efeito. O que acontece, diz Beckett (2003, p. 79), “consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância”, desse modo, a visão de uma realidade essencial só poderia ser encontrada no que de comum portam passado e presente e não em sua distinção ou separação. Essa união entre os tempos traz o que Beckett chama uma reduplicação da experiência, que agrega de uma só vez o que até então era encarado pela inteligência como uma espécie de contradição, a saber, a associação entre evocação e percepção direta, ou ainda, entre imaginação e percepção empírica. Tal experiência unificada, portanto, transmite uma essência extratemporal porque consegue combinar num átimo o que ficaria costumeiramente fragmentado em infinitos pontos no tempo e, por isso mesmo, perdido.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de

Aquilo que está envolto pelo tempo, dirá Beckett, está também dotado de impenetrabilidade, pois a sua posse ou o seu conhecimento significaria apreender todos os pontos do espaço e do tempo que este objeto já ocupou e ocupará um dia. O corpo que aparentemente limitaria o ser que desejamos compreender e tornaria mais fácil sua apreensão é apenas a matéria ilusória que esconde atrás de si toda uma história em que se encarnaram lugares, sensações, acontecimentos, pessoas, sentimentos, hábitos... A deflagração da memória involuntária, rara e intensa, consegue trazer por meio de uma sensação o que ficara fragmentado no tempo, isto é, nos instantes em que o indivíduo é tomado subitamente por uma recordação essencial evocada graças a uma sensação corriqueira,<sup>11</sup> ele tem diante de si um conhecimento puro do objeto que, não fosse isso, permaneceria insondável.

A mais trivial experiência, ele afirma [Proust], está incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que conseqüentemente foram rejeitados por nossa inteligência: está encarcerada em um vaso perfumado com certa fragrância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Esses vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos e, inacessíveis à memória inteligente, conservam-se de certo modo imunes, a pureza de seu conteúdo climático resguardada pelo esquecimento, cada um mantido à sua distância, em sua data (BECKETT, 2003, p. 78).

Esta síntese rápida e definitiva, contudo, não se liga a conceitos e nem traz consigo noções gerais trabalhadas pela razão; a atuação involuntária da memória relaciona-se mais com o trabalho do sonho que condensa em minutos toda uma vida e faz dela um caleidoscópio de possibilidades, sendo que apenas na tentativa de comunicação dessa experiência é que a razão poderá intervir. Porém, quando o indivíduo retorna ao ramerrão da vida, ele, que há poucos instantes acessava a essência de uma realidade perdida e que se via de repente acima do tempo num vislumbre da eternidade, é tragado de volta tornando-se mais uma vez mortal, cotidiano, exilado. O seu retorno ao mundo é também o retorno ao isolamento característico das personagens proustianas que, segundo Beckett (2003, p. 15), nada conseguem comunicar,

---

uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal” (PROUST, 2006, p. 71).

<sup>11</sup> Conforme nota Jeanne-Marie Gagnebin (2008) se em Proust há a evocação de imagens, estas nascem da memória involuntária, despertadas por uma sensação tátil: basta atentar, segundo ela, para o exemplo clássico da Madeleine no início do romance proustiano; não é a visão do bolinho que causa um arrebatamento no narrador e faz irromper suas lembranças, mas sim um contato, um tocar. “Mas no instante mesmo em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim” (PROUST, 2006, p. 71). Gagnebin se interessa pela imagem em Proust na medida em que ela pode implicar, para autora, numa reformulação da imagem aurática tal como concebida por Walter Benjamin. Para o nosso interesse, cabe ressaltar que o que causa um estremecimento do eu arrebatado pelas imagens surgidas involuntariamente, advém de uma sensação que se antecipa à construção do visível. Trata-se de uma memória corporal, oposta à do espírito, de origem primeira e por isso mesmo mais fugaz, porque escapa à inteligência que tentaria reproduzi-la ansiosamente, por ser, justamente, essa memória, involuntária. (GAGNEBIN, Jeanne-Marie. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; KANGUSSU, Imaculada (Orgs.). *Estéticas do deslocamento: discurso filosófico – teoria crítica – linguagens artísticas*. Belo Horizonte: Abre/UFGM, 2008).

pois são como “mecanismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização” e, desse modo, a experiência avassaladora da evocação da realidade do tempo perdido está fadada a uma comunicação impossível: “não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar pela catarata da personalidade alheia” (BECKETT, 2003, p. 68). Igualmente, Beckett dirá que, para Proust, o ser humano está condenado ao isolamento, pois qualquer expressão da fala ou do corpo é inescapavelmente distorcida em seu significado ao ser captada pela inteligência alheia, o que o torna incapaz de compreender e ser compreendido. Assim, o indivíduo será sempre frustrado ao tentar evocar novamente a sensação passada, pois neste ato voluntário organizado pela inteligência misturam-se os preconceitos habituais dela oriundos, como as noções causais e a linearidade temporal e espacial, que condicionam a atividade do indivíduo e modificam inescapavelmente sua experiência. Segundo Beckett, o que um esforço de manipulação voluntária pode conseguir é apenas trazer à consciência um eco da sensação passada, ou pior, a sua cópia, aniquilando com a sensação mesma e com a libertação promovida por ela em relação às restrições espaciais e temporais. Ora, se a experiência de liberação da memória involuntária permite uma essência extratemporal é porque naquele momento, dirá Beckett, o sujeito se torna um ser extratemporal, de modo que o tempo para ele já não existe e, conseqüentemente, a morte também não; entretanto, como essa experiência é fugaz ao extremo, ele retorna de seu instante na eternidade e redescobre o tempo e a morte. De volta do arrebatamento de sua experiência, o sujeito (o narrador proustiano) se depara com a necessidade de compreensão daquilo que lhe acontecera e a arte se lhe revela como a forma única que em seu fulgor pode sugerir aquilo que ele conheceu intimamente,<sup>12</sup> a saber, a essência ou a Ideia do real, ou ainda, os próprios objetos em sua união possível com o sujeito.

O Tempo não é redescoberto, é obliterado. O Tempo é redescoberto, e com ele a Morte [...]. Agora, portanto, na exaltação de sua breve eternidade, tendo escapado da escuridão do tempo e do hábito, da paixão e da inteligência, ele [o narrador proustiano] compreende a necessidade da arte. Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, uma flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Ideia, encarcerados na matéria, imploraram pela caridade de um sujeito passante, em sua casca de impureza, e ofereceram [...] ao menos uma beleza incorruptível (BECKETT, 2003, p. 80).

---

<sup>12</sup> “Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz” (PROUST, 2006, p. 72).

Beckett sugere que em Proust a Ideia está no próprio objeto,<sup>13</sup> ou ainda, ela é o objeto mesmo em sua concretude incontestável. Apenas com a deflagração da memória involuntária poderia vir à tona um conhecimento não conceitual sobre essa Ideia que é a própria realidade, por isso, *Em busca do tempo perdido* aponta, de acordo com Beckett, para uma compreensão da Ideia não como racionalização, mas como particularização do objeto em sua mais absoluta complexidade. “Proust não lida com conceitos, ele persegue a Ideia, o concreto. [...] o objeto pode ser um símbolo vivo, mas um símbolo de si mesmo” (BECKETT, 2003, p. 85). A memória involuntária resgata o pouco que o sujeito conseguiu aproximar-se do objeto e, com isso, a experiência do tempo é apreendida junto dessa Ideia que retorna. Assim, a memória se mostra fundamental para que o conhecimento ocorra, pois à medida que, pressionada pelo hábito, anestesia o indivíduo com o desfile voluntário das recordações passadas que nada lhe acrescentam, também lhe oferece o medicamento que involuntariamente irrompe trazendo de volta uma sensação despercebida e que agora se manifesta como detentora de um conhecimento íntimo sobre o real. Em outras palavras, o trabalho da memória involuntária permite que o objeto seja apreendido em sua Ideia, não ao modo idealista e abstrato, mas em toda a sua singular complexidade de coisa concreta, caso contrário ele já não existiria por si, constituindo apenas mais uma imagem entre tantas outras que, disponíveis às intervenções e aos preconceitos da inteligência, povoam o álbum de fotografias da memória voluntária.

Deste modo, a arte se torna indispensável para o narrador proustiano, pois, de acordo com Beckett (2003, pp. 88-98), ela está isenta de vontade. Em Proust a vontade está associada à inteligência, assumindo uma natureza utilitária que serve aos desígnios do hábito, suas conclusões “não tem mais que um valor arbitrário, potencialmente válido” e inserem inevitavelmente os objetos com que se defronta numa cadeia de causa e efeito. Consequentemente, a vontade não será uma condição da experiência artística, pois o sujeito ao se deixar dominar por ela é dominado também pela causalidade, circunscrevendo-se ao tempo e ao espaço. O sujeito em Proust é isento de vontade, pois assim como não escolhe os momentos de irrupção da memória involuntária, também não encara a arte como um exercício de liberdade, sendo conclamado a expressar a realidade oculta “fornecida por hieróglifos

---

<sup>13</sup> Para Proust, é importante notar, o passado encontra-se em um objeto material qualquer, sendo questão de sorte encontrá-lo ou não. Adquirir uma imagem verdadeira de si mesmo ou a posse e o significado real das experiências passadas fica por conta do acaso. “É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria este objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca” (PROUST, 2006, p. 71).

traçados pela percepção inspirada (identificação de sujeito e objeto)”, no dizer de Beckett (2003, p. 89). A memória, portanto, necessita da arte para que seu conteúdo seja captado ou dito, a obra de arte atrai o sujeito para si, colocando-o na difícil e extenuante tarefa de traduzir a Ideia capturada. As palavras empregadas usualmente pela inteligência a serviço da vontade anestesiada pelo hábito constituem, portanto, o meio mais complicado para expressar essa experiência única e esse é o trabalho de Proust: ele tenta incansavelmente ao longo de mais de mil páginas fazer com que as palavras comuniquem o conhecimento possível e único que, a despeito de tudo, o sujeito imerso no tempo conseguiu. Raros são esses momentos de descobrimento da realidade primeira e, conseqüentemente, rara é a possibilidade de conhecimento ou apreensão da Ideia ou da Coisa em si dos objetos que constituem o real, revelando assim sua face concreta para além das noções lógicas, causais, conceituais e lineares que os tornam impenetráveis. Desse modo, a arte ainda é uma saída pela qual o homem pode obter conhecimento sobre a realidade e colocar-se fora da dimensão temporal que embota suas faculdades; graças à ação da memória involuntária, em Proust, o sujeito escapa por pouco da impossibilidade do conhecimento verdadeiro sobre o real, de acordo com a interpretação de Beckett sobre *Em busca do tempo perdido*.

## 1.2 Proust... Bergson... Beckett

O romance de Proust, como vimos, configura-se como um exemplo do esforço necessário ocorrido no interior da própria reformulação moderna do gênero romance para que ele possa dizer algo além daquilo que é percebido habitualmente pelo indivíduo, uma vez que o narrador proustiano, sugere Beckett, desvela em sua obra uma verdade com a qual entrou em contato e para a qual ele busca, por meio da arte literária, dar uma forma. Seu trabalho consistirá justamente no esforço de apresentar em palavras a (re) descoberta do tempo como incessante mudança, o processo de dissolução e deterioração que insere homens e coisas na contingência, não se permitindo representar. Ou seja, no romance de Proust há uma reflexão acerca da relação entre percepção da realidade e obra de arte que também pergunta sobre o modo como o tempo é apresentado na obra, sendo esta entendida como a forma reveladora do contato do sujeito com a essência temporal da realidade e não como a simples representação literária do tempo vivido. Neste sentido, a reflexão beckettiana acerca do romance de Proust lembra a análise operada pela filosofia de Bergson a respeito do tempo,<sup>14</sup> uma vez que

---

<sup>14</sup> A filosofia de Bergson aqui mencionada tem como objetivo auxiliar numa melhor delimitação teórica a respeito das considerações filosóficas sobre o tempo e suas implicações com a memória e o hábito, oferecendo reflexões que enriqueçam a pesquisa. Portanto, é indispensável dizer que não se pretende realizar um estudo

Bergson pensa a arte como uma possível forma de conhecimento da temporalidade. Tomadas as devidas diferenças que separam e ao mesmo tempo aproximam a literatura da filosofia, as ideias de Proust e Bergson (e também as de Beckett, como veremos) possuem certas afinidades, como a percepção dos dois autores franceses de que aquilo que a realidade possui de mais íntimo e essencial é justamente sua característica mais fugidia e quase imperceptível: o tempo.<sup>15</sup>

Caracterizado por Bergson como um movimento incessante e imprevisível de criação e elaboração das coisas, o tempo como duração está invisível aos olhos; seu fluir contínuo escapa à nossa percepção comum e o conhecimento sobre a duração adquire caráter inabitual e extraordinário. Para Bergson, a percepção não permite ao indivíduo apreender a essência da realidade, pois sua função é estritamente pragmática, isto é, o sujeito percebe o mundo não para conhecê-lo realmente em profundidade, mas para nele poder agir da melhor maneira possível.<sup>16</sup> Dessa forma, o modo de perceber do homem realizaria um recorte, articulando um desenho na realidade movente que deixaria pré-esquemmatizada nossa ação sobre ele. Ora, Bergson também nota que se a percepção não consegue nos colocar em contato com o

---

aprofundado da filosofia bergsoniana. Diante disso, algumas considerações sobre os trabalhos iniciais de Bergson, mais especificamente o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* e *Matéria e memória*, permitirão uma melhor abordagem dos temas tratados por Beckett nos romances do pós-guerra. (Cf. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999; BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988).

<sup>15</sup> Todavia, Paul Ricoeur e Gilles Deleuze são dois grandes nomes, entre vários autores, que discordam da aproximação entre a obra de Proust e a filosofia de Bergson. Para Ricoeur (1995, p. 254) o tempo em Proust se aproximaria muito mais do tempo espacializado do que da duração bergsoniana: “O extratemporal não passa de um ponto de passagem: sua virtude é transformar em duração contínua os ‘vasos fechados das épocas descontínuas’. Longe, portanto, de desembocar numa visão bergsoniana de uma duração despojada de qualquer extensão, *Em busca...* confirma o caráter dimensional do tempo”. Já Deleuze (1964, p. 18) assevera que “Proust não concebe absolutamente a mudança como uma duração bergsoniana, mas como uma defecção, uma corrida para o túmulo”. Sendo assim, há uma vasta bibliografia que trata da relação entre as ideias de Bergson e Proust, seja para aproximá-las ou para negar qualquer proximidade de pensamento ou intenção. Para o que nos interessa, aqui vale ressaltar que pretendemos estabelecer uma relação entre Bergson e Proust, e principalmente Beckett, no que concerne a alguns aspectos sobre a apreensão do tempo, não querendo sugerir com isso uma identificação entre as obras ou uma partilha de ideias entre os autores em questão.

<sup>16</sup> Bergson pensa o mundo material como um conjunto de imagens, existindo entre aquilo que o idealista chamaria uma representação e aquilo que o realista chamaria uma coisa. Dessa forma, uma imagem existe independente de nós, por si mesma; contudo, concomitantemente ela é tal como a percebemos, isto é, uma imagem, mas com existência própria. Sendo assim, Bergson evita o debate entre realismo e idealismo, pois coloca o problema do dualismo definindo-o em termos de imagens, ou seja, da presença aos sentidos daquilo que descreve de forma direta e primitivamente a percepção da matéria. Pensando primeiramente as imagens, que apresentam as condições de constituição da subjetividade no mundo material, Bergson afasta-se radicalmente das concepções tradicionais da filosofia sobre esse problema: para ele a percepção está fundada na e pela ação visando à sobrevivência no mundo, configurando-se como um processo originado pela práxis e que não é destinado à especulação ou caracterizado como conhecimento imediatamente. A representação, nesse sentido, configura-se como reflexo da ação que se originou no corpo e não uma cópia mental do mundo ou um desdobramento da matéria na interioridade mental. A imagem não é mais tomada como estática ou unidade do pensamento, mas como resultado final de um processo que interrompe um movimento, estabelecendo um campo para a ação. (Cf. TORRES, Silene. *Ser, tempo e liberdade – as dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2006).

movimento e a mudança que caracterizam a realidade em si mesma, os conceitos advindos da inteligência tampouco o poderão fazer ao sintetizar as impressões para pensar o real; a natureza íntima da realidade se perderia com o estancamento de seu devir incessante realizado pela linguagem, a qual imobilizaria ou cristalizaria num símbolo aquilo que é vivente e não se permite fixar sem obnubilar sua mais original característica.

Na tentativa de pensar o real a inteligência necessita marcar aquilo que permanece e permite fixar o objeto, assegurando-lhe uma identidade que se preste aos exames racionais. Sendo assim, a atividade inteligente viria direcionar as impressões sensíveis organizando as imagens advindas do mundo material por meio do que seria, no limite, uma sistematização do recorte prático efetuado no devir pela percepção; tal esquematização teria como consequência uma apreensão artificial que configuraria o universo a nossa volta como um ponto fixo ou uma posição fixa no tempo. Por isso, para Bergson, não percebemos o tempo e o movimento, mas o *esquema* da mobilidade e da sucessão que configura como pontos de uma trajetória as posições que os objetos ocuparam, ocupam e ocuparão no tempo. Nesse âmbito, o que apreendemos ordinariamente do tempo são instantes que se sucedem como pontos numa linha imaginária, a linha temporal que também pode ter seus pontos representados pelas horas, minutos e segundos marcados fixamente no relógio. Assim, ao comparar duas posições sucessivas de um mesmo objeto numa determinada trajetória, dizemos que ele se moveu ou se modificou porque passou de uma posição a outra ou se transformou entre um ponto e outro da linha. O problema, segundo Bergson, se dá *entre* os pontos das linhas, entre o intervalo de uma nota musical e outra que, no entanto, não para ou “quebra” a música, mas dá continuidade à sua melodia. O processo pelo qual o objeto passa, se move e se transforma, constitui para Bergson a essência mesma da realidade, o seu ser que, sendo, configura-se como um contínuo fazer-se dificilmente percebido. Nossa experiência cotidiana, contudo, se articula entre a realidade exterior percebida pelo que Bergson chama o “eu superficial”, motivado pelas determinações pragmáticas, espaciais e imobilizadoras da inteligência, e a realidade interior do “eu profundo” constituída pela duração, isto é, a incessante mutação qualitativa dos afetos que se sucedem interpenetrando-se. Entre elas há um processo de troca no qual a homogeneidade e as distinções espaciais penetram na duração interna que, por sua vez, imiscui na percepção da exterioridade a sucessão e a organicidade de seus momentos.

O eu interior, o que sente e se apaixona, o que delibera e se decide, é uma força cujos estados e modificações se penetram intimamente, e sofrem uma alteração profunda quando os separamos uns dos outros para os desenrolar no espaço. Mas como este eu mais profundo não faz senão uma única e mesma pessoa com o eu superficial, parecem necessariamente durar da mesma maneira. E como a representação constante de um fenômeno objetivo idêntico que se repete divide a

nossa vida psíquica superficial em partes exteriores umas das outras, os momentos assim determinados originam, por sua vez, distintos segmentos no progresso dinâmico e indiviso dos nossos estados de consciência pessoais (BERGSON, 1988, p. 88).

Dessa permuta nasce o tempo constitutivo da vida humana ordinária que nos permite representar a mudança, pois a sucessão no mundo exterior só existe pela atuação de uma consciência que se lembra dos fatos passados e os justapõe aos subsequentes, formando uma trajetória. Como esse tempo misto de homogeneidade espacial e sucessão duracional é aquele vivido em nossa experiência cotidiana, tendemos a colocá-lo no lugar da nossa duração, a qual, segundo Bergson, dificilmente acessamos. Nesse ínterim, vivemos uma existência que se desenvolve muito mais no espaço do que no tempo, sendo que a experiência pura deste último seria como uma ultrapassagem e ampliação da vivência habitual. Ou seja, para Bergson a percepção pode perceber muito mais do que aquilo a que estamos acostumados em nossa vida ordinária e prática, sem que isso implique numa modificação estrutural de nossa constituição natural. Trata-se, segundo o autor, de alargar e aprofundar a percepção, de desarmar o espírito no que tange aos seus critérios pragmáticos de apreensão do real, isto é, dar à percepção o caráter que ela não exerce no trato humano habitual com o mundo. Desse modo, a arte seria a comprovação de que tal redirecionamento da percepção é possível.

Para que a arte exista é preciso que o homem deixe distendida a tensão própria à percepção que “recorta” o real para nele agir habilmente. O que aparecerá como obra de arte, de acordo com Bergson, será o fruto desta desatenção, deste relaxamento do espírito que lhe permite perceber mais profundamente o que até então estava escamoteado pelas necessidades práticas e urgentes: os aspectos impensáveis e surpreendentes do real. O artista é aquele que consegue justamente distender a percepção e apreender o mundo muito mais livremente porque mais indeterminado é o foco de sua atenção, o que lhe possibilita perceber mais intensamente o caráter movente do real e aproximar-se do que seria a realidade em si mesma. Dessa forma, a maioria das pessoas teria acesso não a essa realidade original como tem o artista, mas àquilo que ela impulsiona à produção, a arte. Contudo, como foi dito, não podemos mudar nossa constituição e perceber o que não é acessível à percepção como se pudesse ser percebido habitualmente; por isso, na percepção alargada do artista ocorre uma fusão entre percepção e imaginação deflagrada num único gesto que descortina a realidade original. O esforço criador do artista consistirá justamente em exprimir essa visão inexprimível, em transformar em obra material o conhecimento que se configurou por meio da experiência de contato profundo, de *coincidência* com o interior da realidade.



Esse contato seria o encontro ou, no dizer de Bergson, a simpatia da consciência com a temporalidade; o primeiro passo para essa comunhão seria a tentativa de vivenciar a intimidade de si próprio, pois o encontro conosco mesmos é também um encontro com a duração. A partir da consciência da diferença entre a percepção do eu superficial e a vivência do eu profundo poderíamos nos aproximar do núcleo de nossa vida interior que é constituído pela multiplicidade fluente de nossas vivências. Ora, a duração ou a temporalidade, entendida por Bergson como fundamento interno do real, nada mais é do que a pura transformação, a criação imprevisível que elabora as coisas dentro e fora de nós. Daí que quando coincidimos conosco é com essa história de múltiplas transformações que entramos em contato, com o incessante vir-a-ser qualitativo que caracteriza também o cerne da realidade exterior.<sup>17</sup> Assim, para Bergson, a sensibilidade às mudanças ou diferenças qualitativas e ininterruptas sempre internas, mesmo quando se dão nas coisas ou nos outros, possibilitaria o contato com a duração, pois, segundo ele, não há como perceber o tempo senão por meio da incessante transformação que configura a realidade. Por isso, a esquematização ou a representação desta coincidência pode acabar traindo por meio da expressão o movimento de que é feito o real, imobilizando simbolicamente o que foi visto. O esforço no processo de criação do artista consistirá justamente em encontrar a melhor forma que consiga manifestar esse contato arrebatador com a transitividade interna da realidade. O mundo, a realidade, portanto, é o modelo indeterminado daquilo que surge da criação artística. A diversidade criativa da arte assume, em Bergson, uma função reveladora da verdade a partir da própria realidade enquanto movimento de pura criação e elaboração temporal que a obra colocará frente a nós.<sup>18</sup>

A despeito das diferenças entre a filosofia de Bergson e a literatura de Proust, ambas – cada uma à sua maneira – problematizam a dificuldade da linguagem como meio para a transmissão de uma experiência única, a apreensão do tempo. A duração ou o fluxo do devir que não permite imobilizar-se sem fazer perecer sua característica mais fundamental, extrapolaria, de acordo com estes autores, aquilo que a linguagem cotidiana consegue dizer do movimento. Contudo, o recurso à arte como única saída para o problema da comunicação daquilo que é, por sua própria natureza, incomunicável, parece levar tanto Bergson como Proust a acreditarem que, com muita dificuldade e muito esforço, a expressão dessa

<sup>17</sup> “[...] este encontro é o encontro da consciência com a temporalidade [...]. E como o ser da realidade é duração, na consciência e nas coisas, este encontro é também uma comunhão temporal, um sentimento de participação que é antes de mais nada um reencontro de si” (LEOPOLDO E SILVA, 1992, p. 148).

<sup>18</sup> “Disto deriva o profundo compromisso da *narração* com a verdadeira história da consciência e das coisas. Compreender o modo como se estabelece este compromisso é entender a singularidade de cada mundo romanesco, é elucidar a visão original que cada artista tem da temporalidade, sempre a partir dela mesma, é aproximar-se da descrição originária que se dá por meio da palavra criadora, do *logos* que se faz mundo ao recriar o mundo” (LEOPOLDO E SILVA, 1992, p. 148, grifos do autor).

experiência é possível.<sup>19</sup> A arte seria para estes autores a construção de outra realidade mais próxima da verdade que escapa à nossa percepção comum, materializando aquilo que ficara invisível aos olhos da maioria das pessoas e que só o artista pôde apreender. Este, precisamente porque desenvolve na obra a expressão de um sentimento incomparável, nos proporcionaria, contudo, apenas uma sombra que nos faria suspeitar da natureza extraordinária de nossas vivências interiores, da multiplicidade indistinta de nossos sentimentos. Ao observar um quadro ou ler um romance, nós “afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos”, experimentando a surpresa do contato, por mínimo que seja, com a duração; a tarefa do artista, de acordo com Bergson (1988, p. 93), seria, portanto, colocar-nos em presença de nós próprios. Desse modo, por meio da arte poderíamos conhecer *metaforicamente* a duração como a dimensão interna e verdadeira da realidade, já que a elaboração de uma obra artística configura o processo de imobilização da transitoriedade.<sup>20</sup>

No que concerne à arte literária, tanto Bergson como Proust parecem designar à palavra o desafio de sempre dizer algo a mais, para que de alguma forma ela consiga aproximar-se de uma emoção inapreensível que se furta ao trabalho representativo da inteligência. Ao fim e ao cabo, aí há a confiança de que a linguagem artística transmitiria por meio da metáfora um conhecimento mínimo sobre a realidade para além de sua superfície estanque e habitual. A linguagem não é negada ou execrada como mentira, todavia seu caráter simbólico permanece como valor negativo na medida em que cristaliza os significados e não impede, em última instância, que estes significados se transformem em representações. A arte aqui pretende salvaguardar a linguagem de suas limitações costumeiras tentando constantemente superá-las, no entanto, mesmo que o universo artístico trabalhe eminentemente com a sugestão de imagens, não se pode afirmar que estas escapariam à

---

<sup>19</sup> Franklin Leopoldo e Silva (1992, p. 147) ressalta: “o trabalho de expressão é tenso – e mesmo agônico – porque a linguagem é em si um produto da inteligência, naturalmente apto apenas para exprimir aquilo que percebemos habitualmente. É a imprecisão da linguagem natural, a que Bergson denomina mobilidade dos significados, que possibilita o trânsito entre as significações. A face transferencial da semântica abre o espaço da sugestão significativa que é a mediação metafórica de que se serve o artista quando tenta transmitir aproximadamente uma percepção que se dá no interior do objeto e não a partir de experiências externas a ele”.

<sup>20</sup> “Para que a metáfora sirva como meio de aproximação direta da realidade é preciso que a imagem não *cristalize* um significado, mas *sugira* uma visão, que não é interpretação, mas contato. Portanto, a imagem não vai *figurar* a realidade espiritual; ela vai conscientemente sugerir algo que sabemos situar-se para além da imagem. É neste sentido que a metafísica tem algo a ver com a literatura no sentido em que a entende Bergson, isto é, expressão imagética da fluidez do universo afetivo: assim como o escritor emprega palavras para que não reparemos nas palavras em sua simples opacidade, mas para que atravessemos as imagens na direção da coincidência com a personagem e a trama, assim também o metafísico recorrerá às imagens para que o *movimento metafórico* que ele estabelece na linguagem provoque o espírito a captar no jogo imagético uma realidade situada mais além” (Cf. LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Bergson – Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 97).

vocação estabilizadora da inteligência, uma vez que também são símbolos. Talvez fosse possível sugerir que para Bergson e também Proust a arte literária constituir-se-ia como tarefa de deslocamento do significado usual das palavras na pretensão da transmissão de um conhecimento sobre o verdadeiro que, enquanto conhecimento a ser transmitido, só poderia se dar por meio da linguagem ficcional, constituindo esta última, no limite, um impeditivo para este objetivo e ao mesmo tempo um estímulo ao esforço necessário a ser realizado para que a inteligência supere os usos comuns, expandindo os limites do conhecimento. Beckett, ao contrário, se insere neste debate respondendo ao problema da linguagem por meio de uma arte que se configura como uma caça às palavras visando descartá-las, exterminá-las para que não adquiram significações e não representem mentirosamente alguma suposta verdade; a linguagem é encarada aqui também, sobretudo, como um grande obstáculo para o conhecimento, mas porque as coisas mesmas são impenetráveis a ela ou imprevisíveis.

Beckett, assim, elabora em sua obra uma reflexão que pergunta sobre a possibilidade da representação de qualquer experiência. A linguagem escrita e falada mostra-se na trilogia de romances do pós-guerra como incapaz de representar ou mesmo apreender a realidade e, dessa forma, a palavra ou o signo linguístico é acossado para que não adquira autonomia e não minta sobre os objetos que procura designar. Radicalizando os impasses da representação linguística, também colocados pela filosofia de Bergson e pela obra de Proust, Beckett questiona a própria possibilidade de representação no ato criador. Se a representação linguística não permite um conhecimento seguro dos objetos e, mesmo assim, se propõe a afirmações sobre eles, então é lícito afirmar que a linguagem inventa ou cria signos que nada dizem sobre mundo, dando origem a um questionamento sobre a realidade das coisas. Daí que os moribundos heróis beckettianos não conseguem parar de falar, ou escrever: eles almejam se libertar das determinações de um sistema representacional que, no entanto, exige a adesão a seus modelos pré-estabelecidos. Ao analisar a obra de Proust, Beckett parece ver uma fresta de luz que proporciona ao sujeito fragmentado, solitário e destruído pelo tempo uma dignidade última. A memória ainda lhe oferece as bases com as quais ele pode se firmar no mundo mesmo sob a égide enganosa das recordações voluntárias que, se não lhe garantem um contato puro com a realidade ou a apreensão de sua ideia, ao menos lhe assegura o necessário para a sobrevivência de uma existência medíocre. A deflagração involuntária de uma atmosfera passada e livre da surdina do hábito coloca o indivíduo frente à esperança de um futuro menos desolador em que sua vida encontrar-se-ia em estreitos limites com a arte, na tentativa de comunicação de uma experiência única daquilo que ainda não foi subsumido pelo tempo, mas que se encontra próximo da eternidade.

Neste sentido, Beckett problematizará a reflexão feita no ensaio sobre Proust – e que guarda suas afinidades com algumas ideias de Bergson – acerca da memória: na trilogia de romances do pós-guerra as lembranças das personagens sofrem um esvaziamento compulsivo de sua função significativa e o esquecimento – essencial à memória proustiana, de acordo com Beckett – adquire uma feição negativa porque parece impedir o advento de qualquer representação que direcione a ação ou o conhecimento do sujeito. Nos romances de Beckett as lembranças não conseguem atribuir significação ao indivíduo, pois se encontram embaralhadas e esquecidas numa memória danificada, que estertora junto ao corpo. Se por ventura algumas recordações afloram, muito dificilmente conseguem elucidar ou ordenar o pensamento e as ações, configurando, por isso, um motivo de confusão e de constatação da derrisão das faculdades do sujeito.

Em Bergson, as imagens passadas advindas da realidade, ou do campo de imagens que constitui o universo material, são armazenadas de duas diferentes maneiras, conservando-se em mecanismos motores e em lembranças independentes.<sup>21</sup> De acordo com o filósofo, o recorte instantâneo feito pela percepção no fluxo de imagens, no devir do real, visa a uma operação prática do espírito em seu contato com o mundo, respondendo aos estímulos que lhe chegam de fora.<sup>22</sup> Com isso, a utilização de uma experiência passada para a ação presente consiste no emprego da memória ordinária que, por meio do reconhecimento, oferece frente à situação atual uma ação adequada a ser exercida pelo sujeito. Essa ação tem em seu fundamento o hábito que, com a repetição e o esforço, conseguiu desenhar uma representação possível sobre determinada exigência do real, consolidada em ação nascente ou possível no espaço, saindo dos limites do espírito. Tal memória, semelhante àquilo que Beckett nomeia

---

<sup>21</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>22</sup> Segundo Bergson, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens (lembranças) armazenadas e que com ela podem ter alguma relação que ajude o corpo a escolher o melhor movimento a ser executado frente à excitação vinda do exterior. Assim, detalhes conhecidos de certas ações já esboçadas que ficaram armazenados na memória são selecionados e vão acoplar-se à percepção, adequando a ação do corpo no mundo. Para se atualizar na percepção a lembrança necessita percorrer um caminho que se inicia com seu reconhecimento e seleção em vistas de sua adequação à situação presente até o seu prolongamento em movimento realizado pelo sistema nervoso e assim, “o progresso pelo qual a imagem virtual se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis. A excitação dos centros ditos sensoriais é a última dessas etapas; é o prelúdio de uma ação motora, o começo de uma ação no espaço” (BERGSON, 1999, p. 153). À medida que as mesmas lembranças são selecionadas porque se ajustam mais perfeitamente à percepção exterior prolongando-se em determinadas ações, a operação da memória passa a atuar sob o registro do hábito e da repetição, tornando essas ações costumeiras e conhecidas. Dessa forma, de acordo com Bergson (199, p. 146) o possível desaparecimento das lembranças pelas lesões cerebrais seria apenas uma interrupção do progresso contínuo através do qual a lembrança se atualiza, porque a lembrança mesma (imaterial) permaneceria intacta; neste caso, o sistema sensorio-motor (material) é que ficaria danificado por alguma lesão ou deterioração física, impedindo ou atrapalhando as lembranças de virem à tona ou se atualizarem numa percepção.

como memória voluntária em Proust, não oferece uma imagem verdadeira do passado, pois dele só reteve os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado, visando uma ação futura: “A bem da verdade ela já não representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 1999, p. 89). O outro modo de conservação das imagens, ou do passado, se dá sob a forma de imagens-lembranças, isto é, o registro na memória de todos os acontecimentos da vida cotidiana à medida que se desenrolam, sem negligenciar nenhum detalhe. Essas imagens são armazenadas, mas não possuem utilidade prática, não desenham nenhuma ação nascente e nem se associam a movimentos a serem executados em virtude das demandas da vida, ficando confinadas em uma zona indeterminada da consciência, da qual podem sair espontaneamente e se fazer notar quando, por acaso, um acidente perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a escolha da reação motora, afrouxando as determinações da ação voluntária estabelecidas pelo hábito. A emergência das imagens-lembrança, assim, reproduz um momento passado específico que passara despercebido, mas que foi conservado em toda sua pureza e que dá a essas imagens a característica de sonho, fazendo que se torne consciente o que até então parecia não existir mais.

Para evocar o passado em forma de imagem é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para adiante nos leva a agir e a viver (BERGSON, 1999, p. 90).

Mesmo evidenciando o descompasso entre o espírito e a realidade ou a dificuldade de coordenação entre as demandas pragmáticas do eu e a possibilidade do aprofundamento da percepção, como em Bergson, em Beckett a reflexão capital sobre a memória tende a afastar-se de qualquer consideração que ainda acredita na superação da distância entre o indivíduo e o mundo, entre consciência e temporalidade, por mais acidental ou difícil que possa ser esse acontecimento. A memória na trilogia de romances de Beckett é apresentada tão degenerada quanto o aparato físico que poderia lhe proporcionar uma atuação efetiva. Ela não consegue servir utilmente ao indivíduo em sua vida prática e muito menos evocar algo de seu passado, que viria como um sonho enriquecer de representações o universo do sujeito, significando-o; à medida que o indivíduo beckettiano tende a acostrar a linguagem e esvaziar as representações do espírito, a memória tende a ser cada vez mais destituída do poder de significação, encarada como um obstáculo e não como o advento de uma superação ou salvação qualquer. Sendo assim, é possível notar que, desde o ensaio sobre Proust, a prosa de

Beckett se insere também no debate filosófico sobre a questão do tempo e suas relações com o hábito e a memória, aproximando-se do modo como essa questão é trabalhada em Bergson, uma vez que desenvolve temas ou perguntas semelhantes às da filosofia bergsoniana, mas que são problematizadas de maneira diversa, chegando a considerações distintas.

A possibilidade do resgate de uma experiência perdida, que ainda estava presente no ensaio sobre Proust – por mais contingente que possa ser seu aparecimento – e uma libertação ou descoberta da dimensão temporal e tudo o que ela envolve (a dimensão espacial e as relações de causa e efeito, o afastamento entre sujeito e objeto, a impossibilidade de conhecimento do real ou de sua Ideia) é desacreditada por Beckett quando este desenvolve sua própria obra, mais precisamente a trilogia de romances do pós-guerra. O tempo não pode ser obliterado ou redescoberto como no romance proustiano, negá-lo seria como negar o que se vê sempre nas histórias narradas por Molloy, Moran, Malone, e a voz do Inominável, isto é, a morte, que tanto pode levar a um aniquilamento da vida ou, o que parece mais provável, a uma continuação dela a partir do mesmo estágio de sofrimento e degeneração em que se encontrava o sujeito antes morrer.<sup>23</sup> Sendo assim, o ensaio sobre Proust pode ser considerado um texto otimista em relação ao tratamento de algumas questões que constituiriam a prosa beckettiana posterior. Do primeiro até o último romance da trilogia do pós-guerra Beckett evidencia um total descrédito por qualquer visão que apresente a mínima possibilidade de redenção para o indivíduo imerso no tempo, bem como para com as relações entre o hábito e a memória, temas trabalhados tanto na filosofia de Bergson como no romance proustiano e que, como veremos, influenciaram decididamente os questionamentos encontrados na obra beckettiana.

### 1.3 Esclarecimentos metodológicos

O estudo filosófico que busca estabelecer um diálogo com a literatura pode se aproximar de uma filosofia hermenêutica,<sup>24</sup> isto é, que já pressupõe uma análise do texto

---

<sup>23</sup> Ross Chambers (1971, p. 93) observa que “exceção feita talvez a algumas obras de juventude, Beckett não teve mais certeza da salvação pela morte do que pela memória ou pela arte. A morte não pode em nenhum caso ajudar a resolver o problema da vida, pois, ou ela a suprime completamente aniquilando a vida mesma, ou é uma continuação da vida e ao mesmo tempo deste exílio fora de si mesmo” (CHAMBERS, Ross. *Destruction des catégories du temps*. In : NORES, Dominique (Org.). *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*. Paris : Garnier, 1971, pp. 91-106).

<sup>24</sup> Ao investigar as formas de exegese de textos a hermenêutica também realiza uma aproximação entre o leitor e a obra, refletindo sobre um método que consiga elucidar a melhor forma para que esse contato com uma realidade passada possa ser estabelecido no presente. De acordo com Jauss (1988, p. 17), “do ponto de vista lexical, é interessante notar que o termo grego *herméneuein* pode significar três coisas: expressar, explicar e traduzir. Se considerarmos o uso sagrado que fizeram desta palavra em sua origem, a linguagem misteriosa do oráculo não convidava somente a encontrar uma explicação que fizesse compreender a vontade da divindade,

tendo em vista o problema central da interpretação. Essa aproximação, conforme nos indica Nunes (1993, p. 198), deve se efetuar no plano do conhecimento interpretativo das obras, considerando a necessidade de um método entre o intérprete e o texto sob o foco prioritário da narrativa literária que contribua na busca de sua verdade enquanto ficção, legitimando, assim, a própria preocupação filosófica desse diálogo.<sup>25</sup>

Se o romance enquanto obra de arte literária pode ser encarado como um instrumento de busca por uma verdade que se apresenta como ficção, então se supõe que ele possa ser compreendido pelo sujeito que articula seu pensamento no trabalho de interpretação requerido pelo texto.<sup>26</sup> Tal como nota Gadamer em *Verdade e Método* (1960), a interpretação da obra, antes de se constituir como um método, expressa uma condição humana, pois o intérprete ao analisar uma obra sempre estará dentro de seus limites, determinado pelo horizonte aberto pelo texto, circundado pelo que o autor chama o “círculo hermenêutico” próprio à obra.<sup>27</sup> A hermenêutica filosófica de Gadamer, pressuposto que ilumina essa pesquisa, constitui-se com base na relação entre a questão e a resposta inerente a toda obra: compreender algo significa compreender esse algo enquanto uma resposta. Desse modo, o próprio texto seria uma resposta a uma questão feita, abrindo-se a partir do questionamento dirigido a ele pelo leitor, uma vez que a pergunta seria a chave que abre um horizonte de possibilidades.<sup>28</sup> Não obstante, a interpretação seria sempre a explicação da relação entre o intérprete e a tradição de que provém. Portanto, aquilo que uma obra pode nos dizer, de acordo com Gadamer, será continuamente interpretado dentro da tradição em que estamos imersos, com os conceitos que

---

mas também transpô-la para a situação presente” (JAUSS, Hans Robert. « Introduction – Limites et tâches d’une herméneutique littéraire ». In : *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard, 1988, pp. 11-29).

<sup>25</sup> Nesse âmbito, embora a filosofia hermenêutica seja pautada por um método que tenta evitar a transposição de qualquer teoria filosófica na interpretação do texto literário, que passaria a ilustrá-la, Nunes (1993, pp. 198-199) assinala que não há um método filosófico específico para o conhecimento de uma obra da literatura; mesmo assim, “a exigência filosófica de verdade impõe, dessa forma, como princípio do discurso do método, em caráter permanente, a cauta admissão das ciências humanas, em estado de simpósio: cada qual é capaz de iluminar a obra, e nenhuma, por si só, traz a completa chave de sua decifração. Filosoficamente, o objeto literário permanece inesgotável”. (NUNES, Benedito. *Filosofia e Literatura*. In: *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1993, pp. 191-199).

<sup>26</sup> A hermenêutica literária busca analisar antes de tudo as formas pelas quais é possível interpretar um texto, por isso centra-se sobre a noção de compreensão e não no sentido que o texto porta. Tal delimitação do trabalho hermenêutico foi possível porque Schleiermacher no século XVIII, “ao fundar a hermenêutica não sobre a noção de sentido da escrita mas sobre a de compreensão, [...] forneceu a possibilidade de distinguir entre as formas de interpretar sem que delas fosse pressuposto uma polivalência nos próprios textos interpretados” (SZONDI apud JAUSS, 1988, p. 21).

<sup>27</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

<sup>28</sup> Gadamer tem em mente ao introduzir seu método hermenêutico a ideia de Heidegger de que toda pergunta é já uma pesquisa filosófica; nas palavras de Heidegger: “Toda questão é uma pesquisa. Toda pesquisa tem do que é pesquisado uma direção prévia. Uma questão é uma pesquisa que se esforça por conhecer o ser segundo sua existência e sua essência. A busca na qual a ambição é a de se tornar análise no sentido que a pesquisa acadêmica exige descobrir e determinar é o que dirige previamente a questão”. (HEIDEGGER apud JAUSS, 1988, p. 24).

já se encontravam pensados para nós. Segundo ele, Heidegger havia alertado para o fato de que o universo de conceitos com os quais articulamos o pensamento foi cunhado previamente, determinando o campo no qual poderíamos formular nossas próprias “experiências de pensamento”. No artigo *Filosofia e literatura* (1981), Gadamer assinala o questionamento crítico feito pela filosofia heideggeriana a respeito da noção de que a configuração do mundo no momento presente é sempre o resultado da formação de processos históricos passíveis de serem reconstruídos intelectualmente e, doravante, compreendidos. Diante disso, a problemática se centra agora na “temporalidade da compreensão” e não mais nas relações entre sujeito e objeto, consciência e autoconsciência, pois o que está em jogo para Gadamer (2010, p. 94) é o “compreender-se-em-vista-de-algo enquanto compreender-se-como-algo”. Para ele, Heidegger mudou a direção da fenomenologia na medida em que a desviou do preconceito metódico que separava, no ato de investigação, a percepção e a interpretação do objeto investigado, engajando a pesquisa fenomenológica na experiência prática da vida; em outras palavras, Heidegger sugeriu que o objeto não se oferece a uma percepção pura ou livre de construções antes de ser interpretado pelo sujeito, mas está sempre imerso numa experiência histórico-temporal indissociável. O horizonte primeiro da obra precisa ser incorporado ao horizonte ulterior do presente do intérprete, o que possibilita uma compreensão histórica atenta à singularidade dos contextos do tempo. A compreensão histórica de uma obra literária apenas poderá captar o passado que esta traz de volta na medida em que o intérprete saiba distinguir o horizonte estrangeiro de seu próprio horizonte, confrontando-os e não permitindo que o seu próprio tempo seja simplesmente apreendido no horizonte do passado ou que o passado trazido à tona seja apreendido com o horizonte do presente.<sup>29</sup> Destarte, a compreensão do texto literário se firma por meio de uma reflexão metódica sobre a historicidade da compreensão, evitando interpretações pretensamente objetivas da obra de arte literária pautadas em critérios subjetivos. Tal reflexão é de fundamental importância para Gadamer porque distingue o campo filosófico em que, para ele, a hermenêutica atua, delimitando, com isso, um modo de investigação que tem em seu

---

<sup>29</sup> “Esta compreensão exige que nos coloquemos como tarefa a realização da conciliação dos horizontes do passado e do presente para que seja realizada novamente, enquanto exigência implícita, sem nenhum desperdício, a tríade hermenêutica (compreender, interpretar, aplicar). Por isso o conceito de horizonte se tornou uma categoria fundamental da hermenêutica filosófica, literária e histórica: tanto como problema da compreensão do diferente frente à alteridade dos horizontes da experiência passada e da experiência presente, como também frente à alteridade própria do mundo e de um mundo cultural outro; tanto como problema da experiência estética no momento da reconstrução do horizonte de espera que a leitura de uma obra faz surgir ao leitor contemporâneo como ao leitor ulterior; tanto como problema de intertextualidade frente à questão da função de outros textos que estão igualmente presentes no horizonte de uma obra literária e adquirem uma nova significação com esta transposição [...]” (JAUSS, 1988, p. 27).



fundamento a consideração de que “só compreendemos aquilo que compreendemos como resposta a uma pergunta”. Isso significa que para responder a uma questão é preciso antes de tudo compreendê-la ou então saber o que para ela seria uma resposta; de qualquer modo, a necessidade reside, para o filósofo, em saber compreender o que é perguntado, isto é, qual a pergunta feita pelo texto literário e para a qual ele já é uma resposta. Nisso residirá o confronto entre o horizonte do intérprete, a saber, o presente que busca compreender a pergunta a ser feita, e o horizonte do texto, qual seja, o passado que coloca uma pergunta novamente como elemento fundamental para sua compreensão, oferecendo também nesse jogo a estrutura que fundamenta o “compreender humano” (GADAMER, 2010, p. 95).

Diante disso, a própria pergunta à obra literária é já uma investigação filosófica sobre ela, mas em que medida a filosofia aproxima-se da literatura para poder compreendê-la? Se a literatura forma sua base sobre algo que foi escrito, de que maneira se pode valorar um texto como literário em detrimento de outros que não teriam essa característica? Do mesmo modo, se o caráter escrito da literatura é o que forma seu pano de fundo, o que o torna especialmente significativo diante do que é falado? E, por fim, se a escrita implica uma redução da fala, pois o texto não contém imediatamente a modulação, os gestos, ou a entonação que é inerente ao ato de falar, de que modo seria possível manter pela forma estanque das palavras na escrita filosófica e/ou literária o sentido integral do que é dito, fazendo-o estar presente mais uma vez? Essas questões são elaboradas por Gadamer para que se inicie uma investigação acerca do modo como a filosofia pode entender a literatura, ou ainda, sobre a melhor forma que o filósofo pode encontrar para aproximar-se daquilo que a obra procura dizer, da sua pergunta que provoca um reconhecimento do que nela é essencial e a faz falar sempre mais uma vez no presente.<sup>30</sup>

Por isto, dirá o autor, aquilo que é escrito sempre modifica a linguagem corrente, alterando as condições sob as quais deve ser utilizado, sendo assim, é preciso antes distinguir as formas diversas entre os escritos que pressupõe uma intenção e se dirigem a determinado tipo de leitor, delimitando as condições de sua compreensão. Uma carta, por exemplo, possui um horizonte hermenêutico diferente das publicações direcionadas a um leitor indeterminado, o que modifica completamente a intencionalidade da comunicação que se deseja.

<sup>30</sup> Sucintamente, em *Arte e imitação* (1967), Gadamer coloca como tarefa do filósofo o desvendamento do conhecimento que há em toda obra de arte. Por ser sempre aberta e pedir uma nova concepção a cada vez que é lida num dado momento histórico, a obra de arte constitui-se como uma experiência temporal que deve ser refeita por quem se propõe a interpretá-la, reconquistando a pergunta feita por ela mais uma vez e confrontando as duas temporalidades envolvidas nesta reconquista. Desse modo, o filósofo tem sobre si a responsabilidade de conseguir dizer o tempo por meio do engessamento das palavras, isto é, abranger com conceitos fixos aquilo que está sempre mudando e é instável. (GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010, pp. 11-23).

Entretanto, de acordo com Gadamer (2010, p. 97), em todos os casos aquilo que é escrito visa comunicar a intenção da fala, “todas estas formas de transposição para a escrita levam a termo uma desarticulação em relação ao ato de fala originário e não remetem propriamente ao falante, mas àquilo que é por ele visado. Portanto, uma espécie de idealidade é própria a toda transposição para a escrita”. É possível dizer se alguém está lendo bem ou mal, justamente porque o texto existe em pura idealidade, e quando se trata de um texto literário, entendido por Gadamer (2010, p. 98) no sentido da obra de arte linguística, a palavra é fixada literariamente em vista do “ser-ouvido”, não se satisfazendo completamente em apenas compreender aquilo que é visado; em outras palavras, o modo de ser do texto literário é ideal e não existe de fato, permanecendo como uma construção. O autor propõe, então, que “a obra de arte literária tem em uma medida maior ou menor a sua existência voltada para o ouvido interior” que apreende a construção linguística ideal ou aquilo que ninguém nunca ouviu e que exige algo inatingível da voz humana. Sendo assim, a literatura se mostra portadora de uma idealidade que parece ser anterior à própria linguagem, ou seja, como algo escrito que precede a possibilidade mesma de elucidação. Na obra o escritor desaparece devido ao fato de que ele determinou tão completamente a manifestação linguística que nada pode ali ser acrescentado, o texto por si só é quem fala e tudo está no que suas palavras dizem. Obviamente, durante a leitura não nos fixamos na mera letra do texto quando o compreendemos, pois a compreensão ultrapassa esse momento, a saber, de estarmos também lendo ali palavras constituídas por letras. O conceito de texto se mostra ele próprio um conceito hermenêutico, pois aponta para o fato do texto não estar finalizado numa interpretação, mas ser carente dela e requerer constantemente a reintrodução de sentido. Apenas nesse trabalho de elucidação o que é dito no texto conquista uma identidade hermenêutica, isto é, mesmo que aquilo visado pelo texto não seja apreensível conceitualmente e esteja longe de qualquer reconhecimento ou possibilidade de elucidação, é aí que ele adquire abertura para uma interpretação e começa a falar. De acordo com Gadamer (2010, p. 104), neste ínterim o elemento linguístico “conquista aqui uma estabilidade valorativa própria e emerge no interior do presente constante. Desta maneira, o constructo linguístico adquire precisamente um presente temporal peculiar”, de modo que, quando ele fala, todo seu universo vem novamente à tona e uma pergunta é sempre mais uma vez refeita. A obra de arte literária adquire autonomia ao dizer um valor que a estabiliza desde sempre, distinguindo-se por meio da emergência da palavra de modo que “nesta emergência a unicidade insubstituível do som enuncia o sentido do todo com uma plurivocidade indeterminável de sentido” (GADAMER, 2010, p. 106). A unicidade do som inatingível para

a voz humana se entrelaça com a plurivocidade e a palavra passa a gravitar em torno de sentidos múltiplos formando um todo, conquistando a autonomia da obra. Não por acaso Gadamer nos lembra de que o significado do termo texto remonta à palavra “textura”, designando um tecido que se constitui de fios tão intimamente entrelaçados que tornam o seu todo dotado de uma textura própria. Diante disso, é inegável para o autor que a filosofia que busca compreender a obra de arte também só possui existência na linguagem e, portanto, cabe perguntar: como a linguagem está presente na filosofia? Aquilo de que os filósofos falam constitui uma forma diversa do que é dito na literatura? Partindo desse questionamento, o autor observa que o que é falado pelos filósofos não é “dado” em lugar algum, isto é, não existe de fato e está em constante tensão com a linguagem cotidiana, orientada antes de tudo para a ação no mundo e não para o auxílio da reflexão nos caminhos do próprio questionamento sobre aquilo que é “dado”. Daí que o filósofo sempre diz, assim como o poeta, sobre algo que não remete a algo diverso que exista em um lugar qualquer, mas que permanece enredado em seu texto como elemento linguístico. O pensamento necessita algo além de si mesmo ou de suas próprias articulações internas para exprimir-se, por isso ele é obrigado a enredar-se na palavra e se verbalizar para que seja compreendido.

O pensamento é este diálogo constante da alma consigo mesma. Desse modo, pode-se certamente dizer que a filosofia possui o mesmo tipo de distância inatingível e de efeito a distância, assim como o mesmo tipo de presença absoluta que advém do panteão da arte. Não há progresso nem na filosofia nem na arte. Nas duas e em relação às duas, tudo depende de algo diverso: tudo depende de alcançar uma participação (GADAMER, 2010, p. 110).

Nesse contexto, a filosofia parece buscar o mesmo que a literatura, procurando a unidade na obra por meio do diálogo do leitor consigo mesmo.<sup>31</sup> Tanto a obra literária quanto a filosófica, de acordo com Gadamer, comunica a si própria e tem uma origem histórica que, contudo, não a limita, pois ela é aberta ao tempo, pedindo sempre que é lida uma nova interpretação, uma resposta à pergunta que mais uma vez é feita ali. O confronto entre duas temporalidades ou a relação entre o momento da escrita e a leitura do texto constitui, assim, o problema da hermenêutica literária, a qual se debruça sobre as obras na tentativa de reconstituir a experiência passada e única que a obra traz mais uma vez para o presente. Nessa tarefa o intérprete é inserido num diálogo que cria entre ele e a obra literária uma língua comum, modificando-os à medida que o abismo temporal que os separa é suspenso. Diante disso,

---

<sup>31</sup> O reconhecimento dessa situação, de acordo com Nunes (1993, p. 199), não deve confundir a singularidade pertinente ao campo filosófico com a do campo literário, mas permitir que “a Filosofia continue operando como uma aventura do pensamento diante da Literatura, respeitada enquanto experiência do *possível*. Assim, embora na mais estreita vizinhança, a dialogação com a obra literária, conduzida pela Filosofia, sempre colocará a imaginação nos limites do Entendimento”.

porque à obra é inerente uma idealidade, ela fala ao seu próprio tempo e ao tempo posterior por meio da evocação, permitindo ao leitor participar dessa suspensão virtual do tempo e descobrir o que nela fala sobre aquilo que permanece e a faz sempre voltar mais uma vez, encontrando aí seu caráter filosófico e atemporal.

O estudo de uma obra literária, portanto, coloca-nos frente ao desafio de conseguir abrir o horizonte hermenêutico que seu texto possui por meio de uma pergunta, encarada aqui como uma reflexão sobre a problemática do tempo nos romances da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett. Desde seus primeiros escritos teóricos Beckett expressa um pensamento que parece se centrar sobre alguns temas em especial e que permeiam toda sua obra. Assim, a investigação sobre o tempo pode sugerir o caminho no qual podemos vislumbrar o horizonte aberto pelo texto em *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*. Nesse contexto, a filosofia de Bergson a respeito da duração e da memória, como veremos, pode oferecer um contraponto interessante à problemática do tempo na trilogia. Aliás, o debate sobre a questão do tempo na obra de Samuel Beckett começou principalmente a partir dos anos 1960, evidenciando uma pesquisa que já apontava para a importância deste tema como possibilidade de compreensão da problemática beckettiana. Sendo assim, a compilação de textos críticos sobre a obra de Beckett realizada por Dominique Norez em *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*, de 1971, enriquecerá a discussão estética sobre o tempo na trilogia de romances do pós-guerra, pois permitirá o diálogo essencial com autores de tradição francesa, como Ross Chambers, por exemplo, que investigaram diferentes questões do universo beckettiano. Além dos textos reunidos por Norez, importantes ensaios críticos como os de Ludovic Janvier (1964), Georges Godin e Michaël La Chance (1994), Olga Bernal (1969), entre outros, nos fornecerão o contexto necessário para uma discussão atenta à fortuna crítica da obra beckettiana. A interpretação de Adorno nos anos 1960 sobre a obra de Beckett também será importante para nossa investigação, uma vez que permitirá o diálogo com a tradição dialética de compreensão da obra de arte, possibilitando, assim, um maior alcance da investigação que se pretende aqui realizar. Dessa forma, a pesquisa sobre a questão do tempo em *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* pode nos aproximar do pensamento estético beckettiano, evidenciando a forma pela qual os questionamentos do autor adquirem expressão artística, bem como as imagens e as histórias surgidas em seu universo literário apontam conteúdos filosóficos, possibilitando a realização de um entrelaçamento da literatura com a filosofia.

## 2 MOLLOY

Ponto inicial da trilogia do pós-guerra, *Molloy*, de 1947, romance dividido em duas partes, apresenta um narrador que tenta dar forma a um texto partindo de suas recordações, conscientemente angustiado durante este processo. No enredo do romance são narrados dois percursos – exercícios rememorativos em primeira pessoa – que parecem inicialmente encadear-se e acabam por se mostrarem quase coincidentes.

A primeira parte narrada por Molloy e a segunda narrada por Moran buscam recompor um trajeto, percorrer um caminho que os leva aparentemente a um conhecimento ou à solução de algum enigma ou problema, mas que, de fato, não conduz a lugar algum: Molloy não consegue lembrar claramente seu itinerário até chegar ao quarto da mãe, e de onde, imobilizado, tenta escrever sua trajetória; na segunda parte Moran também percebe a dificuldade da busca de recuperação da memória e das experiências que constituíram seu próprio eu e que seriam determinantes para a ação coerente do indivíduo no real. Em Beckett esse percurso rememorativo – esforço pela recordação de uma lembrança que garantiria uma possível revelação de sentido para a existência – descamba durante o processo de busca em aporias, em dúvidas que desestimulam qualquer investigação.

Molloy inicia sua narrativa da seguinte forma: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá” (BECKETT, 2007, p. 23). Desde o começo, portanto, algo próximo a uma confusão espacial é o que se subentende de sua fala, uma vez que o narrador diz habitar o quarto de sua mãe e que mora *lá* agora. Este *lá* se refere ao quarto mencionado anteriormente, que na verdade deveria ser mencionado como *aqui*, caso a lógica e a coerência espaço-temporal fossem atributos razoáveis do narrador. Ele nos informa de que escreve para um homem que lhe “dá dinheiro e leva as folhas”, retornando depois com novos papéis e com as folhas anteriores, marcadas com sinais que ele não compreende e mesmo se compreendesse, diz, não releria. Tampouco se lembra de como chegou lá, sabe que veio num carro qualquer, uma ambulância talvez, e que foi ajudado, pois “sozinho não teria chegado”.<sup>32</sup> Não sabe por que trabalha, não sabe se sua mãe já estava morta quando lá chegou ou se morreu antes, enfim, Molloy não tem certeza de nada e desde o começo do romance percebe-se um periclitamento cada vez maior, aliado à ansiedade por terminar:

---

<sup>32</sup> Todas as citações de passagens dos romances da trilogia do pós-guerra de Beckett são de traduções brasileiras: *Molloy*, tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Ed. Globo, 2007; *Malone Morre*, tradução de Paulo Leminski, São Paulo, Códex, 2004; *O Inominável*, tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Ed. Globo, 2009.

Desta vez, depois mais uma, eu penso, depois estará terminado, penso, com aquele mundo também. [...] 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. [...] De modo que você diz a si mesmo, Chegarei bem desta vez, depois mais uma, depois será tudo. É difícil formular este pensamento, pois é um pensamento, num certo sentido (BECKETT, 2007, p. 24).

O narrador, contudo, percebe que o tempo passou, pois agora ele nos escreve e quer falar de suas recordações, quer se despedir, terminar de morrer: “[...] é preciso dizer adeus, se for bobagem não dizer adeus, no momento certo” (BECKETT, 2007, p. 24). Não sabe grande coisa, é verdade, ao menos diz não saber. Porém, não saber grande coisa não significa saber coisa nenhuma: ele tem consciência de que antes não estava ali e *tenta* empregar os verbos para mostrar que o momento presente é este no qual escreve e que antes coisas aconteceram. Definir essa personagem não é tarefa das mais simples, pois não se trata apenas de um velho vagabundo ou mendigo. Muitas de suas elucubrações mostram a argúcia de alguém entendido da alta cultura, da qual utiliza algumas citações e alusões irônicas à arte, à literatura, à filosofia e conhecimentos científicos, apresentando-se como um indivíduo mais complexo do que se poderia inicialmente supor.<sup>33</sup> Igualmente, o seu percurso não pode ser definitivamente esclarecido: a viagem feita por ele em direção ao encontro da mãe significaria, talvez, uma busca pelas próprias origens? Essa viagem “irreal”, como ele mesmo a caracteriza, poderia aludir também a um desejo de voltar à vida, uma vez que ele sabe que está quase morto? Ou seria apenas a obediência ao imperativo da ação que, neste caso, implica num retorno às raízes visando um sentido para a existência?

A tentativa de traçar sua trajetória, rememorando os passos que o levaram até o quarto da mãe morta será o trabalho de sua vida, ou melhor, o empreendimento para sua morte, pois Molloy quer certamente acabar. Deixa isso explícito a cada página, sem pudor, e assim revela seu lugar durante a empreitada narrativa: um posto de observação e rememoração em relação a si mesmo e ao mundo, um sujeito que precariamente percebeu o que está a sua volta e que tenta nos contar agora sua história, avançando entre contradições e incertezas na sua própria narração. Ele se sabe incapaz de considerar ajuizadamente sua percepção dos objetos do real para a elaboração da narrativa, entretanto assume a responsabilidade pela condição que sua própria constituição cognitiva lhe impõe, a de um ser subjugado para o conhecimento, por

---

<sup>33</sup> Segundo Bataille (1971, p. 47), é difícil definir Molloy até mesmo como um ser humano: “[...] é difícil de fato tomar Molloy ao pé da letra se ele se diz por acaso humano, pois dentro de sua miséria, ele fornece monstruosamente a incongruência, a obscenidade e a indiferença morais que, doente de escrúpulos e na angústia, toda a *humanidade* se recusa” (BATAILLE, Georges. *La Verité dont nous sommes malades*. In: NORES, Dominique. *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*. Paris : Garnier, 1971, pp. 42-51, grifo do autor).

mais falho que seja este. Sendo assim, o conhecer implica para Molloy na necessidade de pronunciar um juízo moral que conduza ao reconhecimento da culpa. “Então você quer prestar atenção, considerar com atenção todas essas coisas obscuras, ao dizer a si mesmo, com dificuldade, que a culpa é sua. A culpa? É a palavra que se emprega. Mas que culpa?” (BECKETT, 2007, p. 24). Deparando-se com a obscuridade de um mundo que não se presta às exigências da razão, Molloy sente que deve infligir sobre si a culpa pela busca existencial infrutífera, como castigo pelo fracasso na procura ao conhecimento. A ideia de pecado original aparece com toda a sua força e por meio do remorso leva o herói a acreditar que, frente às atuais circunstâncias, teria sido melhor permanecer ignorante no Paraíso sob a tutela de Deus. “Se você pensa nos contornos à luz de antigamente é sem remorso” (BECKETT, 2007, p. 25), diz Molloy, de modo que, apressado em terminar, vislumbra no adeus ao mundo uma possível liberdade, o apaziguamento beatífico trazido pela morte que é, contudo, sempre adiado, degenerando-se em inferno.<sup>34</sup> O conhecimento que não é alcançado aparece como uma falta que obriga o homem a buscar suas respostas inutilmente, como um cão que tenta morder o próprio rabo;<sup>35</sup> a necessidade de saber é sentida como uma maldição e não como uma carência inevitável do humano finito diante de um mundo inconquistável. Dessa forma, em Beckett o conhecimento tende a aparecer como impossibilidade de realização e, portanto, como um juízo moral atrelado à culpa original de que fala a cultura cristã.

Diante disso, a história de Molloy, escrita em primeira pessoa, evidencia um sujeito às voltas consigo mesmo, uma interioridade que se dirige ao exterior para tentar apreendê-lo, mas que sempre fracassa e recomeça novamente de seu “posto de observação”; trata-se,

---

<sup>34</sup> O primeiro ensaio crítico de Beckett intitulado *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, de 1929, apresenta uma análise sobre a obra até então chamada *Work in progress*, de James Joyce, futuramente finalizada com o título *Finnegans Wake*. Nela Beckett também traça comparações entre Dante e Joyce, e faz uma reflexão sobre o Inferno dantesco, já apontando para um dos eixos formais sobre o qual desenvolveria sua obra. Ele caracteriza o Inferno de Dante como a “ausência estática de vida da perversidade não-mitigada”, enquanto o Paraíso é descrito como a “ausência estática de vida do imaculado não-mitigado”. Entre eles está o Purgatório, uma “torrente de movimento e vitalidade” abrandada pela conjugação dos outros dois elementos. É no Purgatório que Beckett verá inserida a obra de Joyce analisada, pois nela há um contínuo processo de expiação em que os contrários (vício e virtude, bem e mal, alma e corpo, subjetividade e objetividade...), em oposição ao Purgatório de Dante, se rebelam por terem de ser purgados; assim “a explosão acontece e a máquina avança”, não há prêmio ou punição, mas somente uma repetição cíclica em constante movimento. De acordo com Beckett, o Purgatório de Dante é cônico, isto é, se desenvolve numa progressão ascendente que culminará no Paraíso, em direção ao absoluto, à perfeição estática. Já o Purgatório de Joyce é esférico, implicando num fluxo de progressão e retrocesso em que “um passo adiante é, por definição, um passo atrás”. Descrevendo o *Work in progress* joyceano como a “absoluta ausência de Absoluto”, Beckett deixa pistas sobre as influências com que construiria uma estética própria marcada por contradições, recomeços e retomadas, vislumbrada já na trilogia de romances do pós-guerra. (Cf. BECKETT, S. *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. Trad. Lya Luft. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Riverrum. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 323-338).

<sup>35</sup> Segundo Godin e La Chance (1974, pp. 34-36), o saber em Beckett caracteriza-se como uma doença que degenera em raiva: “se há em Beckett um pecado original, o de existir, podemos dizer que ele está sempre acompanhado de outra falta que se assemelha bem mais ao primeiro pecado da Gênese: a raiva de conhecer. [...] A sede de saber é fundamentalmente má porque ela é insaciável. Ela é vã e inútil como todas as quimeras”.

sobretudo, de uma consciência que trabalha exaustivamente tentando abranger o real, isto é, representá-lo mesmo desconfiando que ele não se curva à representação, já que as coisas são obscuras: “dos objetos em vias de desaparecer é bem antes que desvio o olhar. Observá-los até o último instante, não, não consigo” (BECKETT, 2007, p. 30). A angústia do não saber e a impotência da razão desviam a atenção de Molloy sobre as coisas que, obscurecidas, não se prestam ao conhecimento.<sup>36</sup> A impenetrabilidade dos objetos do mundo tende a dificultar o conhecimento ao sujeito, isto é, a representação que lhe possibilitaria ordenar minimamente o real. Entretanto, embora a interioridade pareça converter-se em espaço vazio, surgem ainda poucas imagens que permitem ao indivíduo uma frágil compreensão do estado das coisas. O esvaziamento das representações sugere uma memória falha que apenas capta, mas não guarda as impressões vindas dos sentidos, impossibilitando a ação efetiva. Toda a coerência e a razoabilidade que se espera das funções cognitivas no processo que leva o ser humano a pensar e agir, a ponderar causas e consequências, a observar a continuidade no fluxo do tempo ordenando em uma unidade os acontecimentos da vida, é descartada pela esterilidade de um intelecto que não consegue abarcar a incomensurabilidade do real e muito menos comunicá-la a alguém.<sup>37</sup> Sendo assim, Molloy, ao narrar, interroga-se a si mesmo, num escrutínio interior que não é pleno de sentido, mas que interroga o próprio sentido:

E estou de novo não diria só, não, não é do meu feitio, mas, como dizer, não sei, de volta a mim mesmo, não, nunca me deixei, livre, aí está, não sei o que isto quer dizer, mas é a palavra que ouço empregarem, livre para fazer o quê, para não fazer nada, para saber, mas o quê, as leis da consciência talvez, da minha consciência, que por exemplo a água sobe à medida que alguém afunda e que seria melhor, enfim, tão bom apagar os textos em vez de escurecer as margens, tapá-los até que fique tudo branco e liso, e que a idiotice assuma sua verdadeira face, uma desgraça sem sentido e sem saída (BECKETT, 2007, p. 31).

Em *Molloy* a pesquisa sobre a vivência interior esbarra na ausência de representações e na opacidade das palavras que produzem apenas a dúvida quanto à veracidade do que intentam dizer. Do mesmo modo, a consciência que se dirige ao mundo exterior apenas percebe passar diante de si impressões que, captadas pelos sentidos, vão e voltam, esbarrando

---

<sup>36</sup> Segundo Bataille (1971, p. 42), o que o romance expõe é “a realidade em estado puro: é a mais pobre e inevitável realidade, esta realidade fundamental que se nos mostra sem cessar mas da qual constantemente um pavor nos afasta, [...] que não é conhecida por nós senão sob a forma indescritível da angústia”.

<sup>37</sup> O conteúdo da narração recai, assim, sobre sua própria forma, sendo que na primeira parte de *Molloy* a recusa das convenções realistas de plausibilidade e verossimilhança atinge, segundo Souza (2007, p.11), a economia ficcional em termos “da coerência com que o personagem é composto, da sequência das ações e da organização temporal da narrativa”, e desse modo, os planos da reapresentação (ordenação da lembrança de fatos passados que necessita de uma “suspensão da incredulidade” para existir) e da imaginação (livre curso da ação criadora no instante presente) são internalizados na narração, funcionando como assunto e estrutura do romance (Cf. SOUZA, Ana Helena. “Molloy: dizer sempre, ou quase”. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Ed. Globo, 2007).



nos objetos, impenetráveis, e retornando estéreis ao aparelho perceptivo humano. Dessa forma, as relações dissonantes entre exterioridade e interioridade, objetividade e subjetividade são postas por Beckett, neste romance, de maneira a explicitar os impasses que ainda ecoam no debate filosófico contemporâneo sobre as possibilidades de construção do conhecimento; sublinhando, especialmente, a reflexão sobre a formação da memória que permitiria pensar na constituição do sujeito através de sua continuidade no tempo. Não por acaso, no romance em questão o movimento é constante, as personagens sempre passam de ambientes fechados para ambientes abertos e vice-versa: Molloy, por exemplo, sai do campo e atravessa as muralhas para entrar na cidade, da rua vai para a casa de Lousse, de um dos quartos vai para o jardim, do jardim vai para a rua e assim por diante, evidenciando uma ação que se desenvolve num tempo que dificilmente é marcado ou caracterizado, dificultando o trabalho rememorativo sobre as vivências durante o percurso. A sensação do contínuo andar da personagem num espaço que parece sem fronteiras permite também pensar uma trajetória sem direção estabelecida e que flui ao sabor da vida ou, mais especificamente, das intermitências da morte, atrapalhando igualmente a representação espacial da consciência.

Molloy inicia a narração de sua viagem descrevendo sua visão de dois homens enquanto estava empoleirado acima do nível mais alto da estrada, espremido contra um rochedo. Os homens pareciam não se conhecer e, contudo, se aproximavam e se afastavam com frequência um do outro, sumindo de sua vista devido ao acidentado relevo da estrada. Ele tenta segui-los enquanto se deslocam junto a um cachorro que trazem consigo, mas “tudo isso não provava nada, não refutava nada”, diz o narrador, cheio de incertezas que o acompanham até hoje. Desvairadamente, assim descreve, sua cabeça tenta discernir aquelas impressões, mas outras coisas desviam sua atenção, como “os campos embranquecendo sob o orvalho” e os “animais parando de vagar por ali para assumirem suas posturas noturnas [...]” (BECKETT, 2007, p. 28). Sua distração aponta para uma percepção deslizante, que não se fixa por muito tempo sobre um mesmo objeto. O narrador parece atentar sem querer sobre o que poderia ser considerado belo, como os campos ao anoitecer e os animais indo dormir; contudo, o prazer estético de tais imagens é abandonado, ficando a cargo do leitor confirmar ou não tal ajuizamento, pois Molloy tem sua percepção tão desgastada pelo tempo que sua mente não consegue elucidar completamente as impressões recebidas, deixando, assim, estéreis as possibilidades de conhecimento e a enunciação de juízos a respeito delas. Do mesmo modo ele confunde várias ocasiões diferentes e também diz não saber reconhecer os dois homens caso os visse novamente, já que nem a diferença entre ver e rever está certa em sua consciência. Do alto do rochedo, já tendo tomado a decisão de ir reencontrar sua mãe sem

saber os motivos que o levavam a isso, Molloy desce até a estrada e de lá chega às muralhas; não sem esforço, pois uma de suas pernas estava podre, o que o obrigava a descer de sua bicicleta (mesmo aleijado conseguia, por um método próprio, pedalar) e descansar um pouco. Quando chega então às muralhas é interpelado por um policial, só vindo a entender que se tratava de um policial tempo depois.

Seus documentos, ele disse, soube um instante depois. Não por isso, eu disse, não por isso. Sua papelada!, ele gritou. Ah, minha papelada. Ora, a única papelada que carrego comigo é um pouco de jornal, para me limpar, vocês entendem, quando vou na privada. Oh, não digo que me limpo toda vez que vou na privada, não, mas estou preparado para fazê-lo, se for o caso. [...] Apavorado, tirei esse papel do bolso e meti-lhe de baixo do nariz. O dia estava bonito. Pegamos umas ruazinhas ensolaradas, poucos transeuntes, eu saltitando entre as muletas, ele empurrando delicadamente minha bicicleta, com sua mão enluvada de branco (BECKETT, 2007, p. 40).

Levam-no, então, para a delegacia, onde é interrogado. Por meio do interrogatório feito pelo delegado, Beckett opera uma desconstrução da linguagem cotidiana, aludindo ao fracasso e à impossibilidade da comunicação humana. O episódio da prisão também carrega implicitamente uma crítica à dissolução da compreensibilidade no cotidiano burocrático, pois o narrador não sabe nem os motivos porque o prenderam e muito menos porque foi solto depois. Sua confusão parece refletir a confusão de um sujeito que, em meio ao torvelinho cotidiano, tem da vida uma experiência que se configura como falência de sentido:

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 esta informação, mas a forneci, esperando sem dúvida causar prazer. [...] 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 (BECKETT, 2007, p. 43).

Da delegacia ele ruma para as margens de um canal, sem se recordar de ter saído da cidade: “o canal atravessa a cidade, eu sei, eu sei, tem até dois. Mas então essas sebes, esses campos? Não se atormente Molloy.” (BECKETT, 2007, p. 48). Dessa forma é que ele raciocina, parando, retomando os questionamentos que, contudo, não são levados a termo, estagnando à primeira falha da memória. Em seguida à noite no canal, que na verdade poderiam ter sido muitas (nada lhe garante), o velho atravessa novas muralhas e chega a um bairro desconhecido, mas, pergunta-se: seria mesmo que estava na cidade certa? A dúvida constante como elemento primordial faz ao mesmo tempo o texto avançar, parar e ser retomado, nunca chegando a uma conclusão satisfatória ou a um fim pleno. Assim, após atropelar e matar o cachorro de Lousse, Molloy se deixa levar para a casa dela, passando lá um tempo, um ano

talvez. Vários acontecimentos o levam a fugir de sua companhia e ir parar novamente nas muralhas, barreira física que tende a impedir qualquer um de ir adiante. Mas, seguindo em frente, ele chega à beira-mar, avança até os campos e, por fim, entra na floresta onde se deixa cair numa vala, tendo inutilmente se arrastando até ali, sem conseguir cumprir seu objetivo e encontrar sua mãe. Foi desta vala que ele saiu socorrido não se sabe por quem, até chegar ao quarto de onde escreve agora, fechando um ciclo, uma vez que seu percurso termina no ponto em que ele começa a narrar.<sup>38</sup>

Em sua trajetória o personagem narrador se depara constantemente com acontecimentos exteriores que modificam suas ações, como a abordagem do guarda policial que o leva à cadeia, o atropelamento do cachorro de Lousse que o impele a morar com ela durante um tempo, e mesmo os cuidados que ela lhe reserva depois também o motivam a fugir de sua companhia, retornando à errância pelo mundo na busca por sua mãe. A mobilidade de Molloy durante a primeira parte do romance, bem como a do detetive Moran na segunda, ambos partindo em viagem, movendo-se incertamente sem saber para onde vão – mas com um objetivo em mente (no caso de Molloy, encontrar a mãe; no caso de Moran, se ocupar de Molloy) – demonstra um sujeito que se desloca no espaço e no tempo:

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 mais essa nem aquela ter começado na segunda ou na terceira semana de junho, quer dizer, no momento mais penoso de todos em que, sobre o que se chama nosso hemisfério, o encarniçamento do sol atinge o seu máximo e a claridade ártica vem mijar sobre nossas meias-noites (BECKETT, 2007, p. 35).

Ou seja, Molloy tem noção de que passou uma parte de sua vida, aquela que ele nos conta, na busca por sua mãe. Uma maternidade que parece não estar na origem, mas no fim.<sup>39</sup> O problema está no fato de que a vida contada por ele não é senão o caminho para a morte, e que até onde se lembra, ele está morrendo. Sua noção de tempo é dada pela visão de seu corpo apodrecendo e a degeneração física é o relógio que evidencia a espera pela morte, o único

<sup>38</sup> Ludovic Janvier (1964, p. 59) aponta: “observemos portanto que a narração de Molloy é feita de tal modo que seu começo, na ordem do livro, é seu fim, na ordem do percurso”. Dessa forma, as histórias do livro, a de Molloy e a de Moran, uma vez terminadas levam a um perpétuo recomeço, pois o final remete ao início e vice-versa, o que também aponta, mais uma vez, para o caráter circular configurado por Beckett na forma e no conteúdo de sua obra (Cf. JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964).

<sup>39</sup> Ainda segundo a leitura de Janvier (1964, p. 51), a viagem de Molloy parece ser claramente um percurso do exterior ao interior, ou seja, de volta a si mesmo. Procurando pela mãe Molloy estaria em busca de uma imagem para si, desejoso de que ela lhe oferecesse o sentido que parece ter a maioria dos homens sobre a terra: “quer se trate de um comissário de polícia, insubornável, que coloca diante de Molloy as intransponíveis barreiras da decência, quer se trate de Lousse, sua protetora, ou de mulheres que são encarregadas de fazer sua educação amorosa, de um pastor silencioso ao rebanho do qual ele gostaria de juntar-se, mas que se vai quando ele se aproxima: muita inadmissibilidade, muitas recusas o enviam de volta a si mesmo e fazem aparecer a busca essencial de Molloy, sua mãe, que é para ele uma imagem elevada de si mesmo à qual o personagem deseja e para a qual ele é convidado – constringido pela atitude dos homens”.

futuro possível. Sendo assim, ao descrever-nos seu caminho Molloy fala sobre o tempo da morte, do tempo para a morte.<sup>40</sup>

A objetividade com que a decomposição corporal é expressa nesse primeiro romance da trilogia do pós-guerra sugere que Beckett pensou a temporalidade além de uma representação subjetiva para o tempo, isto é, que não estaria apenas ligada à percepção das personagens. Molloy pode não saber muito bem o que aconteceu consigo e como foi parar no quarto da mãe, suas memórias são falhas e incertas, mas o fato de que está em decomposição não lhe deixa a menor dúvida: “é na tranquilidade da decomposição que me recordo dessa longa emoção confusa que foi a minha vida [...]. Decompor também é viver [...]” (BECKETT, 2007, p.46). O corpo se sobrepõe às representações do espírito e a partir dele é que a noção de tempo, e conseqüentemente a de espaço, serão articuladas em *Molloy*. A primazia da percepção da decomposição do corpo confere objetividade à ideia da passagem do tempo entendida como o processo vital e objetivo, independente do sujeito, que rege a vida e culmina irremediavelmente na morte, não se restringindo à sensação de fluidez ou estagnação temporal que reduziria o romance ao subjetivismo. Contudo, o término deste processo objetivo não chega jamais. Beckett dilata o depauperamento do ser num processo sem fim, em que a desgraça total sempre iminente converte-se em suplício infinito justamente por não se consumir. O corpo muda a cada momento sempre para o pior, cada vez mais podre e inativo. A consciência vagueia, assistindo diante de si um universo impenetrável e repleto de imagens que, devido à sua instabilidade, não permitem qualquer afirmação que conduza a algum conhecimento ou ação sobre a realidade. Imagens passam pela cabeça de Molloy, que as observa tentando compreendê-las, inutilmente. Dessa forma, sua percepção sobre o tempo sugere um paradoxo: ao mesmo tempo em que se sente refém de um tempo imobilizado em que nada muda, Molloy também percebe o universo em movimento, com as imagens passando sempre novamente, observando-as como a um carrossel.

Na minha cabeça há várias janelas, disso tenho certeza, mas talvez seja sempre a mesma, aberta de maneiras diversas sobre o universo em procissão. A casa não se mexia, aí está o que quero dizer ao falar desses quartos diferentes. Jardim e casa ficavam imóveis, graças a não sei que mecanismo de compensação, e eu, quando permanecia quieto, o que fazia a maior parte do tempo, ficava imóvel também, e quando me deslocava, era com extrema lentidão, como numa jaula fora do tempo

---

<sup>40</sup> “[...] da morte, ele tem [Molloy] a apatia profunda, ou a indiferença na medida do possível, mas esta apatia encontra na morte mesma seu limite. A interminável perambulação na floresta que leva sob as muletas um equivalente da morte, apesar de tudo difere da morte num ponto: é que, pelo hábito, ou em vista de melhor perseverar na morte, e na negação informe da vida – do mesmo modo que a literatura ao fim é silêncio na negação da linguagem sensível, mas permanece o que ela é, literatura – a morte de Molloy é nesta vida pela qual ela é obcecada e que a ele não é nem mesmo permitido querer deixar” (BATAILLE, 1971, p. 45, grifos do autor).

como se diz, no jargão dos estudantes, e é claro fora do espaço também (BECKETT, 2007, p. 79).

A impressão tediosa da estagnação do tempo, ou melhor, de sua repetição sem fim, tende a incapacitar o sujeito para qualquer conhecimento minimamente significativo ou novo. O narrador tem sempre a impressão de estar voltando ao mesmo lugar, seja pelo espaço geográfico ou em sua narração. Na segunda parte do romance, também o leitor é colocado sob a sensação de um *déjà-vu*, dado a semelhança dos fatos narrados por Moran que, contudo, não permitem estabelecer qualquer afirmação a respeito da analogia com a primeira parte, colocando tudo sob suspeita.<sup>41</sup> A sensação de Molloy é a de estar situado fora do tempo, localizado entre o que já passou e o que está por vir; esse ponto referencial, contudo, não diz respeito à atualidade do presente que, no momento em que é já deixou de ser, tornando-se passado, mas parece configurar-se como um instante dilatado cuja vastidão a consciência não consegue apreender, atendo-se à vaga esperança da recordação que diz ainda haver futuro. “Falo no presente, é tão fácil falar no presente, quando se trata do passado. É o presente mitológico, não liguem” (BECKETT, 2007, p. 43). O sempre em frente da continuação é uma das poucas certezas que tem Molloy, pois ele sabe que o tempo passou e continua passando, o que não sabe é até quando esse tempo final continuará a durar. Do passado ele mal se recorda e o futuro é desejado na medida em que promete o fim, em que ele ficará definitivamente livre da perversão temporal. Dessa forma, Beckett, talvez, expusesse já no primeiro romance de sua trilogia o que nos outros dois viria a exacerbar de forma cada vez mais radical: o tempo como um impeditivo de que se forme no sujeito alguma representação significativa que o direcione e lhe assegure a mínima certeza de uma representação verossímil da realidade.

Nesse âmbito, a mobilidade das personagens contrasta sempre com sua visível vocação para a inação: Molloy, imobilizado no quarto da mãe, nos conta sua história na qual sempre passa de um lugar a outro, perambulando com sua bicicleta; Moran inicialmente no acolhimento do lar, sai em viagem para cuidar do caso Molloy, retornando à casa quando já

---

<sup>41</sup> Contudo, Ludovic Janvier (1964, pp. 48-61) afirma que as duas partes do romance são complementares devido às suas similitudes, enxergando em Moran um duplo de Molloy, isto é, sua identidade antes do colapso. Para Janvier, Molloy e Moran parecem constituir uma única e mesma pessoa em/com tempos diferentes: “o livro pode nos parecer como uma carta de baralho onde se encaixa a figura dupla composta de duas metades semelhantes e antitéticas, mas nunca contraditórias. Dois nomes para um mesmo rosto”. E mais adiante: “o tempo de Moran e o tempo de Molloy, na leitura do livro, tem em comum a característica de se passar em torno de um ano, entre os dois solstícios de verão. Mas este tempo da caminhada não é mensurável sem referência ao viajante que o vive: ora, o tempo de Molloy está orientado para uma chegada, um fim penosamente esperado, o que constitui um tempo em desaceleração; o tempo de Moran é um tempo acelerado, em que tudo se precipita, se projeta, tende a toda velocidade para um objetivo. Molloy não cessa de chegar, Moran parte constantemente [...] o tempo de Moran precede então àquele de Molloy, ou melhor, Moran e Molloy são duas instâncias consecutivas de um só devir”.

não encontra possibilidades de seguir em frente. Apesar de toda a sua mobilidade, o primeiro perde facilmente de vista seu objetivo maior, deixando-se ficar por entre os campos, na delegacia, na casa de Lousse, numa vala, sempre interpelado por pessoas e acontecimentos que o conduzem à ação, sendo ele mesmo indiferente a ela: “pois parece haver duas maneiras de se comportar na presença das vontades, a ativa e a contemplativa, e mesmo que ambas deem os mesmos resultados é para a segunda que vão minhas preferências” (BECKETT, 2007, p. 80). Desse modo, por exemplo, Molloy decide partir da casa de Lousse quando se sente indignado de lhe terem dado banho e trocados seus farrapos, colocando-lhe uma camisola rosa. Moran, ao contrário, teme ficar sozinho, pois os outros lhe dão a exata medida para o controle de si mesmo, diz ele: “[...] poderia acorrentar meu filho a mim para que ele não pudesse mais me negar companhia” (BECKETT, 2007, p. 178). Quando manda seu filho ir à cidade comprar uma bicicleta, o detetive se sente extremamente ameaçado e ao surgir um homem no acampamento ele o mata. Se a presença do estranho não o tivesse acochado pelo medo, pela desconfiança ou o que quer que seja, pois o motivo do crime não é esclarecido, provavelmente Moran continuaria a esperar seu filho, perdido entre a paranoia de seus pensamentos e o processo de degradação a que se submete gradativamente. Molloy diz que sempre obedecera aos imperativos da ação, mas que nunca eles o levaram a parte alguma, ao contrário, tendo necessariamente de agir, era obrigado a se retirar de um local em direção a outro que, no entanto, não lhe prometia nada de novo deixando-o na mesma situação. Ele sabe que a voz de comando que exige a ação se cala após ter pronunciado seu imperativo, não amparando mais o sujeito no que ele deve fazer, deixando-o perdido. O conhecimento aqui não garante a ação: o imperativo apenas não basta, pois ele não esclarece os motivos porque é preciso agir, principalmente se depois tudo estará como antes. Mesmo conhecendo o absurdo do dever, Molloy acata seus comandos por mera comodidade, pois obedecê-los sem questionamentos garante uma consciência tranquila por não ter caído em pecado. “Sim, eram imperativos bastante explícitos, e mesmo detalhados, até o momento em que, tendo conseguido me pôr em movimento, começavam a balbuciar, antes de se calarem de todo, plantando-me lá como um idiota que não sabe para onde vai nem por que motivo” (BECKETT, 2007, p. 124). Desse modo, Molloy é levado à paralisia, vista como decorrência lógica e necessária de todo um processo que, no fim das contas, é julgado positivo, pois já não traz qualquer ilusão quanto à potencialidade do corpo físico e alivia seus pensamentos à medida que mostra o esgotamento cada vez mais próximo, mesmo que sempre adiado.

Não é preciso ser muito esperto para encontrar um calmante na vida dos mortos. O que estou esperando, nesse caso, para conjurar a minha? Está chegando, está chegando, ouço daqui o urro que vai apaziguar tudo, mesmo que não seja o meu.

Enquanto se espera, inútil se saber defunto, você não é, ainda se contorce, os cabelos crescem, as unhas crescem, as entranhas se esvaziam, todos os agentes funerários estão mortos. Alguém fechou as cortinas, você mesmo talvez. Nem o menor ruído. Onde estão as tão faladas moscas? Você se rende às evidências, não é você que está morto, são todos os outros. Então você se levanta e vai à casa da sua mãe, que se crê viva. Aí está a minha impressão (BECKETT, 2007, p. 49).

Mas se o suplício é tão grande, porque não terminar logo com ele? Morrer por vontade própria seria supor que se reconheceu a ausência de um sentido profundo para continuar vivendo, exercendo o mesmo papel cotidianamente, sofrendo inutilmente. O suicídio é tema frequente das personagens beckettianas, mas elas nunca se rendem por completo a tal ideia. Morrer parece ser a única possibilidade de futuro, porém no temor de que isso seja ainda pior do que viver, Molloy se detém e não comete o ato derradeiro. Sua consciência é aterrada pela confusão e pelo desconhecimento do que seja realmente a morte que, no entanto, está sempre presente como assunto de sua redação. Pelo fato de sua vida prolongar-se em decomposição, inserindo-o no meio de um tempo que passa e aparenta a imobilidade, Molloy, aturdido, prefere sempre ficar como está devido ao receio e ao medo causados pelo desconhecimento do que é morrer. Apesar de tudo, nenhuma das personagens da trilogia de romances de Beckett comete suicídio, pois mesmo cogitando seriamente a hipótese, algo as impele a continuar. Elas recusam o suicídio devido à possibilidade de, ao cometê-lo, sofrerem mais do que já sofrem, evidenciando cada vez mais a ausência de um sentido positivo para o resto de vida que possuem.

Peguei no bolso a faca de legumes e me empenhei em abrir o pulso. Mas a dor logo me venceu. Primeiro gritei, depois parei, fechei a faca e recoloquei-a no bolso [...] Mas, para fazer-lhes entrever até onde ia a confusão das minhas ideias sobre a morte, vou lhes dizer francamente que não excluía a possibilidade de que ela fosse ainda pior que a vida, em termos de condição. Logo, achava normal não me precipitar para ela e, quando me esquecia disso a ponto de tentar, parava a tempo. É a minha única desculpa. (BECKETT, 2007, pp. 92-100).

Assim, tudo ao redor de Molloy parece se repetir: os lugares, os diálogos, as confusões da memória, as confissões. A passagem em que o personagem tenta encontrar uma ordenação lógica para as pedras de chupar de que ele se utiliza, visando não repeti-las, tentativa que perpassa mais de duas páginas, mostra uma consciência preocupada em ordenar minimamente o mundo; contudo, ao fazer isso por meio de jogos de quantificação, ele deixa entrever que os raciocínios que ocupam seus dias estão mais inclinados a operar matematicamente o exterior do que encontrar nele um sentido substancial. A repetição sugere um caráter circular do tempo, mas que não é a repetição do mesmo, uma vez que também aponta para alguma mudança. As imagens geográficas, os pensamentos e as ações da personagem se repetem, mas

mudam e se degeneram concomitantemente ao processo de decomposição que impele Molloy e Moran ao estado de seres rastejantes, animalizados e esquecidos das características que os definiam como humanos.

Prova esse processo de animalização o modo como o sexo e o amor são tratados em *Molloy*. A decrepitude física do personagem narrador da primeira parte do romance tende a impedir qualquer visão positiva do relacionamento amoroso; aliás, o amor é um tema quase ausente na trilogia do pós-guerra e, quando aparece, é no registro da degradação, da impudicícia e do fracasso que em nada lembra a fantasia do amor romântico. Neste, a expressão das paixões, dos arrebatamentos da alma e da idealização da mulher configuram todo um ingênuo subjetivismo que, perpassando a história desde os tempos medievais, tornam belas e trágicas as histórias de amor como as de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Werther e Charlotte. Todas elas contrastam com a objetividade cruel e indiferente do sentimento em relação ao outro descrito por Beckett inicialmente em *Molloy*.

Uma mulher teria conseguido deter meu impulso de ir para minha mãe? Provavelmente. Ou melhor, um encontro assim era possível, quero dizer entre uma mulher e eu? Homens, me esfreguei em alguns, mas mulheres? Está bem, não quero mais esconder, sim, me esfreguei numa. Não falo da minha mãe, fiz mais que me esfregar nela. [...] Mas de uma outra, que poderia ter sido minha mãe, e até minha avó, acho [...]. Foi ela que me fez conhecer o amor (BECKETT, 2007, p. 85).

O feminino é visto com extrema negatividade e o desprezo em relação às mulheres é patente, pois sempre ocupam posições humilhantes, como mendigas insistentes e insatisfeitas com o que recebem. Tanto a mãe de Molloy como as companheiras com quem ele se “esfrega” pela vida aparecem como réprobos da humanidade, as putas responsáveis pelo nascimento da escória no mundo. Até o fim de suas vidas elas provocam sexualmente os homens e os irritam com sua insaciabilidade, abordada como atributo genuinamente feminino por Beckett. Mesmo caquéticas e velhas elas se caracterizam como hábeis parideiras que dão continuidade ao ciclo torturante da vida para a morte que se estende sem fim, colocando no mundo pessoas que atingem a velhice e a decrepitude ao lado delas, nascendo já com um pé na cova. Assim, as descrições de Molloy sobre seus encontros amorosos são carregadas de um realismo desencantado e sujo que mostra a crueza do sexo e a impossibilidade do amor num universo obscurecido. Como tudo ao redor, amor e sexo também estão mortos e o que se vê deles é apenas um vestígio animalesco do instinto cego a que o humano foi reduzido no fim:

Era chamada pelo plácido nome de Ruth, acho, mas não posso garantir. Talvez se chamasse Edith. Tinha um buraco entre as pernas, oh, não o botoque que sempre imaginara, mas uma fenda, e eu metia, ou melhor, ela metia, meu membro dito viril lá dentro, não sem trabalho, e eu empurrava e me esfalfava até jorrar ou renunciar ou ela me suplicar para desistir. Uma brincadeira idiota a meu ver e ainda mais cansativa, com o tempo. Mas me submetia com boa vontade bastante, sabendo que



era o amor, pois ela tinha me dito. Ela se debruçava sobre o divã, por causa do reumatismo, e eu enfiava por trás. Era a única posição que ela podia aguentar, por causa do lumbago. Achava isso natural, pois tinha visto os cães, e fiquei surpreso quando ela me confidenciou que se podia fazer de outra forma. Me pergunto o que queria dizer exatamente. Talvez tenha me metido no seu reto, afinal. Para mim isso soberanamente tanto fazia, imaginem vocês. Mas é o verdadeiro amor, no reto? Aí está o que me aborrece. Nunca teria conhecido o amor afinal? (BECKETT, 2007, pp. 85-86).

Dessas téticas situações é que o humor sarcástico de Beckett aparece em seus textos. A trilogia de romances do pós-guerra está repleta de passagens que, mesmo marcadas por uma tragicidade escatológica, evidenciam o sutil humor beckettiano, que faz rir quando menos se espera e das situações mais improváveis. A explicação das passagens em que as situações trágicas chegam a ser cômicas perderia aqui toda a graça e, para tanto, devem ser lidas no próprio texto. Todavia, os socos que Molloy desfere em sua mãe para que ela possa compreendê-lo e lhe dar dinheiro, suas cogitações sarcásticas sobre o afeto por ela, as explicações sobre como se limpa com jornal quando vai ao banheiro, o relato sobre o papagaio de Lousse que dizia “puta caralho de merda cagada” e “Fuck!” a todo o momento, a constatação de que ele, Molloy, peida bastante, fazendo uma relação matemática de peidos por minuto, bem como suas reflexões sobre o cu, constituem passagens debochadas conduzidas pelo humor no primeiro romance da trilogia. O amor é só mais um detrito humano entre outros. É um resto de humanidade que não convence em meio à crueza do pensamento ressabiado pela vida. Seu paraíso prometido é agora o mesmo que o das coisas, uma falsa felicidade, uma alegria neutra e cinza que não mais preenche e que, como tudo, se perde em meio aos objetos do mundo. O conhecimento do amor é interessante para Molloy como passatempo e na medida em que satisfaz algumas de suas necessidades básicas, quando vem então acompanhado de vantagens de qualquer tipo, torna-se o idílio para o humano degradado.

Ela não tinha tempo a perder, eu não tinha tempo a perder, teria feito amor com uma cabra, para conhecer o amor. [...] Ela me dava dinheiro depois de cada sessão, a mim que teria aceitado conhecer o amor, e aprofundá-lo, sem cobrar. Não era uma mulher prática. Teria preferido me parece um orifício menos seco e menos largo, isso teria me dado uma ideia mais elevada do amor, acho. [...] Mas o amor sem dúvida não se incomoda com semelhantes contingências. E não é quando você está bem, mas quando seu membro desvairado procura uma parede onde se esfregar, e a unção de um pouco de mucosa, e não encontrando nenhuma não bate em retirada, mas conserva sua tumefação, é então que nasce o verdadeiro amor e que alça voo, bem acima de questões de medidas baixas. [...] A única coisa que me chateia a esse respeito, é a indiferença com que soube da sua morte, uma noite em que me arrastava até a casa dela, indiferença atenuada, é verdade, pela tristeza de ver secar uma fonte de renda (BECKETT, 2007, p. 87).

O amor ou que restou dele vem também relaxar e proporcionar um mínimo de prazer ou diversão a criaturas atormentadas, como Molloy ou Moran, para as quais o tempo parece nunca passar, apesar das mudanças sempre para o pior. Quanto mais apodrecem, mais parecem viver e quanto mais seu tempo dá mostras de esgotamento, mais ele parece se dilatar e adiar o fim. Dessa forma, o ciclo de repetições em *Molloy* não é concêntrico, indicando um tempo que avança à medida que também para e retoma estágios anteriores. Diz Molloy, “sim, meu progresso me obrigava a parar cada vez mais vezes, era o único meio de progredir, parando” (BECKETT, 2007, p. 113). Assim, em Beckett o progresso tende a ser visivelmente negativo, sendo que a mudança não apresenta qualquer positividade, pois se trata de uma evolução para a morte que configura um processo interminável de decomposição e dor. Se aqui podemos falar de um tempo cíclico não significa, contudo, a afirmação do tempo marcado em seu fim pela regeneração ou pelo nascimento que renovaria o movimento da história e dos seres. Ao contrário, o que se nota é que a temática cíclica do tempo nos romances da trilogia do pós-guerra de Beckett prolonga a última fase do processo não nos permitindo enxergar o seu fim e nem voltar a um começo regenerador. Ainda há um progresso, o desenvolvimento que conduz o ser, a história, a linguagem e o mundo para um final que imaginamos estar perto pelo fato de tudo estar já envelhecido e quase comido pelos vermes.

E por onde quer que você vague, entre seus limites distantes, será sempre a mesma coisa, precisamente. O que levaria a crer que meus deslocamentos não se deviam a outra coisa, à roda empenada que me levava, com safanões imprevisíveis, da fadiga ao repouso, e vice-versa, por exemplo. Mas agora não vagueio mais, em parte alguma, e até quase nem me mexo, e entretanto nada mudou. [...] E o ciclo continua, aos trancos, de fugas e bivaques, num Egito sem fronteiras, sem filho e sem mãe (BECKETT, 2007, p. 97).

O trabalho das personagens beckettianas se assemelha ao de Sísifo, grande rebelde da mitologia grega, que tendo provocado a ira dos deuses foi condenado a rolar uma pedra de mármore até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que a tarefa estava próxima do término, a pedra rolava montanha abaixo, tornando inútil seus esforços. “E quem sabe ele não acredita que cada vez é a primeira?” pergunta Moran a respeito de Sísifo, “isso o entreteria na esperança [...] que é a disposição infernal por excelência [...]. Enquanto estamos reincidindo sem parar, isso nos enche de satisfação” (BECKETT, 2007, p. 183). Ao se dirigirem sempre a caminhos que os levam a lugar nenhum, os personagens em *Molloy* sentem a esperança atormentar-lhes o espírito, pois dela não conseguem se furtar e, sendo ela seu último recurso, é por isso mesmo odiada. Dessa forma, Molloy apesar das falhas tentativas de compreensão da existência, sempre retorna inutilmente às mesmas reflexões contraditórias, armadilhas de

uma mente dominada pela impotência, mas que não aceita esta dominação. O domínio da insuficiência a que se alude aqui é o da linguagem que, colonizando o pensamento, não permite ao humano descobrir o que há fora de si mesmo, isto é, fora do pensamento, dos nomes com os quais ordena o mundo para si. A experiência de estar preso em meio às palavras, esperando uma morte que não chega nunca, constitui o pesadelo das personagens de Beckett, a claustrofobia de seres desesperados que anseiam parar de pensar e se imiscuir no silêncio, desde que este silêncio já não apresente seu nome, a definição que o coloca no extenso mapa dos campos da linguagem.

O indivíduo enquanto espera angustiadamente pelo fim desejado, contudo, não se curva às incapacidades que seu corpo estabelece. Seu espírito por mais esfrangalhado que esteja ainda movimenta-se no meio da linguagem, tentando encontrar o que escapa à sua tutela. Desconfiando sempre, essa consciência tenta esquivar-se da mentira que as palavras colocam ao nomearem o mundo, querendo representá-lo. Destarte, a linguagem aparece em *Molloy* sobretudo como empobrecimento, falha, subtração: “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). Os narradores da trilogia de romances têm uma aspiração em comum: restabelecer o silêncio, rumar para além dos horizontes visíveis impostos pela linguagem, encarando-a, contudo, pois sabem que só por meio dela é que podem descobrir as coisas, inclusive o silêncio (que não se chama silêncio) no qual ela ainda não chegou. Falando até a exaustão, mas continuando sempre, as personagens nunca se calam, as palavras caem de suas bocas como migalhas. A linguagem escancara um mundo morto onde nenhuma novidade é possível dentro dos seus limites, pois tudo está ou será nomeado, imobilizando-se na falsidade de um signo que não representa e não consegue abranger a coisa jamais. “Estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale”, diz Molloy, mostrando que não está preocupado com o estabelecimento da verdade ou a descoberta de uma realidade pura em si mesma; “não me associarei jamais a tal perversão (da verdade)” diz ele, querendo apenas descansar do palavrório ruidoso da linguagem: “pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz na alma do pesquisador incurioso” (BECKETT, 2007, p. 95). Molloy sabe desde o começo que seu relato nunca chegará a termo, pois seu objetivo, aparentemente, não apresenta esperanças de ser alcançado. Sua narração não deslancha, empaca, retorna aos mesmos pontos, sem finalidade e conclusão. Ele não quer saber mais coisa alguma, conta histórias menos porque elas podem revelar algum sentido oculto para sua vida e mais para passar o

tempo. A vontade de saber como chegou ao quarto da mãe é esquecida e se perde em meio à confusão de suas recordações, entre a necessidade de continuar e o desejo de morte. O regresso à casa materna, possível busca pela origem, é também desconstruído por Beckett e a viagem de retorno não vislumbra uma possibilidade de sentido e significado para Molloy, mas avança em direção ao fim.<sup>42</sup> A história humana, dessa forma, é vista como o interminável tédio da decoração da lição de casa, em que se estuda justamente aquilo que já se aprendeu, num ciclo intermitente marcado pela inutilidade do conhecimento e de qualquer tentativa em fazer ou dizer algo mínimo e significativamente novo. Em meio a essa constante batalha as coisas ao redor vão fenecendo. Molloy está morrendo sem conseguir atingir seu objetivo e tudo o que diz versa num tempo que também perece junto com o mundo e as palavras.

Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim, como nas frases bem construídas e na longa sonata de cadáveres. E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora (BECKETT, 2007, p.54).

Reduzida ao extremo devido à desconfiança de uma consciência que não aceita mais ser colonizada por falsidades, a linguagem é colocada em atrito perene com a subjetividade, que reage através do esquecimento. Ou seja, se há alguma subjetividade atuante em Beckett, ela tende a ser apenas uma consciência que, mesmo esfrangalhada, opera negativamente, recusando aderir à linguagem que supostamente iguala-se ou duplica-se ao pensamento. Assim, a memória como faculdade da subjetividade também é problematizada, pois suas lembranças são convocadas sempre como representação que necessita inestimavelmente das palavras para que possam ser compreendidas e comunicadas. O medo de que a palavra diga mais do que se quer dizer, de que ela adquira autonomia,<sup>43</sup> constitui a desconfiança de

---

<sup>42</sup> O regresso às origens, geralmente tratado na literatura como algo positivo e doador de sentido, é visto em *Molloy* de maneira totalmente negativa e infrutífera. O trabalho de rememoração do narrador proustiano, por exemplo, que graças à memória involuntária é levado às mais profundas lembranças de seu passado, é conduzido nesse processo por um eixo norteador que acabará lhe trazendo o conhecimento de um instante essencial da vida. Assim também os românticos viam no regresso às formas de vida mais simples uma religação com a natureza, superando a cisão entre o homem e o mundo. Essa nova comunhão com o natural trazia consigo o ideal de uma existência ainda repleta de significações a descobrir e que poderia tornar mais feliz o homem moderno, bem como dotá-lo de um motivo para que esforçasse em perseverar no mundo. Esse ideal parece estar totalmente desacreditado por Beckett na trilogia de romances do pós-guerra.

<sup>43</sup> De acordo com Tagliaferri (1992, p. 168) “um dos temas dominantes em Beckett é a desconfiança da palavra, o temor, evidentemente programado, de que a palavra se imobilize, assuma opacidade, consistência, vida autônoma [...] Não somente o mundo é negado, mas a palavra torna-se suspeita de ‘reproduzi-lo’, quando se imobiliza, quando não é suficientemente acossada e recusada pela palavra que lhe sucede [...]” (Cf.

Molloy, Malone e da voz do Inominável que, conscientemente por negações e aporias tentam desesperadamente não permitir à palavra se imobilizar, acoçando-a e recusando-a pela palavra que lhe sucede, baseados na suspeita de que elas podem reproduzir o mundo que fora negado. Em *Molloy* os acontecimentos exteriores provocam mudança, impulsionam as personagens à ação, bem como ativam seu pensamento que pela linguagem tenta reproduzir e classificar aquilo que se modificou, sem sucesso. As palavras são incapazes de qualificar essa mudança e a consciência parece saber o perigo da linguagem, a mentira da representação que ela esconde: “minha vida, minha vida, tanto falo dela como de uma coisa acabada, quanto como de uma brincadeira que ainda dura, e estou errado, pois ela acabou e dura ao mesmo tempo, mas com que tempo verbal exprimir isso?” (BECKETT, 2007, p. 60).

O esquecimento das lembranças marcado pelas “incertezas”, pelas paradas súbitas, pelas constantes retomadas na narração evidencia a negação da linguagem realizada por Beckett através de seus personagens. O tempo que caminha em direção à morte tende a interpenetrar a linguagem, fazendo-a depauperar aos poucos.

Quero dizer que ao refletir, sobretudo a longo prazo, meu excesso de palavras vinha a ser pobreza e vice-versa. Curiosa inversão, não é, ocasionada pela simples passagem do tempo. Dito de outra forma, o que quer que eu dissesse, nunca era nem bastante nem bastante pouco. Não me calava, aí está, o que quer que dissesse não me calava (BECKETT, 2007, p. 58).

Assim, junto com o sujeito imerso no processo de degradação a linguagem utilizada por ele também morre gradualmente. A decomposição física e a confusão do espírito refletem-se nas palavras que caducam com o decorrer do tempo. Esse tempo cristalizado ou imobilizado, mas que muda, avançando para o pior, carrega com ele os personagens, suas histórias, as palavras e o próprio romance numa continuidade a perder de vista.

Na segunda parte do romance, o detetive Moran é designado por Youdi seu chefe, através de Gaber o mensageiro, para cuidar do caso Molloy. Moran começa seu escrutínio investigativo, seu percurso próprio em busca de Molloy dentro de sua casa tentando entender quem era Molloy e por que o haviam designado para esse caso do qual não sabia absolutamente nada. Sabendo que tem de partir, deixa organizadas todas as coisas em sua casa, conclama seu filho Jacques a ir com ele e sai para as estradas sem a menor noção de aonde chegar. Durante o trajeto diz estar se locomovendo em direção ao “país de Molloy”, entendendo com isso a região muito pequena cujos limites administrativos ele, o procurado, nunca atravessou e “provavelmente nunca atravessará, seja porque isso lhe foi proibido, seja

porque não teve vontade, seja naturalmente por consequência de um acaso extraordinário” (BECKETT, 2007, p. 184). Ao adentrar tal região, Moran vê gradualmente sua razão e seu espírito metódico se entregarem à mesma confusão que povoava os pensamentos de Molloy na primeira parte do romance. Ele caminha sem rumo com seu filho pelos campos, monta um abrigo próximo a um bosque e pede a Jacques que vá comprar-lhe na aldeia uma bicicleta de segunda mão, o que claramente remete à bicicleta usada por Molloy. Também a perna de Moran vai pouco a pouco apodrecendo inexplicavelmente e, quando decide ir embora, seu filho (que depois de dias desaparecido retorna com a bicicleta comprada) é que precisa pedalar enquanto ele se ajeita como pode na garupa.

O próprio detetive se descreve, em seu relatório, como um “espírito metódico”, produzindo uma narrativa objetiva e muito mais ordenada, por meio da qual vai registrando pouco a pouco as mudanças que se desenvolvem nele próprio, depois de ter recebido a ordem de “se ocupar de Molloy” na condição de “agente”. Assim, antes de ir embora do abrigo com o filho, Moran prepara uma série de perguntas a que visa responder, sem sucesso. Todas elas, em vez de lhe proporcionar soluções claras e distintas para seu pensamento degenerado, lhe mostram mais ainda a situação miserável e caótica que lhe sucedeu e, ao mesmo tempo, corroboram a sensação de que as coisas permaneceram iguais por mais que tivessem mudado. Dessa forma, após ter sido abandonado pelo filho e interpelado rapidamente por Gaber o mensageiro, o detetive também encontra no regresso ao lar os mesmos objetos na sua impenetrável e tranquila solidão. Jacques, assim como a criada Marthe, constituem junto com os objetos, a casa e a sociedade, as bases que compõe o universo sólido de Moran.<sup>44</sup> A impressão que se tem com a chegada de Gaber e seu aviso a Moran para se ocupar de Molloy é que todo um universo sai de sua ordem costumeira, e o que se verá no decorrer da narração, que constitui o relatório de viagem do detetive, é a derrocada de um império. Moran prepara tudo metodicamente, olha seus bens pela última vez e sai de casa, rumo às estradas e florestas; porém, desde o início percebe algumas incongruências que vão gradualmente tomando conta de seu espírito, como o fato de não saber quem é Molloy e nem por que deve se ocupar dele.

---

<sup>44</sup> Segundo Bernal (1969, pp. 32-55) Moran se distingue de Molloy justamente porque este último não possui coisa alguma, é desprovido de todo ter, ao passo que Moran é o proprietário de vários bens dos quais a tradição do romance dotou habitualmente os personagens. Esta tradição, segundo a autora, sempre construiu seus personagens em cima daquilo que eles possuíam, isto é, seus predicados é que davam ao ser sua existência. Dessa forma, Moran é o único personagem beckettiano desta fase a não ter necessidade de muletas (mais tarde ele sucumbirá à degeneração física), e é também o único que anda sem dificuldades, ereto como um ser humano. “Moran não é constrangido a se perguntar ‘onde estou eu?’ porque em sua vida tais questões não se colocam e, caso fossem colocadas, as posses de Moran responderiam em seu lugar. Não está ele em seu escritório, em sua casa, em seu jardim, na sua cidade, próximo de sua igreja? Moran não tem maior necessidade de se perguntar ‘quem sou eu?’ pois ele se conhece há muito tempo. Ele não possui uma imagem clara de seu ser graças aos hábitos de seu espírito?” (BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris : Gallimard, 1969).

Mesmo tomado por confusões de todo o tipo, o pequeno-burguês não deixa de apresentar uma narrativa cronologicamente ordenada, dentro de limites coerentes. Assim, emprega as formas do passado sem referir-se muito aos acontecimentos posteriores, nem à sua situação atual (diferentemente de Molloy, que emprega, sobretudo, a forma presente). Todavia, o leitor torna-se como que vítima de um *déjà-vu*, pois acaba reconhecendo pelo relato de Moran características de Molloy e de sua história narrada na primeira parte. Nomes e acontecimentos que se assemelham, confusões e esquecimentos incomodam o detetive a ponto dele não mais saber se Molloy, assim como Youdi e Gaber são invenções de sua cabeça, que trabalha agora rebelde. A capacidade de Moran de decidir o que vale ou não a pena ser registrado, os objetos dignos de reflexão, tudo isso vai se perdendo no descontrole que toma a personagem ao longo de seu relatório; seus critérios de investigação e catalogação perdem a eficácia e ele começa a entrar no reino do caos, muito parecido com o reino de pensamentos de Molloy. “E o que via se parecia mais a um esmigalhamento, a um desmoronamento raivoso de tudo aquilo que desde sempre me protegera daquilo que desde sempre estava condenado a ser (BECKETT, 2007, p. 198)”<sup>45</sup>.

O estranhamento causado pela segunda parte do romance se deve muito à ordenação narrativa que Moran faz em seu relatório, passando pelas associações com a primeira parte e finalmente pelo aniquilamento das certezas relatadas até então. A concepção de uma pretensão de verdade estabelecida pela linguagem é criticada por Beckett, que faz de seu personagem o porta-voz da decadência e do pedantismo dos homens de ciência. A crença de que as palavras podem conferir sentido ao mundo, captar a sua essência e produzir conhecimento é suspensa ceticamente e parece ser descartada por Beckett através de um processo que, na segunda parte de *Molloy*, tem como ponto de partida um relatório científico inicialmente objetivo, mas que é levado ao esgotamento, mostrando a impossibilidade de um conhecimento neutro, que não passe antes de tudo pelos desmandos do pensamento do sujeito e da própria opacidade das coisas e suas relações.

Moran tem o seu universo devidamente ordenado para que nada saia do controle, ou seja, o detetive lida a todo o momento com a possibilidade da perda daquilo que o insere no mundo, tornando-se sempre desconfiado. Não é a toa que trata com extrema violência seu filho e sua criada e que tudo para ele recaia sob suspeita, até mesmo a hóstia sacramentada pelo padre. O processo que sofre ao longo da narração se assemelha a uma desagregação do

---

<sup>45</sup> Segundo a interpretação de Bernal (1969, p. 36), “Não se trata portanto de um envelhecimento, de uma mudança biológica, mas de um repentino colapso incompreensível. De quê houve um colapso? Houve um colapso daquilo que, até o presente, tinha impedido Moran de ser o que ele sempre foi: ninguém. Ninguém ou aquele que não era nada fora das coisas que ele possuía”.

pensamento racional, que descamba para a incoerência da reflexão e para a irracionalidade e impulsividade dos atos. As ações violentas se repetem na segunda parte do romance com a diferença que se mostram mais aberrantes e sádicas. Justamente pelo fato do personagem se mostrar tão racional, os atos violentos que comete assumem a face da maldade explícita, devidamente orquestrada pelo pensamento. A linguagem aqui também violenta, a cientificidade de Moran é uma bofetada naqueles acostumados com as belezas estilísticas da literatura. “A raiva me levava às vezes a ligeiros desvios de linguagem [...]. Me parecia que toda a linguagem era um desvio de linguagem” (BECKETT, 2007, p. 162). Reduzida a um mero palavreado, ela mata consigo o mundo duas vezes, a primeira pela incapacidade em apreender o real, e a segunda por pretender fazer isso agora o mais distanciadamente possível:

De longe a cozinha me parecera estar na escuridão. E num sentido estava. Mas em outro sentido não estava. Pois ao colocar o olho na vidraça distingui uma débil claridade avermelhada, não podendo provir do forno, pois não tinha forno, mas um simples fogão a gás. Um forno se quiserem, mas um forno a gás. Quer dizer, havia um forno de verdade na cozinha, mas desativado. Que é que vocês querem, numa casa sem forno a gás não me sentiria à vontade (BECKETT, 2007, p. 170).

A tentativa de produzir um texto coerente que dê conta dos meandros do real é solapada pela falência de uma linguagem que nunca acompanha o movimento do fenômeno e nem consegue ordenar a sucessão de ideias que passa pelo intelecto do sujeito. A impossibilidade de descrever e narrar absolutamente tudo o que vê e o que pensa coloca Moran, assim como Molloy, numa situação paradoxal: mesmo sabendo que a linguagem é incapaz de satisfazer as exigências do sujeito ao pensar o real, ele continua a se utilizar dela, seguindo os comandos de uma voz, sempre a mesma, que ecoa pelos confins de sua interioridade.

O que Molloy escreve assemelha-se menos a uma fugaz lembrança do que realmente aconteceu e mais a uma ficção, pois sua memória tão falha não garante coisa alguma, permanecendo totalmente desacreditada. Seu funcionamento interno parece se pautar num exercício de esquecimento que tenta obliterar o fato angustiante de que ainda vive, e não buscar lembranças que lhe tragam as imagens passadas e desoladoras da vida. “Assim de tempos em tempos recordarei minha existência atual da qual aquela que conto não pode dar mais que uma tênue ideia. Mas só de quando em quando, para que se possa dizer, se for o caso, É mesmo verdade que isso ainda vive?” (BECKETT, 2007, p. 92). A impressão de Molloy é a de ser o único sobrevivente de uma hecatombe, desconfiando de sua razão e de suas impressões na representação de sua situação atual e passada, a qual até então dava indícios de ter sido uma vivência clara e distinta. Entretanto, a falência de sentido é



corroborada pelo tempo e inscreve-se na linguagem que, incapaz de abranger o real, morre junto ao sujeito. Mesmo assim, Molloy e Moran continuam a falar,<sup>46</sup> é a única coisa que lhes resta. A voz imperativa da linguagem continua intermitentemente ecoando na cabeça, fazendo com que o indivíduo reincida na mentira, entretendo-o na esperança infernal que o ajuda a suportar as agonias de quando se vê livre para a morte.

E este triste trabalho de escrivão que não é da minha alçada, submeto-me a ele por motivos que não são aqueles que se poderia imaginar. Ainda obedeço ordens, se quiserem, porém não é mais o temor que me inspira. Sim, ainda tenho medo, porém não é mais por força do hábito. E a voz que escuto, não precisei de Gaber para transmiti-la. Pois está em mim e me exorta a ser até o fim esse fiel servidor que sempre fui, de uma causa que não é a minha, e a fazer pacientemente o meu papel até as últimas amarguras e extremos [...] Como veem, é uma voz bastante ambígua e nem sempre fácil de seguir, nos seus raciocínios e decretos. Mas eu a sigo assim mesmo, mais ou menos, eu a sigo no sentido em que a compreendo, e no sentido em que a obedeço. [...] Ela também me diz, esta voz que só agora estou começando a conhecer, que a lembrança desse trabalho diligentemente executado até o fim me ajudará a suportar as agonias da liberdade e da vagabundagem. (BECKETT, 2007, p. 181-182).

O hábito encarcera o sujeito dentro das mesmas experiências e representações, acostumando-o a utilizar-se da linguagem para traçar o caminho de sua vida e a composição de suas experiências passadas; só uma situação tão desgraçada como a dos personagens de Beckett para denunciar a incapacidade e a mentira que se segue a todo o momento na busca por recordações que são trazidas à luz das palavras. Não se trata mais da vida e sim de uma representação falaciosa, uma mentira, uma ficção. O problema não é a afirmação esdrúxula que o passado não tenha acontecido, mas a dificuldade de recuperação da memória pela linguagem e, uma vez que ela não consegue atingir o objetivo de comunicar algo fora de sua inverdade, o que resta é a possibilidade de denunciá-la, flagrando-a em sua mentira. Essa denúncia trabalharia negativamente, desmentindo a linguagem por meio dela mesma já que até agora nada foi possível fora de seus domínios. Assim Beckett começa a fazer em *Molloy*, com o detetive Moran terminando seu relato da seguinte forma:

[...] no começo não sabia o que ela queria. Mas acabei compreendendo aquela linguagem. Eu a compreendi, eu a compreendo, tudo errado talvez. A questão não é essa. Foi ela que disse para fazer o relatório. Isto 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 (BECKETT, 2007, p. 237).

---

<sup>46</sup> Bernal (1969, p. 37) sugere que a linguagem é a última coisa que resta a essas personagens, pois constitui sua derradeira propriedade ou atributo, definindo-os enquanto seres, afirmando, com isso, sua existência. Desse modo, no decorrer da trilogia de romances, Beckett prosseguirá tirando de suas personagens tudo aquilo que poderia lhes confirmar sua existência enquanto sujeitos, a saber, os predicados que garantiriam a definição de sua identidade.

A morte é sempre adiada e a linguagem não permite que Molloy e Moran se calem. O tempo percebido como interminável mas que continua passando e modificando as coisas, mesmo que muito lentamente, não oferece o sentido que os anos podem dar a uma vida comum. Talvez Beckett queira dizer que a vida não é comum e que não se pode viver sem ser atormentado e assombrado pela presença constante da morte que se oculta sob as formas mais imprevisíveis, observando sempre. Diante disso, a impossibilidade de que algo progrida para melhor tem sua razão de ser também pelo fácil esquecimento do humano sobre seu passado ou, então, na improvável captura deste por uma memória degradada, cansada e traumatizada.

### 3 MALONE MORRE

A memória e o próprio fazer literário que poderiam ser a última esperança no ocaso de uma vida interminável e fatigante são confrontados radicalmente pelas personagens de Beckett. Vivendo um estado intermediário e ambíguo, tão próximas da morte, mas sentindo seus últimos dias sempre adiados, elas permanecem presas a uma espera e longe da definição de sua situação.<sup>47</sup> Molloy e Moran escreviam sobre suas jornadas, faziam seus relatórios indicando o que se passou, isto é, contavam no presente aquilo que havia acontecido, buscavam suas origens. O narrador do segundo romance da trilogia do pós-guerra, Malone, faz, em relação à Molloy, justamente o movimento inverso: no presente ele pretende contar histórias tendo em vista o futuro próximo, a morte.<sup>48</sup> Se os protagonistas da história anterior ainda partiam em busca de algo, em *Malone morre*, escrito em 1948, já não há muito que buscar, a não ser uma distração enquanto se espera pelo fim. Presa de um corpo inativo e que apodrece, Malone não encontra forças que lhe permitiriam cessar sua espera, deixando-se levar pelo tempo que lhe inflige lenta e gradualmente a morte esperada. Nesse ínterim, propõe-se a contar histórias que o distrairiam deste momento entreatos, destes últimos instantes de consciência.<sup>49</sup> Tentando desviar sua percepção do corpo que morre sem previsão de acabar, Malone escreve histórias que inicialmente sugerem o emprego do tempo da espera

---

<sup>47</sup> O contexto em que vivem algumas das personagens de Beckett reflete o interesse contínuo do autor pela obra de Dante, na qual podemos encontrar Belacqua, personagem caro a Beckett e que n' *A Divina Comédia* representa as almas que se arrependem tarde demais por preguiça e falta de interesse, deixando para redimirem-se na última hora quando não havia mais tempo ou possibilidade para pecar. Essas almas, como os excomungados, são obrigadas a esperar no Ante-Purgatório o mesmo tempo que viveram na Terra e, por isso, durante o período de sua expiação elas nada podem fazer senão esperar. Assim, Belacqua vive agachado debaixo de um rochedo, aguardando sua redenção. (Sobre esse interesse de Beckett cabe anotar que, em 1934, três anos após a publicação do ensaio sobre Proust e mais de uma década antes dos romances da trilogia do pós-guerra, é publicado *More pricks than Kicks*, coletânea de contos que são protagonizados por Belacqua, estudante dublinense e batizado em homenagem ao personagem da obra de Dante).

<sup>48</sup> De acordo com Ludovic Janvier (1964, p. 64), Malone quer nos indicar o que ele não viveu ainda: ele olha para o futuro próximo ao qual o seu presente se permite aspirar: Malone morre. O presente da narrativa tenta se nutrir do devir deste moribundo, que fala: ele está totalmente voltado para o que vai ser, Malone diz o seu fim”.

<sup>49</sup> O intervalo no qual Malone se encontra assemelha-se ao momento crucial em que Sísifo contempla a pedra despencando e desce mais uma vez a montanha para recomeçar seu trabalho. Para Camus (2010, p. 122), Sísifo se torna interessante justamente nesse regresso, nessa hora “que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça”. De acordo com Camus, é nesse instante que Sísifo adquire consciência e se torna superior ao seu destino, tornando-se também trágico. Ora, Malone sabe que está morrendo, tem consciência disso, rebela-se contra o tempo que lhe atrasa o fim e, impotente, se põe a contar histórias que, por sua vez, nascem de uma consciência revoltada e que parece conhecer a extensão de sua miséria: ele pensa nela todo o tempo, transpondo sua sensação para os personagens que cria. Assim, o momento intermediário vivido pelos dois personagens, cada um à sua maneira, expõe uma consciência atormentada, mas que ao mesmo tempo consome uma vitória, pois conforme nos diz Camus a respeito do mito de Sísifo (2010, p. 123), “não há destino que não possa ser superado com o desprezo” (Cf. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010).

com fantasia e arte, o que poderia dar aos instantes finais de sua vida a beleza de um fim minimamente digno. Entretanto, como o narrador está imerso num processo temporal vagaroso de perecimento, suas narrativas, assim como sua consciência e seu corpo, se esfacelam gradualmente, descambando para o horror e a violência com que a morte surpreende os vivos.

Pensando num programa a executar, Malone decide escrever três estórias: uma sobre um homem e uma mulher, outra sobre um animal e mais uma sobre uma coisa (uma pedra, provavelmente, diz ele). Mas sentindo também a necessidade de deixar algo que dure além dele, resolve fazer um inventário de seus bens assim que tiver terminado as estórias e, sabendo que muito provavelmente pode não chegar ao fim de sua empresa, opta antes de tudo por escrever um diagnóstico de seu atual estado:

Que é que estou fazendo agora, me pergunto, perdendo ou ganhando tempo? Decidi também lembrar um pouco do meu estado atual antes de embarcar em minhas histórias. Acho que é um equívoco. É uma fraqueza. Mas vou me conceder essa fraqueza. Depois disso vou jogar com muito mais paixão. E vai ser um completo inventário. A estética está do meu lado, pelo menos, uma certa espécie de estética. Aí está pois dividido em cinco o tempo que resta. [...] Mas estou em posição de defesa. [...] Voltando ao cinco. Situação atual, três histórias, inventário, aí está. Alguns interlúdios não são de excluir. Um programa completo. [...] Sinto que estou cometendo um grande erro. Seja (BECKETT, 2004, p. 13).

Malone pressente que provavelmente não conseguirá terminar o que se propôs, sua sensação é a de estar cometendo um erro e por isso diz se colocar de antemão em posição de defesa numa batalha já perdida, em que o tempo provavelmente sairá vencedor. O tempo do aguardo marcado pela sensação de lentidão da duração põe o jogo de Malone em suspenso, podendo transformá-lo em empresa inútil e dolorosa ao frustrar as expectativas do narrador com relação à chegada da morte, bem como aniquilá-lo de vez, impossibilitando a realização de seu objetivo literário. Se por um lado Malone tenta se divertir enquanto não morre, por outro lado tal diversão pode degenerar em suplício ainda maior devido à ineficácia de seus esforços perante o atraso da morte; contudo, morrer também não é sinônimo de paz ou redenção, configurando o que seria apenas um estágio em que se passa de um calvário a outro. Sendo assim, Malone se encontra de qualquer maneira em uma situação desgraçada que mesmo o artifício da ficção como construção do sonho e da fantasia não pode esconder.

Em *Malone morre*, Beckett, ao que tudo indica, aniquila ou examina em chave irônica a última esperança para a literatura, de que ela seria a construção do sonho irrealizável ou o derradeiro artifício no qual o indivíduo poderia se refugiar. Ao denunciar em *Molloy* a mentira que a palavra esconde ao tentar representar o mundo, o autor apontara para a impotência da linguagem em sua pretensão de conhecimento do real, bem como para o impasse na revelação

de sua falsidade que só pode se realizar por meio das próprias palavras que se quer combater. No segundo romance da trilogia do pós-guerra, Beckett problematiza, sobretudo, a apresentação estética do mundo e não tanto o seu conhecimento, de modo que aqui a pergunta que surge é a seguinte: nesse intervalo de tempo, seria possível a Malone narrar, isto é, expor artisticamente um universo por meio da imaginação e da fantasia?

Malone está murado por todos os lados. Dentro de um quarto, deitado em um leito e quase plenamente incapacitado para qualquer ação, ainda lhe restam alguns objetos que garantem seu acesso ao mundo exterior, a saber, um lápis, um caderno e um bastão que usa para arrastar outros objetos para perto ou longe de si. Através do bastão atrai a mesinha em que “eles” depositam um prato e um urinol, o primeiro vem cheio e volta vazio, o segundo, o contrário; pelo bastão também consegue ainda cutucar e pescar seus pertences espalhados pelo chão. Com seu lápis começa a escrever no caderno sua situação atual, dando início ao programa literário a que se propusera. Semelhantemente a Molloy, não sabe como chegou ali, talvez numa ambulância, e mesmo assim diz não estar em um hospital ou hospício, pois os barulhos que ouve não denunciam nada de incomum. Lembra-se apenas de que um dia se viu na cama em que agora está deitado, nu, coberto por lençóis que puxa ou afasta de acordo com as estações.

Não faço ideia de quanto tempo estou aqui, acho que já disse isso. Só sei que eu era bem mais velho antes de vir para cá. Eu me digo nonagenário, mas não posso provar. Talvez eu seja apenas quinquagenário ou quadragenário. Faz uma eternidade que eu perdi a conta, quero dizer, dos anos que tenho. Sei o ano em que nasci, não esqueci, mas não sei quando vim parar aqui. Mas acho que estou aqui há um bom tempo. Pois sei muito bem o que podem contra mim, protegido por estas paredes, as diversas estações. Isso não se aprende em um ano ou dois. Dias inteiros se passaram, num piscar de olhos (BECKETT, 2004, p. 17).

Malone diz se beneficiar de um hiato em suas lembranças e essa lacuna tende a impedir a recordação dolorosa de um passado provavelmente atroz que não deixou traço discernível em sua mente, mas o levou a esse estado miserável. As lembranças de Malone estão arruinadas, mas não definitivamente perdidas, pois o desenvolvimento posterior de suas histórias confundirá os limites entre o que poderia ser ficção e o que poderia ser recordação. Com as lembranças desmanteladas, ele sente que está morrendo e o que lhe garante que ainda se encontra vivo é sua percepção da passagem do tempo: assim como Molloy, Malone tende a apostar suas fichas no que seus sentidos lhe mostram, descartando processos de pensamento pautados na razão. “No fundo se eu não sentisse estar morrendo, poderia me acreditar já morto, pagando meus pecados ou numa das casas do céu. Mas sinto enfim que a areia da ampulheta continua caindo, o que não aconteceria se eu estivesse no céu ou no inferno”

(BECKETT, 2004, p. 15). A razão não lhe oferece os esteios mínimos para um entendimento maior sobre sua situação, permanecendo quase inativa. Os sentidos do corpo também não são capazes de ir muito além e apenas constata uma situação de degeneração. Corpo e espírito, assim, encontram-se praticamente esquecidos um do outro e enquanto a carne apodrece, o pensamento agonizante tenta incansavelmente reordenar suas ruínas. Desse modo, não tendo do que lembrar e nem com o que lembrar, Malone investe seu tempo na tentativa de realização de algo significativo que ainda lhe parece possível: a invenção de estórias que o distraiam, que o levem a brincar com a vida séria que se esvai demoradamente, avivando o livre jogo de suas derrisórias faculdades, numa brincadeira quase completamente solitária.

A primeira estória conta a vida de Saposcat, posteriormente Sapo, um menino imbecil para a família e que se torna um vagabundo errante na vida adulta. A família Sapo é descrita vivendo uma situação de extrema penúria, sem qualquer perspectiva de uma vida melhor, embora a preocupação com um futuro menos miserável constitua sua única esperança: “era como se os Saposcat tirassem a força de viver da perspectiva de sua impotência” (BECKETT, 2004, p. 20). Malone apresenta o colapso de um núcleo familiar, os últimos fiapos de comunicação entre seres que se conhecem e se propõe a conviver em ajuda mútua. O esforço em construir uma narrativa coerente tem seu êxito até certo ponto, pois Malone expõe inicialmente um texto que se sustenta pelo seu conteúdo, mas que sucumbe rapidamente. O interesse e os esforços do narrador são tomados pelo tédio mortal que desanima os seus dias, a estória se fragmenta, interrompida a seu bel prazer por motivos diversos: o lápis que cai no chão e o impede de escrever, o tédio de sua empreitada narrativa que o leva a fazer outras coisas, o seu cansaço infatigável. Nestes intervalos que são como verdadeiros buracos no corpo e no conteúdo de seu texto, Malone tenta retomar o fôlego num enorme suspiro que constata o fastio mortal de sua atividade literária. Entrementes, ele não hesita em confessar suas dúvidas, seu pensamento confuso de escritor em vias de escrever, sua raiva de agonizante, seu desejo e seu temor de partir, fazendo de suas percepções moribundas uma estória no meio de outras estórias.

Que tédio. E eu chamo isso de brincar. Me pergunto se não é ainda sobre mim que estou falando. Será que, até o fim, vou ser incapaz de mentir sobre um outro assunto? Sinto a escuridão se concentrando, a solidão se preparando, onde me reconheço, e sinto que me chama essa ignorância que poderia ser linda mas é apenas covardia. Já não sei bem o que foi que eu disse. Não é assim que se brinca. Logo não vou saber donde ele sai, meu querido Sapo, nem o que ele espera. Faria melhor talvez se deixasse de lado essa história e passasse à segunda, talvez à terceira, aquela da pedra. Não, ia ser a mesma coisa (BECKETT, 2004, p. 21).

Os limites entre ficção e realidade são confundidos na narrativa de Malone, a qual problematiza as fronteiras invisíveis entre a vida e a arte. O autor ao escrever e inventar uma realidade ou um personagem não estaria dando vida a algo ou a alguém que carrega semelhanças muito próximas com o universo de seu criador? E ao contar sobre sua vida não estaria o autor também inventando, criando algo diferente daquilo que ele realmente vive, ainda que pareça o mesmo? A sensação de Malone é a de entrar numa batalha já perdida, pois seu estado atual não lhe permite delimitar claramente até que ponto ele está realmente jogando, brincando, criando. Ele se retrai diante da dificuldade e da impossibilidade de ultrapassar a confusão que o problema da representação coloca sobre suas histórias; ele sabe que não conseguirá suplantar as mentiras que a prosa esconde. Diante disso, seu projeto literário, com toda a limitação que coloca, pode acabar antes mesmo de ter começado, ameaçando deixá-lo no campo aberto do tempo, na espera sem fim.

A cada ameaça de desastre, vou parar um pouco para me examinar bem. É isso o que eu queria evitar. Mas não há outro jeito. Depois deste banho de lama, vai ser mais fácil eu aceitar um mundo que minha presença não tenha conspurcado. Que jeito de raciocinar. Vou abrir os olhos, me contemplar tremendo, vou engolir minha sopa, vou olhar de relance a trouxa com meus bens, dar a meu corpo as velhas ordens que eu sei ele não é mais capaz de executar, vou consultar meu espírito destinado à ruína e ao fracasso, vou estragar minha agonia ao máximo para poder vivê-la melhor, já longe do mundo, que, por fim, abre seus grandes lábios e me deixa partir (BECKETT, 2004, p. 22).

A sensação de estar preso, murado ou enclausurado num quarto estimula o desejo de morrer imediatamente. Contudo, como o tempo caminha cada vez mais lento, Malone aposta sua felicidade, que só viria com a morte, na atividade desviante que lhe faria desperceber a passagem das horas. Dessa forma, não por acaso ele insiste em suas narrativas, pois mesmo consciente de sua situação e do que deseja realmente, ao contar a história de Sapo, Malone faz nascer um outro de si mesmo que, sujeito a seus caprichos de escritor, pode morrer quando ele bem entender, ao contrário dele mesmo. Talvez a realização do desejo de morte esteja por trás dessa criação, desta vida que nasce já com um pé na cova, dado o estágio derrisório em que vive seu criador: “e na iminência de não mais ser”, diz ele, “consigo ser um outro” (BECKETT, 2004, p. 27). Às vésperas de desaparecer, Malone ainda consegue criar, dando a entender que tal jogo seria a última alternativa, sua derradeira esperança de salvação. Nestes penúltimos dias, a vida ainda seria possível apenas no plano da estética, da invenção do jogo e da criação artística, sugerindo que numa vida atroz o reconforto pode ser encontrado na arte ou por meio dela. A tentativa insistente do narrador em contar histórias deixa entrever seu desejo de se refugiar num lugar onde a agonia presente desde o nascimento não o alcance. Ele raciocina de modo a acreditar na morte como um nascimento, uma vez que em vida o que

sempre presenciou foi o depauperamento lento e gradual; o nascimento para a morte seria o seu descanso depois da experiência penosa e angustiante de uma morte vivida. Viver se assemelharia a um grande estado de coma em que automaticamente os seres humanos respondem (e cada vez mais com a ajuda de aparelhos) às excitações do exterior no tédio sem fim do frenesi cotidiano. A existência humana se pareceria com as filmagens que aceleram o movimento do ir e vir das pessoas, carros e nuvens, dando a impressão de que o mundo é um grande e surdo formigueiro, sem propósito e sem sentido. Mas em vez de formigas o que se vê são autômatos, pessoas que, como num transe hipnótico, deixam-se levar pelo tempo que lhes degenera a carne e o pensamento impiedosamente, como mortos insepultos ultrapassados naquilo que os fazem humanos e em direção ao seu desaparecimento.

Dessa forma, a temática cíclica do tempo já presente em *Molloy* retorna neste segundo romance, deixando entrever o movimento de nascimento para a morte que, como quer Malone, finaliza e recomeça um ciclo que tem como ponto final e inicial um feto no escuro. Desde o início, quando Malone começa a escrever e a criar personagens, ele dá a luz a fetos que tentam se desenvolver e adquirir vida própria, mas que não resistem senão por poucos dias, dada a incapacidade de seu autor, em plena morte, conseguir fazer perseverar uma vida. O que nasce são homúnculos destinados pela própria palavra de que são feitos a se enterrarem antes mesmo de ensaiarem os primeiros passos. A palavra parece ter realmente o poder de proliferar a vida, contudo, por mais que se esforcem criador e criatura, essas vidas recém-formadas não vingarão, pois são filhas de uma palavra mentirosa, do engodo de uma linguagem, da armadilha da representação que ao nomear algo no mundo o faz estertorar ao mesmo tempo. Assim sendo, a possibilidade de invenção acaba por mostrar o cinismo escondido que reside em todo ato criativo e que oculta a impossibilidade de qualquer criação, ou seja, a concepção literária para se realizar plenamente teria de enfrentar seriamente as dificuldades da representação.

Viver e inventar. Eu tentei. Acho que tentei. Inventar. Não é bem essa a palavra. Viver também não é. Seja. Eu tentei. Enquanto dentro de mim ia e vinha a besta feroz da seriedade, rugindo, rasgando, roendo. Eu fiz isso. E completamente sozinho, bem escondido, fiz o papel de palhaço, sozinho, hora após hora, imóvel [...] Não soube jogar. Eu girava até ficar tonto, batia as mãos, corria, gritava, me via ganhando, me via perdendo, exultando, lamentando. Depois eu me atirava em cima dos instrumentos de jogar, se houvesse, para destruí-los [...] Eu já era uma vítima da seriedade. Foi minha grande doença. [...] E foi com seriedade que tentei deixar de sê-lo, viver, inventar, eu sei o que estou dizendo. Mas a cada nova tentativa eu perdia a cabeça, me precipitava para minhas trevas como em direção a um santuário [...] Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam. Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, fazer viver, ser outrem, em mim, em outrem. Como tudo isso é falso. Não tenho tempo para explicar. Jamais consegui nada parecido. Comecei de



novos. Mas pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas a de fracassar (BECKETT, 2004, pp. 28-29).

O embuste se encontraria justamente na insistência que finge não ver o oco das palavras, a ausência total de conteúdo que elas mesmas portam. Por esse motivo Malone interrompe suas histórias, pois se depara a cada frase com as impossibilidades de seu intento; contudo ele parece buscar, antes, o que há de vertigem nas palavras e não insistir tanto na criação a qualquer custo. Sua imersão na literatura cria inicialmente a possibilidade de um sopro de vida em meio à morte, embora ao agir dentro dos limites da ficção e não na vida mesma, tal esperança se mostra, desde o começo, fadada ao fracasso. Igualmente, a explicitação de sua derrota contínua como escritor denuncia o fracasso da possibilidade da representação; entretanto, o que importa é continuar a contar as histórias, mesmo que inevitavelmente elas não carreguem mais a ilusão de uma vida criada para perseverar e se manter, constituindo-se como o signo de uma última onda de tristeza e impotência.

Os recomeços das narrativas mostram cada vez mais outra intenção por parte do narrador, não mais a de ter sucesso na empreitada, mas a de fracassar, de mergulhar na escuridão das impossibilidades. Vivendo a sordidez de uma vida intolerável, ele se dedica a desfrutar inteiramente dessa experiência que se constitui como um perecimento sem fim. Uma vez que para ele é impossível achar alguma ordem cósmica perene na qual pudesse tranquilizar-se com a ideia de um futuro redentor, seu medo não é morrer, mas não conseguir acompanhar e gozar a constante mudança para o pior, talvez o único prazer que lhe resta.<sup>50</sup> “Quantas coisas bonitas, coisas importantes, eu vou perder por medo, [...] medo de desfrutar, uma última vez, de uma última onda de tristeza, impotência e ódio. Muitas são as formas em que o imutável busca alívio para sua falta de forma” (BECKETT, 2004, p. 32).

A primeira história sobre os anos de juventude de Sapo apresenta-se como novidade e aparentemente isenta de traços autobiográficos. A narrativa tenta contar os anos de formação de um garoto deslocado e solitário, tanto na família como na convivência com um grupo de camponeses. Sapo é vítima da incompreensão de seus pais bem como da própria incapacidade em apreender o mundo. Sua história ecoa criticamente as preocupações pequeno-burguesas dos pais com os filhos e a impotência e solidão de uma criança que, não tendo como dizer não

---

<sup>50</sup> Colocando a possibilidade de uma concepção de tragédia implícita na obra de Beckett, Jean-Marie Domenach (1971, p. 72) nota que as personagens beckettianas, inclusive Malone, estão além da esperança e do desespero, numa bendita aceitação de sua condição: “é o cântico dos condenados. As virtudes heroicas já não são mais válidas, a paixão é reduzida ao elementar, a razão vacila. O homem cai com Deus. Resta-lhe apenas saborear a alegria nua no desastre do corpo e do espírito, saudar esta morte que continua em ritmo cotidiano [...]”. (DOMENACH, J-M. *L'infra-tragédie*. In : NORES, Dominique (Org.). *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*. Paris : Garnier, 1971, pp. 59-73).

àqueles de que depende, é impelida a fazer o que mandam. O episódio em que seus pais lhe presenteiam com uma caneta para que assim possa se empenhar mais e obter sucesso na escola, reflete o suborno e o poder do exercício disciplinador que prepara o adestramento dos atores sociais. Percebendo suas obrigações como inúteis e vazias de sentido, Sapo muitas vezes se dedica a contemplar a natureza, o que não deixa de ser também uma atitude infrutífera para ele que não consegue fazer associações e nem distinções entre os diferentes pássaros e as variadas espécies de árvores. Sua incompreensão o faz encarar o universo como um mistério pacífico, aceitando os objetos em volta de si justamente por não compreendê-los. Com isso, Malone parece explicitar a total oposição do homem em relação ao ambiente natural, apontando para uma cisão desoladora impossível de ser desfeita. Com total descrédito, Beckett apresenta o mito nostálgico e ideologicamente plantado no homem da pureza perdida da vida e a (des) comunhão com a Natureza, assinalando uma condição humana isenta de ilusões. Mesmo na estória sobre os Luíses, família camponesa que Sapo visita, Malone narra a vida sombria de personagens que não ousam sair de seus hábitos entediantes e desoladores, retratando uma humanidade fracassada, explorada dolorosamente e que tem sua imagem configurada na contradição das funções do pai Luisão, ao mesmo tempo exímio matador de porcos e pastor de cabras, carrasco e guardião da vida. Na existência flagelada dos Luíses todos vivem reduzidos ao estritamente necessário, sendo que os limites entre a animalização e a humanidade são confusamente traçados por uma linha tênue.<sup>51</sup> Sapo, por exemplo, observa a angústia confusa da mulher de Luisão ao escolher lentilhas, escolha cartesianamente metódica, mas que se revela completamente absurda frente ao abandono da tarefa antes de sua conclusão, sendo que a derrocada da racionalidade em atividades simples acentua a animalidade a que estão restringidas todas essas personagens. Na casa da família, homens e animais estão colocados numa relação muito próxima, em uma espécie de esfera promíscua, que aponta para procedimentos literários analógicos de Beckett, próximo das efetuações do gênero grotesco, que bestializa o humano e humaniza o animal. O amor e o sexo são tratados sem a mediação da civilidade e, com isso, a agressão, o incesto e a masturbação aparecem como circunstâncias obscuras do homem num estágio profundamente primitivo, escancarando a extensão da sua relação com a cruza do mundo animal. A cena em que Sapo acompanha o enterro da mula dos Luíses é descrita quase num tom de fábula por Malone, que parece se compadecer do animal indefeso, vítima de bestas selvagens, os

---

<sup>51</sup> Conforme nota Maurice Nadeau (1971, p. 157) a respeito das criações de Malone : “seus personagens dão o espetáculo de uma humanidade próxima da condição animal pela procura única de uma satisfação miserável de suas necessidades” (NADEAU, M. *De la parole au silence*. In : NORES, Dominique (Org.). *Les critiques de notre temps et Samuel Beckett*. Paris : Garnier, 1971, pp. 152-160).

humanos. A descrição dos últimos dias extenuantes e penosos da mula constata uma maldade intrínseca ao homem, um egoísmo espalhado pelo mundo e que permeia todas as atividades. Enquanto a cova da mula é fechada, ao crepúsculo, Luisão relembra em detalhes a negociação do animal: vendo nele a possibilidade de lucro, decide arrematá-lo quando era justamente conduzido ao matadouro. A mula caquética, em vez de ter o merecido descanso com a salvação de sua vida, é condenada a viver mais alguns anos em constante trabalho. O juízo, ou sentença moral das fábulas, de que a vida seria benéfica em qualquer circunstância e a morte o pior dos horrores é reconfigurado por Beckett de modo a inverter o pensamento do senso comum por meio de uma ótica desencantada: a morte seria uma bênção, sempre bem vinda, enquanto a vida equivaleria ao castigo e à danação.

Mesmo com todas as dificuldades Malone caracteriza muito bem a família de Sapo e os Luíses, percorrendo o léxico de uma narrativa realista que, contudo, em meio ao conteúdo narrado já não convence mais: “decididamente, esta noite, não direi nada que não seja falso, quer dizer, que não me deixe perplexo quanto a minhas verdadeiras intenções” (BECKETT, 2004, p. 44). Passagens por meio das quais o narrador decide contar suas próprias memórias, interrompendo a história de Sapo, não são destituídas de beleza literária, mas trata-se de uma beleza cínica que parece vir expor o esforço que já não adianta fazer, pois a narrativa em si mesma perdeu sua capacidade de encantar e agora termina em horror e morte. Além disso, a paranoia de Malone em tentar achar algum resquício do que não seja a falsidade das palavras constitui grande parte dos questionamentos e motivos que o levam a interromper e a retomar constantemente suas estórias, colocando sob suspeita o valor de seu próprio texto que passa a significar para ele mais uma prova de seu fracasso do que a coragem de sua perseverança. “Vou ouvir eu mesmo falando, de longe, o espírito longe, falando dos Luís, falando de mim, alma errante, longínqua, entre as ruínas disso tudo” (BECKETT, 2004, p. 55). Suas narrativas terão continuidade porque Malone se concentra na tentativa de representar uma experiência que ainda não se configurou, e enquanto ainda lhe restar um fio de pensamento ele levará sua indústria adiante e permanecerá escrevendo, despejando no papel palavras que, no limite, imploram para o tempo passar.

Não só o tédio, mas o cansaço físico também faz com que Malone caia em abismos de significados durante a narração. Os espaços que ficam entre as diversas retomadas de suas estórias, são verdadeiros lapsos de memória a que o personagem se vê cada vez mais sujeito, apontando para sua incapacidade crescente de atingir qualquer objetivo literário. Desse modo, sua escrita muitas vezes dá em nada, termina perdida entre as intenções de seu autor e as explicações das dificuldades encontradas por ele para a realização de seus propósitos.

Paulatinamente, o texto será pontuado por frases que não possuem significação exterior relevante, mas que interiormente efetuam jogos irônicos de esvaziamento do sentido com elementos relevantes da subjetividade; assim, o que parece ser apenas um amontoado de palavras que existem quase por si mesmas, como entidades autônomas, apresenta, antes, uma problematização da perda da função significativa da memória realizada por Beckett:

E dentro do crânio, o vácuo? É o que me pergunto. E se fecho os olhos, os fecho realmente, como não podem fazê-lo os outros, mas como eu posso, pois há limites para minha potência, então às vezes minha cama se ergue e levita pelo ar, ao sabor dos redemoinhos, como um fio de palha, e eu dentro. Não é uma questão de pálpebras felizmente, mas como se a alma precisasse ser velada, esta alma negada em vão, vigilante, ansiosa, girando em sua jaula como numa lâmpada, na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento. Ah, sim, eu tenho meus pequenos passatempos e eles  
(BECKETT, 2004, p. 62).

A impossibilidade de que as palavras sustentem por muito mais tempo o que se dedicam a representar opera um ritual que busca comprovar insistentemente o equívoco do sentido no pensamento do narrador que, pensando a mentira das palavras pelas próprias palavras, sente o pensamento lhe escapar, como se sua mente esvaziasse no processo de descarte das representações, escoando tudo como através de um ralo. Propositamente Malone conta o episódio do papagaio que era ensinado a dizer em latim a frase básica da teoria do conhecimento de Aristóteles: “*nihil in intellectu quod non prius in sensibus* (não há nada no intelecto que não tenha antes passado pelos sentidos)”. Contudo, o animal pronunciava bem apenas as três primeiras palavras, alterando totalmente o significado da oração. Beckett, assim, insinua nos romances da trilogia certo desprezo pela investigação filosófica que parece sempre se pautar na confiança, bastante revogável para o autor, de que a mente humana, plena em representações e raciocínios, possibilita ou está destinada ao conhecimento. Longe, entretanto, de uma condição na qual nada seria possível conhecer, os homens se assemelhariam a macacos ou papagaios muito mal aperfeiçoados que só balbuciam suas ridículas tentativas de ordenar o caos da realidade e amenizar a dor de sua incompreensão, perdidos na duração de um universo infinito e mudo.

Malone diz escrever sobre a vida e a morte porque uma de suas ocupações consiste na criação de personagens que ele transforma ou abandona a qualquer momento. Essas vidas que já nascem condenadas carregam consigo as obsessões de seu autor, isto é, o desejo dele também nascer, respirar uma vez e então agradecer e partir, como ele mesmo fala. Malone comporta-se como o velho que já sem ilusões no fim da vida contenta-se em projetar nos jovens suas aspirações, dizendo-lhes o que têm de fazer. Ele mesmo se define como um “velho feto, hirsuto e impotente”, que encolhe durante o processo pelo qual são reduzidas

gradativamente suas possibilidades de ação e pensamento, como se quisesse ver a si mesmo diminuído até o nada. Entretanto, morrer não é senão nascer para a morte e é sem esperança que Malone aguarda o fim absoluto em que não haverá dor, nem consciência, nem palavras.<sup>52</sup> Sendo assim, a relação entre nascer e morrer não designa diferenças gritantes, mas, sobretudo, aponta para uma continuidade de sofrimento que apenas muda de cenário e tem a passagem do tempo representada também pela mudança da luz que, escurecendo aos poucos, passaria do cinza para as penumbras que anunciam a sombra e precedem a escuridão.<sup>53</sup> Os relatos de Malone sobre sua situação permitem imaginar que ele espera ser cuspidos pelos grandes lábios do mundo num limbo repleto de ossos e povoado pelo burburinho incessante de suas palavras:

Nascer eis meu ideal no momento, isto é, viver o suficiente para saber o que é o gás carbônico livre, então agradecer e partir. [...] Sim, olha aí, sou, atualmente, um velho feto hirsuto e impotente, minha mãe vai parir através do método da gangrena, quem sabe papai também está na festa, eu vou desembocar aos vagidos em pleno ossuário, não que eu vá vagir, não vale a pena. [...] Que mudou para eu me excitar desse jeito? Não, a resposta é não, eu não vou nascer nem, conseqüentemente, morrer jamais, prefiro assim. E se eu falo de mim, e depois do outro que é meu pequeno eu, e que eu comerei como comi todos os outros, é como sempre, por necessidade de amor, merda, por essa eu não esperava, necessidade de um homúnculo, não posso parar (BECKETT, 2004, p. 66).

Igualmente, ao contar uma história ele também tenta nascer ou se recriar através dos personagens numa nova vida, contudo, como essa tentativa revela-se estéril e tediosa, sem conseguir amenizar por completo o tempo de espera pela morte, Malone cria a vida que ele mesmo quer matar.<sup>54</sup> Desejando acima de tudo morrer, ele faz seus personagens nascerem para logo em seguida aniquilá-los, projetando neles seu desejo maior. Seus personagens são como homúnculos que vieram à vida por mera insistência, sem possibilidades de sobreviver por muito tempo. Malone sabe disso e, no entanto, segue sua narrativa por necessidade dessas criações que, embora muito inviáveis, ainda assim lhe ocupam o tempo como objeto de suas projeções sádicas.

Aliás, pouco importa que eu tenha nascido ou não, que eu tenha vivido ou não, que eu esteja morto ou moribundo, vou fazer do jeito que sempre fiz, na ignorância do que faço, de quem sou, donde estou, se é que sou. Sim, vou tentar criar, para tê-la em meus braços, uma pequena criatura, feita à minha imagem, não importa o que eu diga. Vendo-a mal advinda, ou excessivamente semelhante, vou comê-la (BECKETT, 2004, p. 67).

<sup>52</sup> Ainda segundo a leitura de Janvier (1964, pp. 72-73), “Nascer é falar e inventar, é esperar por sair falando...Nascimento do discurso e discurso do Nascimento. Tudo aqui significa sair da mãe [...] Malone morre porque ele quer falar. Malone morre porque, falando, ele se ouve nascer”.

<sup>53</sup> De acordo com a leitura de Chambers (1971, p. 99), “a luz característica destes purgatórios é crepuscular – é a penumbra acinzentada do interminável crepúsculo da Europa nórdica, o momento onde o dia está terminado mas, ainda não substituído pela noite, continua lentamente a agonizar, como a promessa constante da caída desta noite ainda distante”.

<sup>54</sup> Como esclarece Janvier (1964, p. 65, grifo do autor): “falar não é se ver morrer, nem se dizer morrendo: é *realmente* morrer”.

Depois de interromper a estória sobre os anos de juventude do menino Sapo, Malone a retoma e, num salto temporal, começa a contar sobre os anos de maturidade de seu personagem. Vestindo um sobretudo grande demais que contrasta com a pequenez do chapéu que mal lhe cabe na cabeça, ele agora está na cidade, sentado num banco e de costas para o rio, à margem da sociedade, deslocado do universo ao redor assim como na infância. O contraste da nova situação com a anterior leva Malone a rebatizar Sapo, que agora passa a se chamar Macmann, numa tentativa desesperada de que as modificações possam encobrir as dificuldades passadas e dar início a uma nova fase, cheia de possibilidades para que a narrativa se firme. Contudo, a vida de Macmann no movimento da cidade e depois no asilo para onde é levado é narrada aos solavancos pelo narrador, que avança em seu texto na medida em que também progride para sua agonia final. No decorrer da estória, Macmann vai se assemelhando a Malone, que mistura seus pensamentos aos do personagem, aproximando-o de suas angústias na demorada espera pela morte: “e talvez ele chegou naquele estágio do seu instante quando viver é vagar sozinho no fundo de um instante sem limites, onde a luz não varia e onde os destroços se parecem” (BEKETT, 2004, p. 75).<sup>55</sup> A vida de Macmann, assim, é atravessada diversas vezes por questionamentos obscuros que prenunciam a proximidade de seu estertor final. Semelhantemente a seu autor, Macmann é levado para um asilo após se deixar açoitado pela chuva deitado no chão, passagem, aliás, rica em conteúdo narrativo, com traços de uma beleza perdida e que evidencia a tentativa de diálogo com toda uma tradição literária preocupada em descrever o homem e a natureza, bem como as relações entre eles:

Era uma chuva pesada, fria e vertical, o que fazia Macmann supor que seria breve, como se existisse alguma relação entre a violência e a duração, e que ia poder se levantar em dez, quinze minutos, a frente do corpo toda empoeirada. [...] Vamos continuar com a descrição. A chuva batucava em suas costas com um som de tambor primeiro, logo depois de roupa sendo lavada [...]. [...] já lá vai longe aquela tarde, em março ou em novembro, quem sabe, não, outubro, eu diria, quando a chuva o surpreendeu, longe de todo abrigo, a sorrir, e a agradecer por esta chuva torturante e pela promessa que ele entrevia nela de estrelas um pouco depois, para iluminar seu caminho e permitir-lhe se orientar, no caso de ele ter vontade de orientação (BECKETT, 2004, pp. 83-85).

---

<sup>55</sup> Malone aproxima-se de um estágio em que o tempo já não seria mesurado, mas que se constituiria a partir da expansão do instante no qual a personagem continuaria vivendo a despeito de tudo, vítima de uma duração que sufoca suas expectativas de morte. Em Proust, graças à deflagração da memória involuntária, o narrador consegue se libertar das determinações espaço-temporais na medida em que recupera a realidade perdida do tempo e se torna extratemporal, aproximando-se, num instante fugaz, da eternidade. Igualmente, em Virgínia Woolf o instante presente também é expandido por consciências que refletem sobre si mesmas, sobre as coisas e os acontecimentos. Contudo, a expansão temporal do momento em Proust e Woolf problematiza ricos processos de consciência que permitem uma independência das determinações espaço-temporais ao constituí-las como fonte de beleza e significado sobre a vida. Em Beckett o alargamento do instante tem como consequência para a consciência nele imersa o adiamento de uma situação intolerável, configurando-se como fonte de desprazer e angústia que não sugere qualquer significação maior para os narradores, além da postergação do fim desejado.

Contudo, a natureza não apresenta no texto de Malone qualquer possibilidade de comunhão ou reconciliação para o homem que se encontra perdido e isolado dentro de si próprio e no mundo, confuso na contracorrente do movimento posto como natural da vida. Sem resquício romântico, as estórias de Malone contam sobre uma natureza indiferente às pretensões humanas e que dificilmente se deixa apreender. Existindo desde sempre por si mesma, ela subjuga a espécie humana que, fraca e dependente, se curva abobalhada diante da grandiosidade que lhe ultrapassa. Diante disso, Malone descreve Macmann como apto a não agir, um ser que, semelhante a Molloy, se sente melhor deitado como um réptil ou completamente imobilizado como uma pedra, agindo somente em extrema necessidade. Como um objeto entre objetos, inerte, Macmann parece viver por meio de um organismo vegetativo que embota seu entendimento e seus sentidos devido à falta de ação, demonstrando um comportamento demente e absurdo quando é impelido a agir pela influência inesperada de algum impulso vital.

Revoltado com o atraso da hora fatal, Malone se apressa quando sente o menor sinal em seu corpo que lhe sugere que ela finalmente chegará, dedicando-se a fazer imediatamente seu inventário. Entretanto, mesmo dizendo que está para partir e que não tem mais tempo, ele coloca o tempo na lista de seus pertences: “depressa, depressa, meus pertences. Calma, calma, duas vezes, eu tenho tempo, muito tempo como sempre. [...] Realmente, tempo até que eu tenho, vamos fazer de conta que eu tenho o tempo, mas vamos proceder como se eu não tivesse” (BECKETT, 2004, p. 93). A ambiguidade reflete um indivíduo que se encontra numa situação limite ou paradoxal, pois mesmo com sua vida quase terminada ainda lhe resta muito tempo, configuração que aponta para uma vida que não pode ser concluída embora esteja no fim, uma vida em seus estertores que continua desesperadamente vítima de uma temporalidade da qual não pode escapar. Sendo assim, a dedicação com que Malone se aplica a fazer o inventário de seus bens não é menos confusa do que os questionamentos que entrecortam suas estórias. Os objetos ao redor rodopiam em sua cabeça deixando-o na dúvida sobre quais coisas ele realmente possui, fazendo-o se atribuir posses que não tem e dar pela falta de coisas que na verdade não lhe faltam. A confusão se torna ainda maior durante a elaboração do inventário, pois os objetos têm importância fundamental para a constituição de Malone enquanto um ser, sendo que seu empenho na feitura da lista de pertences configura o esforço de quem está tentando definir uma identidade.<sup>56</sup> “Falar dos meus penicos me anima

---

<sup>56</sup> Segundo Janvier (1964, p. 66, grifo do autor), “estes irmãos mudos delimitam uma área de existência, constituem um mundo organizado onde a consciência desorientada se refugia [...] o “herói” beckettiano medita

um pouco. Não são meus, mas eu digo ‘meus urinóis’, como digo minha cama, minha janela, como eu digo eu” (BECKETT, 2004, p. 100). Perdido no meio das coisas Malone vê nelas a companhia que o assiste e que faz seu intercâmbio com o mundo exterior, além de distraí-lo da demorada passagem do tempo. Os objetos substituem, desse modo, a consciência alheia que garantiria o reconhecimento de si por meio do outro, contudo, como o narrador apenas se relaciona com as coisas em seu quarto e não com pessoas, forma-se nele uma subjetividade coisificada em que mesmo o afeto é destinado aos bens que ele nem sabe se são seus. Malone despeja suas ambições finais no prazer de delimitar aquilo que é seu e de mais ninguém, como se recordando dos objetos e inventariando-os ele estivesse fazendo uma lista de grandes amigos. Mesmo assim, seu esforço é inútil, pois vítima de uma memória incapaz e de uma percepção estragada ele se sente cada vez mais fraco diante da impossibilidade de realizar seu inventário. O que lhe resta então é retornar à estória de Macmann, o último recurso que o impele a agir para não desesperar na lentidão de seu processo até à morte. A desaceleração do tempo sugere a Malone que ele não morrerá tão cedo apesar de tudo, sua sensação é a de que o processo em direção ao esgotamento vai paulatinamente se retardando, em contraste com a confusão de pensamentos que parecem jorrar num ritmo frenético em sua cabeça.

E aí estou eu, que pensei que ia encolher, encolher, cada vez mais, até quase poder ser enterrado dentro de um estojo de joias, eis que me dilato. Ou acontece que o essencial, como diz Jackson, se tornou tão mínimo que o fortuito parece sem limites. Não importa, o que importa é que, apesar das minhas histórias continuo a caber neste recinto, vamos chamá-lo recinto, é tudo que é preciso, não preciso me preocupar, vou caber nele enquanto for preciso. E se um dia eu vier a morrer não vai ser na rua, nem no hospital, mas aqui, no meio dos meus pertences [...] (BECKETT, 2004, p. 78).

A narrativa sobre Macmann é então retomada, muito mais confusa agora, pois a sensação de que o autor relembra sua própria vida é ainda mais nítida.<sup>57</sup> O aparecimento da enfermeira Moll traz a Macmann a oportunidade para que Malone possa dissertar acerca do amor e do sexo e, tal como em *Molloy*, as situações amorosas não expressam nada de romântico, servindo como pretexto para a enunciação de um juízo totalmente negativo a respeito da tentativa de união afetuosa entre dois seres. Por meio do relacionamento entre Moll e Macmann, dois velhos decrépitos, Beckett demonstra ao modo grotesco a impossibilidade do amor, reduzido às bizarras tentativas de consumir o ato sexual. Devido à decrepitude dos corpos, o sexo tende a ser mais um estado de decadência e morte do que a

---

sobre as coisas se aglutinando a elas, graças a elas ele distingue o que o ameaça ou o protege, se ele as fere ou as acaricia, as cita, as nomeia, é graças a elas. Além disso, delas se ocupar cobre um enorme buraco de tempo. As posses nutrem o ser e enganam a solidão”.

<sup>57</sup> “[...] a figura de Macmann termina, num violento delírio, por se sobrepor à própria existência de Malone. Cansado de manter suas criaturas sob os braços, o “narrador” deixa escapar a identificação. Muito habitual, o sofrimento matou o jogo” (JANVIER, 1964, p. 67).



possibilidade do êxtase e da vida. O episódio em que Macmann questiona Moll sobre os brincos em formato de crucifixo, por exemplo, sugere a ideia de uma humanidade em estágio avançado de deterioração, mas que ainda julga ser capaz de alcançar ou receber qualquer tipo de graça ou salvação:

Um dia, [...] ele afastou o rosto de Moll sob o pretexto de olhar melhor seus brincos. Mas quando ela voltou à carga, ele a impediu de novo, com as primeiras palavras que lhe vieram à cabeça, por que dois Cristos?, um ar de quem achava que um já era suficiente. Ao que ela deu a resposta absurda, por que duas orelhas? Mas se fez perdoar o momento seguinte dizendo com um sorriso [...], são ladrões, Cristo está na minha boca. Abrindo então suas mandíbulas e abaixando o beijo de baixo, ela exibiu, rompendo a monotonia das gengivas, um longo canino, amarelo, esburacado, com a broca, para representar o sacrifício celebrado. Com o indicador da mão livre, ela o pegou. Está mole, ela disse, um belo dia desses vou acordar e descobrir que o engoli [...]. Ela soltou o beijo, que voltou ao lugar com um ruído de tapa. O incidente deixou Macmann muito impressionado e Moll cresceu muito em seu conceito e sua afeição (BECKETT, 2004, p. 114).

Aliás, a imagem dos dois ladrões na cruz ao lado do Salvador é recorrente na obra de Beckett, cheia de alusões sérias e outras cômicas à ideia cristã de um Deus de infinita bondade e infinitos atributos que olha pela humanidade e ainda lhe entrega seu filho, sacrificando-o para a remissão das faltas dos homens que desde o nascimento, isto é, desde a criação, vivem sob o signo do pecado.<sup>58</sup> A ideia de Deus muitas vezes é alvo da ironia das personagens de Beckett que, em meio à devastação dolorosa de si e do mundo, desconfiam da possibilidade incrível de que alguém de bondade extrema olha por elas e ainda virá salvá-las, entendendo essa ideia como uma piada de mau gosto. Personagens como Malone ou Molloy não têm medo de não serem salvos, pois já pagam seus pecados em vida, o purgatório eterno.<sup>59</sup> Sua preocupação está na possibilidade de ainda viverem depois da morte, encontrando além desta

---

<sup>58</sup>Assim escreve Malone sobre Macmann: “A ideia de castigo apresentou-se a seu espírito, acostumado com tal quimera e impressionado, quem sabe, pela postura do corpo e pelos longos dedos crispados como durante o sofrimento. E sem saber exatamente qual era sua culpa, ele sentia que viver não era um castigo suficiente para expiá-la, ou que esse sofrimento era, em si mesmo, uma grave falta, exigindo outros castigos, e assim por diante, como se, para os vivos, pudesse existir alguma outra coisa que não fosse a vida. Sem dúvida, ele teria se perguntado se seria necessário ser culpado para ser punido não fosse a lembrança, cada vez mais opressiva, de ter consentido em viver dentro do ventre da sua mãe, e depois deixá-la. Mas nem aí ele conseguia vislumbrar seu verdadeiro pecado, antes, sim, mais uma punição, que ele não tinha sabido conduzir bem, e que, longe de ter lavado seu delito, apenas o tinha mergulhado mais fundo. [...] Na verdade, pouco a pouco as ideias de culpa e castigo tinham se confundido em sua mente como acontece com as ideias de causa e efeito naqueles que ainda pensam” (BECKETT, 2004, p. 84). Dessa forma, a ideia cristã do pecado original retorna no segundo romance da trilogia sob o viés da culpa pelo próprio fato do homem existir e não somente por ele tentar conhecer aquilo que lhe é vedado, como em *Molloy*. Em *Malone morre*, a vida mesma parece se constituir como um juízo moral antes de aparecer como um processo natural e tende, por isso, a ser encarada como uma danação em vez de uma dádiva.

<sup>59</sup> Como se pode notar, o texto beckettiano evoca *A Divina Comédia* em diversos momentos, de modo que os três volumes da trilogia também aludem à progressão que dirige o movimento da obra de Dante do Inferno ao Paraíso. Contudo, como nota Clément (1994, p. 368), “este trajeto, mesmo que seja tão visível em alguns livros de Samuel Beckett, semelhante ou invertido, importa ao final menos à economia geral da empresa beckettiana do que a atmosfera religiosa que lhe faz explorar os campos da danação e da salvação” (CLÉMENT, Bruno. *L’oeuvre sans qualités – Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Éditions du Seuil, 1994).

vida a eternidade. Assim, percebe-se que o sofrimento destes seres está atrelado a uma temporalidade que lhes retarda aos poucos a chegada da morte e também lhes direciona suas tomadas de atitude frente à angústia da vida.<sup>60</sup> Esta, aliás, se assemelha a uma gestação inversa que em vez de dar a luz, dá a escuridão a quem nasce, como Malone, para a morte.<sup>61</sup> O movimento de vida, a partir do momento em que se respira no mundo é um percurso para a morte, irrevogavelmente se vive para morrer. A existência humana nos romances da trilogia de Beckett pertence a um ciclo de degeneração da vida que não termina com o último suspiro, sendo apenas um estágio intermediário entre a morte em vida e a vida na morte. Desse modo, o homem é parido duas vezes, uma na vida que o impele à morte e outra na morte que o faz continuar sofrendo. A possibilidade de uma vida eterna, em Beckett, não apresenta nada da alegria cantada pelos crentes como um reino de paz e descanso após as amarguras experimentadas na Terra, pois, se o que se viu até o momento final foi dor e desolação, espera e angústia, o mais provável é que tal condição continue, caso se aposte numa sobrevivência do espírito após o apodrecimento da matéria. Nesse âmbito, o tempo caracterizado como duração interminável do instante qualifica a aflição mais íntima dos personagens de Beckett, implícita na sua pressa em acabar, bem como na desconfiança de que isso é impossível, dado a torrente de palavras que escoam em suas mentes:

Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa a minha impressão. Merda de gestação. Os pés já saíram, de dentro da grande buceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça vai morrer por último. Recolha as mãos. Não consigo. A rasgada rasgando. Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. E o fim de mim. Não vou mais dizer eu (BECKETT, 2004, p. 139).

Nada pode livrar tais personagens de seu tormento e a hipótese de salvação por meio de qualquer artifício parece ser varrida por Beckett neste segundo romance da trilogia, apontando, talvez, para a situação irrecuperável em que descambará a narrativa na prosa final

---

<sup>60</sup>Chambers (1971, pp. 102-103) faz uma importante reflexão a esse respeito ao entender o tempo em Beckett primeiramente como um paradoxo: “a sensação que se tem é de uma maneira paradoxal uma sensação dupla, é aquela de um tempo que se contrai e ao mesmo tempo se dilata – que se dilata em direção a um infinito absoluto e, diminuindo durante a operação, se contrai até a simultaneidade absoluta e assim fazendo, acelera sua marcha. Mas este duplo movimento deveria chegar (se ele pudesse) a um ponto único pois o tempo tendo finalmente chegado a seu ponto de partida, toda dimensão seria abolida e não haveria mais que um só instante de permanência infinita, total, se produzindo fora do tempo ou na atemporalidade do tempo que nunca termina”. Desse modo, o tempo que demora a passar, contudo, continua passando e progredindo em direção à morte. Quanto mais o presente se expande na duração do instante e diminui sua marcha, maior parece ser a velocidade do avanço temporal rumo à morte de fato, a qual aboliria de vez o tempo, dissipando tudo o que nele estava imerso.

<sup>61</sup> Para Chambers (1971, p. 103), o que torna a vida das personagens da trilogia insuportável é a sua ambiguidade: “[...] a vida é ao mesmo tempo um nascimento e uma queda – fora do tempo – e um nascimento difícil – no tempo. [...] a ambiguidade se torna maior ou talvez o que é dualismo se torna ambiguidade pois nos aproximamos do instante onde começo e fim se confundem e alcançamos [...] um ponto situado em alguma parte entre a temporalidade normal e a ausência do tempo; um purgatório ou ao menos um ante-purgatório”.

d' *O Inominável*. Em *Malone morre*, personagens aparecem e desaparecem sem deixar rastro nas histórias contadas pelo narrador, riscados da vida no simples movimento de um toco de lápis que também se esgota. Assim, Moll adocece e morre, deixando a Macmann unicamente o desconforto por ter de se livrar das memórias que trazem à tona a lembrança dos traços peculiares da enfermeira. Sem pestanejar Malone a substitui por Lemuel, enfermeiro idiota e violento, numa última tentativa para salvar seus escritos da derrocada final. No entanto, a partir do episódio da morte de Moll a narrativa se torna ainda mais declinante e confusa na mistura da ficção criada por Malone e suas próprias angústias sem controle. Com as faculdades cada vez mais embaçadas, Malone perde o bastão e seu lápis diminui ao contar o episódio derradeiro em que Macmann e os internos do asilo, sob os cuidados de Lemuel, são levados a um passeio de barco numa ilha patrocinado por uma senhora filantropa. Narrado em partes a todo o momento interrompidas, negadas e corrigidas por Malone, o passeio termina no assassinato de todos os personagens por Lemuel, restando apenas o horror e sangue espalhado por todos os cantos. O texto torna-se, então, mais confuso e distante, as interrupções se intensificam e a coerência desaparece num último movimento do lápis de Malone que, assim como o machado de Lemuel, rompe no texto de uma vez por todas as migalhas de vida que restavam.

Lemuel é o responsável, ele levanta a machadinha onde o sangue nunca vai secar, mas não para ferir alguém, ele não vai ferir ninguém, não vai mais ferir ninguém, nunca mais vai tocar em ninguém, nem com ela nem com ela nem com ela nem com nem

nem com ela nem com seu martelo nem com seu bastão nem com seu bastão nem com seu punho nem com seu bastão nem com nem em pensamento nem em sonho quero dizer nunca ele nunca mais nunca

nem com seu lápis nem com seu bastão nem

nem luzes luzes quero dizer

nunca coisa alguma

mais nada

nunca mais  
(BECKETT, 2004, p.145)

Dessa forma se implode a tentativa de Malone em fazer da arte o último refúgio, o consolo e a fuga da vida. Diante disso, Beckett aponta para uma criação artística consciente de sua situação que, longe da ingenuidade otimista, tenta com o seu fracasso alcançar seu maior objetivo, o de fracassar melhor. Avançando para o pior com as ruínas de uma subjetividade em frangalhos, o homem é desnudado em meio ao processo temporal que o arrasta, vendo-se

falido de corpo e espírito e sem as coordenadas que lhe permitiriam dar algum sentido para a existência. Preso num instante entreatos que não lhe deixa escapatória, Malone nos descreve vidas, a sua e a de seus personagens, terminadas antes mesmo de começar, como fetos abortados, mas que continuam a se debater num esforço que se esvai demoradamente, que continuamente faz morrer. Assim sendo, *Malone morre* problematiza o tempo da vida aproximando-a de seu fim, sugerindo que ambos configuram o inevitável caminho para a morte, a única possibilidade concreta de futuro.

## 4 O INOMINÁVEL

Malone chega ao limiar entre a vida e a morte e o que se pode constatar, contudo, é que talvez a morte mesma ainda não tenha chegado, pois no romance seguinte Beckett posterga ainda mais o final tão desejado por suas personagens, estendendo agonicamente os limites do tempo. Em *O Inominável*, último romance da trilogia do pós-guerra, escrito em 1949, uma voz tenta dar forma ao que diz, lutando incessantemente para não cair – como caíram Molloy, Moran e Malone – nas armadilhas preparadas da linguagem. Essa voz é emitida de algum lugar na linguagem e ocupa um espaço sem forma delimitada e tão infinito quanto o tempo no qual se vê imersa. Sem reconhecer qualquer instância de que possa investir-se para definir a identidade do sujeito de seu ato de fala, ela se vê prisioneira de uma rede de palavras no instante mesmo de sua enunciação, prosseguindo a partir de dúvidas, afirmações e negações sobre o sentido do que diz, impulsionando seu discurso adiante por meio de paradoxos. “Onde agora? Quando agora? Quem agora?”, pergunta a voz, abrindo o monólogo sem fim de *O Inominável*. Tais questionamentos indagam pelas referências (de tempo, espaço e identidade do sujeito) que estabeleceriam as condições formais para que uma história possa ser contada ou para que um romance seja escrito. Em *Molloy* e *Malone morre* essas referências eram já problematizadas, mas ainda encontradas. Contudo, após o questionamento crítico das possibilidades de representação operado por Beckett nestes romances, em *O Inominável* a problematização de tais coordenadas configura o esforço consciente do autor em eliminar do romance qualquer intuito de criação que possa ser realizado pela linguagem. Sendo assim, o ser que encontramos após a morte de Malone vive impulsionado apenas por sua voz que fala numa espécie de espaço sideral, um limbo sem qualquer delimitação; ele recusa todos os sentidos semânticos dados, pois não quer comunicar, mas livrar-se da linguagem que se apresentou como falência de sentido, impossibilitando a certeza sobre suas representações. A voz que fala sem cessar no último romance da trilogia configura uma consciência solitária, o monólogo vazio e incessante do sujeito que tenta definir ou representar a si mesmo, almejando alcançar uma identidade ou algo de fixo e verdadeiro que não escoe junto com as palavras ocas e impessoais.

A voz está sozinha num lugar escuro em que, primeiramente, ela diz, a luz varia entre os tons do branco e do preto, numa escuridão por vezes cinzenta onde não há dias. “Nada muda aqui desde que estou aqui, mas não ousa concluir daí que nada nunca mudará” (BECKETT, 2009, p. 32). Lágrimas lhe escorrem pelo rosto enquanto ela fica sentada, as

mãos sobre os joelhos, vendo velhos companheiros passarem aqui e acolá como satélites ao redor de um planeta. Malone é um destes satélites e outras vezes aparecem também Molloy e Moran,<sup>62</sup> entre outros personagens que, passando em órbitas circulares, perguntam sobre a possibilidade de criação de uma subjetividade para a voz anônima, caso ela não estivesse certa da impossibilidade de que algo preencha o vazio de sua não-identidade.<sup>63</sup> No entanto, isso não é motivo para que ela não busque se firmar entre os escombros da linguagem, inventando histórias para que o discurso se faça simplesmente e lhe permita apenas continuar. Também inventará outras personagens com o intuito de aproximar-se do que seria uma identidade, ainda que cambiante; assim, o par de seres criados por ela como Mahood/Worm, Madeleine/Marguerite virão iluminar a história, trazendo um alento insatisfatório para sua solidão.

Desde *Molloy* podemos notar que a identidade das personagens da trilogia sempre se estabelece em relação a outras que funcionam como um duplo seu. Dessa forma, Worm/Mahood, Sapo/Malone, Moran/Molloy constituem uma proliferação de vozes por meio das quais o eu incerto de cada romance tenta se apoiar em um outro, ensaiando estabelecer-se como algo ou alguém. Este eu parece alcançar uma parcela estável de sua identidade apenas na relação com o outro, definindo-se continuamente por meio da referência à outra consciência igualmente instável e que também fundamenta sua personalidade por meio desta relação.<sup>64</sup> Neste processo, a incerteza sobre a identidade, o lugar que ocupa e o tempo em que

---

<sup>62</sup> Em *Molloy*, a estrutura dual do romance coloca, para o crítico literário Thomas Trezise, a possibilidade de dúvida quanto à ordem dos romances da trilogia, que obedeceria a uma progressão ou regressão marcada pelo processo de degeneração física das personagens, culminando no limbo de palavras de *O Inominável*. De acordo com Andrade (2001, pp. 74-75), Trezise acredita que assim como Molloy só passa a se constituir como personagem após as interrogações de Moran na segunda parte do livro, também Malone teria sua identidade reconfigurada após ser citado pela voz em *O Inominável* que, por sua vez, recebera nos romances anteriores alusões ao inferno linguístico no qual se encontra. Desse modo, para Trezise, a posição e o sentido de cada um dos romances não alcança, na obra beckettiana, uma posição fixa, mas adquirem seu lugar a partir de sua estrutura movente que se determina na relação das três obras entre si como processo fluido. Andrade ainda comenta: “que Beckett tenha concordado com a edição conjunta dos três livros sugere a sua aquiescência aos pontos de contato, inúmeros, que os interligam [...]. Em verdade, o autor nunca se satisfaz muito com essa solução, deixando claro que a responsabilidade pelo termo [...] não era sua, atendendo antes a critérios de mercado e classificação que teriam fugido seu controle. Tanto assim que Beckett se recusou a prover um título comum, quando John Calder publicou os três romances juntos pela primeira vez, admitindo apenas o subtítulo ‘três romances’ acompanhando os títulos originais” (Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett, o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; TREZISE, Thomas. *Into the Breach: Samuel Beckett and the end of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990).

<sup>63</sup> Para Bernal (1969, p. 56), as metamorfoses múltiplas do Eu em uma verdadeira dinastia de outras vozes e pronomes não invalida a ideia de que *O Inominável* trata-se, segundo ela, de um romance que conta sem cessar a História do Eu. “Não de um Eu entregue à sua subjetividade e à suas riquezas pessoais, mas de um Eu não particular, aquele de todo mundo, de um Eu em luta com uma grande indigência ontológica, indigência onde o personagem é abandonado pelas palavras e pelas histórias”.

<sup>64</sup> Andrade (2001, p. 73) nota que para Thomas Trezise não há nas personagens da trilogia uma origem comum ou um ponto de partida que constitua “um núcleo atemporal e invariável da consciência subjetiva [...]. O sujeito só é posto por meio de um eterno retardamento, estabelece-se como diferença e relação, como uma não-

fala resulta numa desorientação da consciência pensante nos romances da trilogia que encontra seu ápice em *O Inominável*. Nesse último romance, a voz não sabe se está em movimento ou fixa no centro de um espaço no qual diz estar para sempre, mas não desde sempre: “esperei em alguma parte por aí que este lugar ficasse pronto para me receber? Ou foi ele que esperou que eu viesse povoá-lo? [...] direi então que nossos começos coincidem, que este lugar foi feito para mim, e eu para ele, no mesmo instante” (BECKETT, 2009, p. 35). Assim, o universo da voz constitui-se à medida que ela fala, sendo ela mesma consciente das arapucas que precisa neutralizar. Por isso, ela orientará sua fala procurando encontrar na linguagem uma suposta verdade ou o que nela não seria mentira, pois a voz já sabe dos engodos escondidos pela prosa: as tentativas passadas de narrar uma história ou dizer o real fracassaram porque nada resistia à interrogação sobre a verdade daquilo que era narrado ou dito. As estórias de Malone sucumbiam diante da constatação da dissonância dos signos em relação aos objetos, das imprecisões e equívocos da linguagem que apontavam, ao final, sempre para o vazio das palavras que impossibilitavam a criação artística, configurando um mundo morto repleto de signos de antemão já pensados e conceituados; também Molloy e Moran nunca chegavam a termo em suas narrativas, buscando a todo custo sair do impasse marcado pela cisão profunda entre as palavras e os objetos do mundo. Agora a voz está consciente de que dizer é fazer morrer e, por isso, é necessário falar para confrontar a linguagem, tentando chegar ao derradeiro momento em que consiga negá-la por completo, restabelecendo o silêncio por ela violado.

A busca do meio de fazer as coisas pararem, calar sua voz, é isso que permite ao discurso prosseguir. Não, não devo tentar pensar, dizer simplesmente o que é, é preferível. As coisas, as figuras, os ruídos, as luzes, com os quais a minha pressa de falar entulha vergonhosamente este lugar, é preciso de todo jeito, fora de toda questão de procedimento, que eu consiga bani-los daqui. Preocupação com a verdade na fúria do dizer. Donde o interesse na possibilidade de um desvencilhamento pela via do encontro (BECKETT, 2009, p. 39).

Sendo assim, a voz não quer orientar sua fala por um sentido e investe seus esforços para que a multiplicidade de sentidos invada o discurso e não permita a nenhuma palavra se fixar ou adquirir a autonomia que lhe possibilitaria exercer sua função representativa.<sup>65</sup> Sua identidade

---

identidade individual [...] que só atinge sua parcela de invariabilidade *a posteriori*, quando confrontada com o outro”.

<sup>65</sup> Tagliaferri (1992, p. 169) nota que na trilogia, “é bastante evidente o programado e progressivo trânsito da imitação à negação do mundo, à instrumentalização metacrítica da palavra-mundo. [...] Mas, no terceiro volume, é através da representação da negação do cosmos que se representa a impossibilidade mesma de representar, a mentira da palavra e a necessidade de fazer uso dessa mentira, que não se deve perder de vista sob pena da sua hipostatização, para um auto-resgate contínuo, que recebe seu sentido da sua própria irrefreabilidade. A representação desloca, portanto, o seu valor para fora de si mesma e persegue uma validade artística em razão do resultado dessa mesma tentativa, de uma vitória sobre essa mesma aposta. Recusa-se a representar o mundo e ao

indefinida descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito, fazendo do romance um jorro de palavras que se autoproduz na medida em que prossegue, sem controle, num verdadeiro trabalho de Sísifo que oscila entre a infindável série de palavras e o estorvo de dizê-las. O inesgotável percurso circular que visa denunciar a linguagem por meio da própria linguagem lembra a estrutura do primeiro romance da trilogia, *Molloy*, que ao mesmo tempo em que termina, recomeça, fundindo suas partes; aqui, tal estrutura é corroborada e radicaliza a descentralização da enunciação do sujeito, deslocando-o da posição privilegiada de ser pensante e senhor da fala para a própria linguagem como exterioridade, como palavra-mundo. Sem um método tradicional ou qualquer procedimento comum que lhe conduza, a voz tenta negar tudo o que ameaça estabelecer-se em seu discurso e, ao mesmo tempo, anseia dar prosseguimento ao seu monólogo. Apenas ela fala em meio à escuridão e como não há nada mais ao redor, ela tentará descobrir a si mesma fora da ilusão imposta pelas palavras.<sup>66</sup>

A voz supõe que a coisa dita e a ouvida têm a mesma origem que ela, no entanto não consegue especificar onde estaria tal origem. Já não se preocupa tanto, como Molloy, pela busca acerca de sua história, o seu início ou a sua maternidade. Ela se encontra parida no instante mesmo em que começa a falar e, como dizer algo para ela é fazer perecer este algo, encontra-se nascida em plena morte, na linguagem. Não está, contudo, destinada para a morte, como Malone, mas deseja também o fim absoluto, o silêncio que não se pode representar e que ela quer trazer à representação para que finalmente possa descansar dos ruídos da linguagem. As coisas que diz não têm uma orientação predefinida, com um sentido estabelecido pelos usos e costumes, mas encaminham o discurso em direções aleatórias que articulam as palavras junto dos processos materiais de seu corpo, ou ainda, do seu não-corpo, totalmente dessubjetivado como os restos da linguagem. O corpo como limite individual da existência é desfigurado ao extremo, diminuído pela amputação progressiva de seus membros até um último recurso físico antes da morte, a voz. A percepção do mundo e de si próprio é, portanto, precariamente realizada pelo que sobra do sujeito que não consegue colocar sua corporeidade em experiência consigo mesmo e nem em relação com as coisas, resultando numa autopercepção limitada e humilhante devido à ininterrupta constatação de suas incapacidades. Dessa forma, o corpo da voz é puro sofrimento, é a encarnação abstrata,

---

mesmo tempo não remete a nenhum real privilegiado que não seja o nada, o silêncio, a perfeita aderência da consciência e da subjetividade”.

<sup>66</sup> De acordo com Bernal (1969, p. 75, grifos da autora), “ser visto, imaginado ou percebido pelo outro não constitui para o Inominável qualquer evidência de sua presença. Resta-lhe então um último recurso para se descobrir um ser, recurso que lembra o método de Descartes, mas ele não consiste em pensar mas em falar a fim de ver se ele ouviria alguém que fosse indubitavelmente aquele que diz Eu [...]. A tarefa de *O Inominável* é extraordinariamente difícil pois se trata de assumir a linguagem para ‘alimentar’ o discurso e ao mesmo tempo velar para que as palavras não forjem um falso ser”.



imane, da palavra que faz chorar por não conseguir chegar ao mutismo absoluto. Assim como o espaço, essa corporeidade que fala encontra-se irrestrita, sendo que ela, a voz, se constitui como uma tênue linha de mediação entre o que seria uma interioridade infinita e uma superfície que se perde no espaço também sem limites.<sup>67</sup>

A voz nada sabe sobre si, mas diz estar desde sempre com os olhos abertos por causa das lágrimas que deles escorrem sem cessar, sentindo que elas lhe caem sobre o peito, nos flancos, ao longo das costas. Ela conta que sua forma se parece mais com a de um ovo, com dois buracos que impedem seu arrebatamento. O que ela nos deixa saber, ao fim, é que possui talvez uma forma arredondada, sólida, sem asperezas, sem aberturas, dura e até mesmo invisível. Procedendo assim ela tenta descartar qualquer possibilidade que ameace colocá-la nos limites de um objeto definido pelas palavras que saem de sua boca abstrata. Daí o uso e reformulação por Beckett das figuras da ironia; em linhas gerais, a linguagem sabe-se mentirosa, irônica e sarcástica, ficando indiferente ao que diz, e, ao mesmo tempo, está constantemente preocupada com a busca incessante de alguma verdade em tudo o que fala. Sendo assim, ela afirma para depois negar o que disse, não buscando com isso algum sentido substancial para a frase, mas perguntando ironicamente pela possibilidade de sentido naquilo que a linguagem diz: “[...] já é noite, chamo isso de noite, acredito nisso essa noite, foi anunciado, anuncia-se, depois renuncia-se, é assim, isso faz continuar, isso faz o fim chegar, as noites onde há um fim, estou falando da noite, alguém está falando da noite [...]” (BECKETT, 2009, p. 174). Já o uso de onomatopeias pela voz aponta para as brechas em que o sarcasmo de Beckett penetra o texto, sugerindo uma linguagem próxima do artifício, que gera desconfiança em relação a si e ao mesmo tempo estabelece um ritmo para a prosa; por mais desgraçada ou trágica que seja a situação desta personagem, ainda assim podemos aproximar o seu discurso de um registro que sugere continuamente o riso, mas sempre como escárnio, consciente de sua miséria. Nesse sentido, diz a voz ao tentar definir-se por meio de suas criações: “[...] concluamos nosso pensamento antes de cagar-lhe em cima. Pois se sou Mahood, sou Worm também. Plof. Ou se ainda não sou Worm, serei, não sendo mais

---

<sup>67</sup> Tal confusão aponta para uma destruição da figuração clássica e da representação realista realizada por Beckett em *O Inominável*. Nelas a deformação era vista como algo degradado de um modelo que produzia a unidade (o Ideal, o Bem, o Belo, o Justo, o Racional, etc.); Beckett, assim, ao produzir uma “deformação imane, sem modelo”, nas palavras de Hansen (2009, p. 10), se aproxima imediatamente de outros grandes artistas modernos como Picasso, Giacometti e Dubuffet: a voz criada por ele n’ *O Inominável* cria um corpo que se repete deformado em si mesmo, sem nariz, sem orelhas, sem pálpebras, sem sexo, com lágrimas a jorrar involuntariamente, chorando por ninguém e por nada. A aniquilação da representação unitária do corpo corresponde à ausência de instâncias subjetivas minimamente válidas para a voz, e preencher esse vazio com representações plenas é justamente o que Beckett não faz. (Cf. HANSEN, João Adolfo. “Prefácio – Eu nos faltará sempre”. In: BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2009).

Mahood. Plof” (BECKETT, 2009, p. 88). A onomatopeia aqui registra a imagem da defecação sobre o pensamento, sugerindo mais uma vez o desprezo com que Beckett trata as elucubrações da razão quando esta se coloca como tarefa o conhecimento sobre si ou sobre o mundo. Ao mesmo tempo em que se permite o sarcasmo a voz está velha e cansada demais para esta empreitada, humilhada pela consciência de sua inutilidade e atenta ao silêncio que suas frases rompem. Ela fala na medida em que isso lhe permite continuar seu discurso, sabendo-se portadora de uma voz que diz não ser sua, mas que só pode provir dela mesma, uma vez que não há mais ninguém ao seu redor. Assim, inventará assuntos para poder continuar, para chegar à liberdade que ela almeja e que não é senão a libertação do domínio e do poder da palavra dos outros, isto é, de tudo aquilo que lhe foi imposto desde sempre:

Toda essa história de tarefa a cumprir, para poder parar, de palavras a dizer, de verdade a reencontrar, para poder dizê-la, para poder parar, de tarefa imposta, conhecida, negligenciada, esquecida, a reencontrar, a quitar, para não mais ter de falar, não mais escutar, eu a inventei, na esperança de me consolar, de me ajudar a continuar, de me acreditar em alguma parte, me movendo, entre um começo e um fim, ora avançando, ora recuando, ora desviando, mas no fim das contas sempre ganhando terreno. A eliminar. Não tenho nada a fazer, quer dizer nada em particular. Tenho que falar, é vago. Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar (BECKETT, 2009, p. 58).

Como se andasse em círculos, a trajetória do discurso da voz procura assemelhar-se a uma espiral invertida cujas voltas vão se estreitando em direção a um centro até não poderem mais continuar, ou seja, até onde a linguagem já não ofereça suporte material para a fala e a voz se cale, desaparecendo em si mesma, restabelecendo o silêncio. O recurso à invenção ou à criação de outro nome possibilita a ela o adiamento do dever de falar sobre si mesma ou a prorrogação da obrigação de definir-se enquanto algo ou alguém para que sua história comece; porém ela não quer se contar uma história, como nos dois romances anteriores, quer apenas calar, rumar para o fim da loucura da tarefa que se colocou de ter que dizer a verdade mesmo não podendo, pois tudo com o que fala e tudo de que fala é mentira, invenção, um amontoado de palavras com as quais os outros lhe entupiram para lhe impedir sempre de dizer o que ou quem ela é realmente. “Ter colado em mim uma linguagem da qual imaginam que nunca poderei me servir sem me confessar de sua tribo, a bela astúcia. Mas vou dar um jeito nela para eles, na sua algaravia” (BECKETT, 2009, p. 71). Dessa forma, a voz também não diz quem são aqueles que lhe subjugarão e, ao que tudo indica, essa incompreensão da tirania que sofre é o que garante ainda o fio de autonomia que lhe permite prosseguir: “querida incompreensão, é graças a ti que verei ser eu mesmo, por fim. Em breve não restará mais nada da lavagem deles. [...] Mas quem, eles?” (BECKETT, 2009, p. 71). Mesmo que a voz

não explicita os tiranos que a dominaram, suas perguntas tentam desconstruir saberes e verdades da cultura ocidental burguesa ou da civilização cristã, pretendendo desestruturar toda uma forma de pensamento historicamente constituída. Por isso, de nada adiantaria para a voz prolongar-se numa análise sobre quem seriam os outros que lhe tiranizam, pois seus meios estão viciados: ao se dispor a tratar daqueles que a tiranizam em seu monólogo, ela estaria fazendo uso da mesma arma empunhada contra sua cabeça. Seu combate parte da revolta contra todas as significações, todas as representações cunhadas de antemão e que ela não teve a chance de poder escolher se as queria ou não. Entretanto, para desfazer-se desses destroços que insistem lembrar-lhe sua dependência dos meios tradicionais de expressão, ela não possui alternativa senão o uso dessas mesmas significações e representações embotadas que ainda estertoram, fazendo-se ouvir apesar de sua decadência explícita.

Até mesmo a noção de tempo, diz a voz, lhe foi infligida, ou seja, o modo de representação da temporalidade que se pauta pelas noções de começo, meio e fim ou então de passado, presente e futuro também se trata de uma construção imposta, uma invenção que está longe da realidade da qual ela tenta aproximar-se, o silêncio intemporal.<sup>68</sup> “Nem um instante de meu, e querem que eu saiba onde estou com a cabeça. [...] Sempre as mesmas artimanhas, desde que meteram na cabeça que a minha existência é só uma questão de tempo.” (BECKETT, 2009, p. 127). Tempo e linguagem, assim, confirmam uma relação recíproca neste último romance da trilogia, pois, como em *Malone morre* e *Molloy*, a noção de um depende do modo de atuação do outro: o tempo em que a voz se vê imersa dá a impressão de não passar, configurando-se como um movimento em que algo avança à medida que também retrocede, de modo que esta temporalidade paradoxal assemelha-se aos impasses da linguagem, pois estes também tendem a impedir à voz de chegar a um fim, uma vez que quanto mais ela fala, mais tem a eliminar, vivendo o mesmo processo de descarte das palavras indefinidamente. “Pouco importa a duração. [...] Longamente, brevemente, é igual” (BECKETT, 2009, p. 51). O essencial para ela que vive nesses “penúltimos tempos”, nesse final que nunca se conclui é se libertar da perversão das palavras que acabam por materializar

---

<sup>68</sup> A famosa interpretação do filósofo Theodor Adorno sobre a obra de Beckett permite aqui algumas considerações que, sem pretender adentrar nos conceitos da *Teoria Estética* adorniana, podem, no entanto, contribuir para maiores esclarecimentos sobre algumas questões nos romances do pós-guerra de Beckett. Resumidamente, segundo Adorno, a forma da obra de arte moderna deve conter uma antítese à realidade empírica, pois apenas desse modo a arte daria testemunho dos antagonismos sociais, constituindo um desdobramento da verdade, ou, igualmente, daquilo que ficou oculto pela dominação. Destarte, é justamente a procura por essa verdade, por aquilo que não chegou à representação ou à existência porque foi abafado e morto, é a busca pelo silêncio daquilo ou daqueles que foram subjugados, subsumidos pela História que Adorno crê encontrar na obra de Beckett um indício da verdade que a obra de arte autenticamente moderna pode configurar (Cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993).

a circularidade e a imobilidade de um tempo morto. Paradoxalmente, o tempo não está abolido, ele continua a durar, mas distendido na duração do instante, sendo sentido em sua forma mais pungente e espessa. Desse modo, não há futuro e nem passado para a voz, tudo permanece inalterável enquanto as palavras saem de sua boca como despojos inúteis. O tempo é, então, esse movimento infinito de descarte das palavras, de limpeza dos entulhos criados pela civilização, numa tentativa de varrer tudo o que foi imposto e chegar ao campo limpo daquilo que nunca pôde vir a ser. Nesse âmbito, o tempo parece ser o mesmo instante de antes que continua a durar, repetindo infindavelmente os mesmos conteúdos trazidos pelas palavras.<sup>69</sup>

Esses tempos que correm, que galopam, são os que dormiam, os mesmos. E esse silêncio contra o qual latem em vão e que um dia se restabelecerá, é o mesmo de antigamente. Um pouco esfolado, ao que parece, da viagem. Está resolvido, sou eu que estou a caminho, as palavras enchendo as velas, sou também aquele ancestral impensável do qual não se pode dizer nada. Mas falarei dele talvez, e do tempo impenetrável em que era ele [...] Outra coisa. O problema é delicado. Os efeitos do hábito, que fazer deles? Podem combatê-los, elevando a voz, aumentando a claridade. Mas se, em vez de sofrer menos, à medida que o tempo passe, ele sofrer sempre tanto, precisamente, quanto no primeiro dia? Isso deve ser possível. Mas e se, em vez de sofrer menos, ou tanto, quanto no primeiro dia, ele sofrer mais, à medida que a transferência se efetue, do futuro inalterado ao passado inalterável? (BECKETT, 2009, pp. 107-125).

A voz não possui passado nem futuro, só um presente renovado a todo o momento em que ela situa-se no meio, entre duas coisas, como algo que divide o mundo em dois, uma lâmina de duas faces e nenhuma espessura: “[...] talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar,

---

<sup>69</sup> Tais conteúdos são eminentemente históricos segundo a interpretação de Adorno sobre a obra de Beckett. De acordo com o filósofo (1993, pp. 43-44), a realidade torna-se incomensurável à experiência do sujeito beckettiano enfraquecido e impotente; justamente porque ele não a compreende, ela o ultrapassa e tal desproporção destrói o seu próprio caráter de realidade. Ou seja, o sujeito que já não consegue dizer tal experiência vê o real desaparecer junto com ele. Segundo Adorno, Beckett aniquila evidentemente a realidade, fazendo surgir um mundo de imagens repletas de experiências históricas que, à primeira vista, não explicitam esse aniquilamento; sendo assim, a obra beckettiana apresenta a atrocidade de uma realidade que nunca é representada enquanto tal, e a linguagem, cuja configuração deveria ser a da verdade, torna-se inverdade. Para Adorno, Beckett produz sua arte a partir do que é recusado pela realidade, os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são reinterpretados como indícios da inverdade social, como cópia, como o negativo ou o lado oculto de uma realidade já total e miseravelmente danificada. Assim, a subjetividade torna-se objetiva, ou seja, é transformada em coisa que se exprime pela própria alienação e, neste sentido, tudo o que consegue produzir é tratado da mesma forma, isto é, como repetição intemporal. Nas palavras de Adorno, “a plenitude do instante perverte-se em repetição sem fim, convergindo com o nada [...]. No entanto, estes romances tocam estratos fundamentais da experiência *hic et nunc*, experiência do que é agora e fazem-nos entrar numa dinâmica paradoxal. São tão marcados pela perda do objeto motivada objetivamente como pelo seu correlato, o empobrecimento do sujeito. A linha de conclusão é tirada sob [...] todas as tentativas de se desembaraçar de uma subjetividade significante”. Em outras palavras, a alienação da subjetividade é expressa objetivamente através de si mesma, fazendo com que a fronteira entre o humano e o mundo das coisas torne-se quase imperceptível. A interioridade já não pode mais conferir um mínimo sentido ao exterior, como em Bergson ou Proust, pois nestes autores, segundo Adorno, há ainda a tentativa de suscitar na realidade, com o apoio da lembrança involuntária, as imagens daquilo que ficou oculto e, por acreditarem numa interioridade plena na atribuição de significados e sentido, revelam-se eles, assim, “genuínos idealistas” (ADORNO, 1993, p. 154). Desse modo, de acordo com as considerações de Adorno, não parece ser possível encontrar em Beckett uma forma que represente o tempo como unidade de sentido interno.

sou o tímpano, de um lado o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro [...]” (BECKETT, 2009, p. 145). Perdida no meio do espaço, rodeada pelo vazio e vivendo num tempo que dura e não aparenta a mudança, a voz dá vazão às mesmas palavras, repete as mesmas falas, a mesma e única questão que impulsiona a continuação de seu monólogo infernal: como dizer aquilo que não se pode dizer? Como adentrar por meio da linguagem – seu único recurso – o lugar em que haveria apenas o silêncio ainda não conspurcado e nunca nomeado? Essa questão, contudo, não se configura como um objetivo definido, um sentido que orienta o jorro de palavras e lhes confere uma significação própria, mas constitui o próprio movimento de busca que caracteriza a voz, seu processo temporal intermitente de continuação que lhe impossibilita parar. O trabalho a que está condenada não lhe permite identificar ou se voltar para a reflexão de qualquer objeto, estabelecendo, no combate à linguagem, aquilo que faz seu pensamento desfazer-se em frangalhos: “[...] não podendo mais, podendo sempre, procurando sempre, na natureza, no entendimento, sem saber o quê, sem saber onde, onde é a natureza, onde é o entendimento, o que é que se procura, quem é que se procura, quem é que procura [...]” (BECKETT, 2009, p.148). Ao mesmo tempo em que a voz diz, ela se faz, (des) construindo sua imagem a partir das palavras que fala, ou melhor, que não fala; entretantes, se ela tenta definir-se por meio do descarte das palavras, sua configuração pode aproximar-se daquilo que seria uma negação da linguagem que é extenuantemente confrontada e apossada para que não adquira autonomia, ou ainda, para que não configure uma suposta verdade por meio da ilusão das palavras. Dessa forma, na medida em que se faz, a voz se desfaz, pois o que ela afirma é negado imediatamente depois, problematizando a construção de uma identidade, de um núcleo pensante que oriente o discurso e não se perca no processo infinito de uma busca sobre o desconhecido.

A tarefa exasperante da voz evidencia a circularidade presente também nos outros dois romances da trilogia do pós-guerra e está em estreita relação com a sensação de imobilidade do tempo que faz as coisas repetirem-se, mas sempre com alguma diferença, uma vez que há deslocamento nas personagens de Beckett, mesmo que seja sempre para o pior, quando um passo à frente é sempre um passo atrás. As frases ditas pela voz mudam constantemente, mas continuam iguais, mantendo-se como a mesma ladainha insuportável que faz o discurso avançar por meio de contradições, afirmações e negações que, juntas, não levam a lugar algum. O mesmo momento configura para a voz um amontoado de instantes que, assim como cadáveres jogados numa vala, terminam por constituir a imagem de um único corpo composto por vários membros e ossos, sem memória, sem história, duro e morto.

[...] pode-se perguntar isso, como lembrete, por que o tempo não passa, não o deixa, por que ele vem se amontoar ao seu redor, instante por instante, por todos os lados, cada vez mais alto, cada vez mais espesso, o seu tempo, o dos outros, o dos mortos velhos e os dos mortos ao nascer, por que ele vem enterrá-lo a conta-gotas nem morto nem vivo, sem memória de nada, sem esperança de nada, sem conhecimento de nada, sem história nem futuro, enterrado sob os segundos, contando uma coisa qualquer, a boca cheia de areia, evidentemente, não vem ao caso, o tempo e eu, isso dá dois, mas pode-se perguntar por que o tempo não passa, assim, como lembrete, de passagem, para passar o tempo, creio que é tudo, no momento, não vejo nada além, não vejo mais nada, por ora. (BECKETT, 2009, p. 154).

Apesar disso, algo avança neste tempo morto, repleto de instantes amontoados, alguma coisa muda à medida que a voz prossegue em seu monólogo, pois ainda há muito o que descartar nesse processo que a constitui no meio deste tempo espesso e que a impele a continuar afastando qualquer tendência à expressão. Sobretudo, se a linguagem é a forma do pensamento, parece não haver possibilidade que permita à voz parar de falar, isto é, parar de pensar. Igualmente, se as palavras são o que compõem o pensamento e asseguram ao sujeito o não desaparecimento de suas representações – contribuindo também para uma definição do “Eu” – em Beckett, a “ressurreição” da alma configurar-se-ia, talvez, como uma manifestação do pensamento que sobrevive como pura linguagem, evidenciando, após a morte do corpo, que a identidade do sujeito não passava de uma construção linguística.<sup>70</sup> “[...] só há eu de imortal, que querem vocês, não posso nascer, talvez esteja aí o seu cálculo, dizer sempre a mesma coisa, geração após geração [...]” (BECKETT, 2009, p. 145). Assim, ao se perceber no limbo, esta consciência tentaria mais uma vez definir onde, quando e quem está falando, buscando definir quem enuncia o discurso, quem é responsável pelos pensamentos que continuam mesmo após a morte do corpo, sendo que agora tal busca pela identidade se distinguiria radicalmente da ilusão criada pelas palavras sobre a realidade daquilo que nomeavam como sendo o “Eu”. “O que quer que seja, e sem entrar nesses detalhes macabros, me enganei redondamente ao supor que a morte em si mesma constituísse um indício, ou mesmo uma forte presunção a favor de uma vida pregressa” (BECKETT, 2009, p. 94). Após a morte seria tentador crer que a identidade do indivíduo estaria garantida pela atuação da memória que viria lembrar que sua personalidade não está perdida; contudo essa memória se

<sup>70</sup> Por meio da interpretação de Adorno sobre a obra de Beckett, a qual é julgada acima de todas as outras produzidas no pós-guerra como exemplo legítimo de arte moderna, é possível destacar alguns pontos substanciais anotados por Adorno sobre *O Inominável*. Embora o filósofo nunca tenha escrito um ensaio – apesar sua intenção em escrevê-lo – sobre o último romance da trilogia do pós-guerra, Weller (2010, pp. 190-191) comenta: “em suas notas sobre *O Inominável*, Adorno expõe que a ‘resposta mais simples’ à questão sobre por que este romance é ‘tão grandiosamente significativo’ (*so ungeheuer bedeutend*) é que ‘ele aproxima mais a concepção sobre como pode ser realmente depois da morte’. No entanto, [...] Adorno vê a ‘terra de ninguém beckettiana’ como sendo localizada não literalmente ‘após a morte’, mas antes no ‘reino entre a vida e a morte’. Esta terra de ninguém (*Niemandsland*) é habitada por um ser cuja existência é insuportável e a quem ainda não foi permitido morrer [...]” (WELLER, Shane. “Adorno’s Notes on *The Unnamable*”. In: *Journal of Beckett Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, pp. 179-195, grifos do autor).

encontra desmantelada para as personagens de Beckett, e também a voz que paira no limbo tem sua faculdade rememorativa arruinada. Portanto, a possibilidade das palavras plagiarem a mesma construção de “Eu” feita quando o espírito possuía um corpo parece estar fora de questão, pois agora esta consciência que sobrevive está atenta às ilusões que a guiaram na formulação de sua identidade quando supostamente tinha um corpo, uma memória e uma história que indicavam a sensação de solidez a respeito das noções sobre si mesma.<sup>71</sup> A busca pela identidade converte-se em seu oposto e acaba denunciando por meio de seu próprio processo o engodo que sempre foi essa procura, de modo que a voz poderia encontrar uma identidade apenas sob o registro da negatividade, definindo-se pela sua indefinibilidade a partir do anonimato de palavras soltas. “Depois basta dessa porra de primeira pessoa, é demais no final, não se trata dela [...]. Bah, pouco importa o pronome, contanto que ele não nos passe para trás” (BECKETT, 2009, p. 94). Assim, a enunciação da voz na primeira pessoa vem perguntar a quem o pronome “eu” se refere. Justamente por não pressupor a identidade de um Eu substancial em referência a um eu pronominal inventado por seu ato de fala ou pensamento, como fez Descartes,<sup>72</sup> o monólogo da voz configura-se como uma somatória de eliminações de representações:

---

<sup>71</sup> Contudo, como nota Chambers (1971, pp. 95-96, grifos do autor), esta consciência “[ela] apenas pode ter de si mesma uma concepção falsa e assim continua, além da morte, esta tarefa desgastante do eu procurando se alcançar, enquanto prossegue no antigo dualismo de uma *consciência* fora do tempo e do espaço que tenta apreender-se com a ajuda de termos fabricados pelas categorias de tempo e de espaço, unicamente para descrever o *objeto* desta *consciência*”. Desse modo, para Chambers, nascer na morte em nada teria ajudado esta consciência a realizar sua tarefa de dizer o indizível, uma vez que ela se vê ainda viva em outro tempo e espaço que não aqueles costumeiramente vividos pelo humano. O problema maior é que agora ela precisa buscar a realização de seu empreendimento tendo apenas os instrumentos que a linguagem lhe oferece, isto é, palavras que desde a sua formação carregam consigo as noções tradicionais de tempo e espaço que muito provavelmente não conseguirão aproximar-se da realidade do objeto que ela visa apreender. Assim, a busca pelo silêncio do Inominável visaria a uma coincidência da voz, ou desta consciência que fala, com o mutismo, com a não-palavra, com aquilo que extrapola as categorias espaciais e temporais impregnadas na linguagem que, paradoxalmente, constitui o único meio pelo qual a voz pode atingir seu objetivo. “O Inominável torna-se sua própria voz, falando sem cessar, na esperança de que um dia, talvez pelo mais puro dos acasos, as próprias palavras venham se compor sob seus lábios para dar sua definição e destruir assim a dualidade à qual ele está condenado. A linguagem recebe assim a missão de fazer coincidir o objeto e o sujeito na consciência, de fazer do eu aquilo que está fora do eu, de substituir o tempo pela ausência de tempo, o espaço pela ausência de espaço – missão que ele não pode cumprir, pois a voz que sai da alma do Inominável conhece apenas a linguagem que ele partilha com os outros, o que o leva a pensar que ele mesmo deve ser apenas uma criação dos outros. Para falar a linguagem do eu, é necessário que ele invente uma nova linguagem, fora do tempo e do espaço”.

<sup>72</sup> Outro tema da análise de Adorno sobre o último romance da trilogia do pós-guerra diz respeito à crítica realizada por Beckett ao solipsismo cartesiano. A partir das notas encontradas nas margens do exemplar da tradução alemã de *O Inominável* (*Der Namenlose*, de 1959, traduzido por Elmar Tophoven), nota Weller (2010, pp. 181-184, grifos do autor): “no coração da interpretação de Adorno sobre *O Inominável* está seu argumento de que o romance revela o destino do sujeito cartesiano como um movimento em direção à ‘absoluta alienação’ – o ‘Eu’ no romance de Beckett ‘é o outro, é nada’. Contrariando a interpretação de Lukács dos trabalhos de Beckett como simples expressão do solipsismo, Adorno vê o romance como ‘a crítica ao solipsismo’. [...] Em suas notas sobre *O Inominável*, Adorno afirma que o romance produz a ‘filosofia do resíduo’ (*Residualphilosophie*), em suas palavras. No seu ensaio sobre *Fim de Partida*, ele define as filosofias do resíduo como aquelas filosofias que visam subtrair o temporal e o contingente da vida e reter apenas o que é ‘verdadeiro e imutável’ [...]. Em *O*

[...] o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que se deixam, as que se ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro [...]

(BECKETT, 2009, p. 150).

Nesse âmbito, a voz parece se obrigar à tarefa de adequar sujeito e objeto num mesmo ato de fala que busca incessantemente uma fonte enunciativa a partir da falta e da negação das identidades que a própria voz realiza. Tal paradoxo leva gradualmente a um colapso da noção de eu e a uma multiplicação dos pronomes que resulta, para a voz, na dolorosa exigência de continuar falando em busca do que ainda não tem nome, daquilo que não se pode ainda dizer, mas que roça seus domínios desconhecidos com os domínios da linguagem, a qual permite vislumbrar esse outro campo de possibilidade, a saber, o silêncio do inominável.

Com a ausência de uma palavra que defina sua individualidade, o sujeito não mais se constitui como portador da fala e, destarte, é a linguagem mesma que começa a falar. Tal ideia se opõe à noção tradicional no romance de um sujeito pleno de representações e que por meio destas reconheceria a si mesmo e sua história; agora este indivíduo se encontra carente de um sistema de representações preexistente que lhe forneça o embasamento para que ele construa uma identidade e uma biografia. Proust, por exemplo, desenvolveu uma literatura que afirmava o poder de um sujeito que alcançava a autonomia de sua realidade subjetiva por meio da riqueza de representações advindas de seu passado graças à atividade da memória. Contudo, essa confiança no poder de uma subjetividade plena, em Proust, é ameaçada constantemente pela presença do tempo que a tudo engole e desfaz; o eu proustiano é também angustiado porque sabe ou pressente a potência avassaladora do passar dos anos que torna o sujeito de ontem radicalmente diferente do indivíduo de hoje, impossibilitando a definição ou a posse de um conhecimento verdadeiro sobre a real identidade das coisas. Proust, no entanto, salvaguarda o eu no abrigo da memória involuntária, onde ele se preserva da ameaça da dessubstancialização temporal. Mesmo assim, é possível vislumbrar já nesta literatura a penúria que ronda o sujeito e o ameaça da evasão de todas as suas noções constitutivas. Em Proust, contudo, é o mundo que, imerso no tempo, vacila e pode não ser recuperado pela

---

*Inominável*, Beckett persegue essa redução até o limite, revelando que ela conduz não a um autodeterminado, autopreservado ego, mestre de si mesmo e de seu mundo, mas preferencialmente a um sujeito absolutamente alienado: ‘O soberano *ego cogitans* é transformado pela *dubitatio* em seu oposto. E isto é o que ele sempre foi’. E o que o sujeito sempre foi, segundo Adorno, é ‘menos que nada’ ou ‘lixo’ (*Dreck*)”.



consciência do sujeito, a qual se mantém sempre estável e se reconhece em seu próprio ato de criação ou de rememoração dos aspectos do real; o estranho é sempre o exterior que esta consciência dominada pelo hábito corre o risco de não reconhecer, gerando o sofrimento.<sup>73</sup> Já nos romances da trilogia do pós-guerra, a penúria que ronda o indivíduo está instalada em sua consciência, o que não lhe permite recorrer ao auxílio da memória e reconhecer-se como autor do mundo exterior e interior que tenta apreender. Dessa forma, o eu se estabelece como objeto de dúvida constante na literatura de Beckett, suspeita sempre renovada e que não permite aos indivíduos beckettianos encontrarem um porto seguro em suas próprias representações.

Tal impasse de dessubstancialização do eu e da linguagem e ao mesmo tempo de efetuação de uma voz por meio dessa mesma linguagem, constitui o que estamos nomeando de busca da voz que ouvimos falar em *O Inominável*, uma consciência sem pronome, impessoal, que luta contra a linguagem para descobrir alguma suposta verdade ou denunciar aquilo que considera uma mentira. Por isso, a não-identidade da voz consigo mesma a obriga trocar de nome e a inventar-se uma história própria sob o signo da alteridade na tentativa de mostrar a falsidade da criação de tudo aquilo que a linguagem toca.<sup>74</sup> Primeiro tentando se chamar Mahood e depois Worm, a voz chegará a confundi-los consigo própria, tamanha a dessubjetivação ocasionada pela indefinibilidade de sua própria identidade. Sua necessidade de encontrar a si mesma faz com que ela, semelhante a Malone, se deixe simular por meio da criação de personagens-fantasma, nada mais que títeres ou fantoches tirados de sua própria fala como se, desse modo, ela pudesse, por meio da invenção de personalidades, nascer novamente com uma linguagem purificada e começar a falar a verdade com palavras não maculadas, palavras que seriam próprias daquele que as diz, nascidas com ele e não adquiridas de outros.

A história de Mahood se assemelha em muitos aspectos com algumas passagens da história de Molloy, como a caracterização de seu andar em círculos, seu passado como viajante e seu término imobilizado dentro de um espaço restrito. No caso de Molloy, esse

---

<sup>73</sup> Como esclarece Bernal (1969, p. 63), a perda temporária do Eu proustiano é devida a uma amnésia momentânea, uma dificuldade passageira que lhe impede o reencontro com suas próprias lembranças; a partir do momento em que esta consciência tem de volta seus momentos passados, tudo se acalma e o Eu se vê novamente repleto daquilo que lhe pertencia. Segundo a autora, “há na literatura poucos exemplos onde a consciência se apreende neste estado puro em que o Eu não se conhece mais, onde ele é estranho a si mesmo. O direcionamento da literatura subjetiva foi precisamente o de assegurar a identidade e a continuidade do Eu. É o mundo que vacila em relação ao Eu, é o mundo que se torna objeto de dúvida para o sujeito; o Eu, ao contrário, permanece estável, reconhecendo-se no ato mesmo de sua subjetividade criadora do mundo”.

<sup>74</sup> Conforme nota Aldo Tagliaferri (1992, p. 168, grifos do autor), “[...] o estilo de Beckett pode ser definido efetivamente como uma *ausência de estilo* instrumentalizada como tal, tendo por objetivo determinar o movimento inquieto e incessante de uma palavra a outra, de uma ‘persona’ à sucessiva, nenhuma delas representando uma verdade satisfatória para o eterno, onipresente e implacável Sujeito. [...] A palavra é sentida, enfim, como objetivação falsificadora de um sujeito inexprimível, que não aceita ser representado”.

lugar era o quarto de sua mãe morta, e para Mahood é o vaso em que ele está enfiado como um ramallete, sendo que não resta de seu corpo senão o tronco em estado lamentável de decomposição. Nesse jarro, Mahood serve de apoio ao cardápio de um boteco cuja dona, Marguerite/Madeleine, vem lhe trocar a serragem e esvaziar seus dejetos uma vez por semana. Entretanto, a descrição que visa retornar às representações verbais que davam à personagem um nome e a situavam num tempo e espaço, definindo sua história, não se sustenta, pois aos poucos se entope de aporias e interrupções feitas pela voz em seu intento de não assumir qualquer identidade. “Ainda é Mahood quem fala. Nunca parei, as paradas que fiz não contam. Era a fim de poder continuar” (BECKETT, 2009, p. 66). Assim, progressivamente ela assume como sua a fala em terceira pessoa, confundindo os limites entre criador e criatura. Em sua tarefa excruciante, a voz age como se não fosse o indivíduo a que quer dar vida e, depois, como se fosse, mentindo duas vezes para tentar chegar aonde nunca a deixaram nascer, no campo do impensável e do indizível onde algo nem é, nem não é, onde a língua tenta se calar definitivamente num repouso inexprimível. “Mahood calou-se, quer dizer que sua voz continua, mas não é mais renovada. [...] Eles me encheram com suas vozes, como um balão, por mais que me esvazie, é ainda a eles que ouço. Quem eles?” (BECKETT, 2009, p. 72).

Tudo para a voz se reduz a uma questão de palavras, de vozes que ecoam como num crânio reverberando os ruídos incessantes da fala; a linguagem para ela sempre recomeça e se por um momento parece não haver mais nada a dizer, trata-se apenas de um teste, um preâmbulo do que está ainda por dizer mesmo já tendo sido dito. “É uma questão de vozes, de vozes a prolongar, da maneira certa quando param, de propósito, para me testar [...]. Mas aí é que está, a maneira certa, eu não a conheço” (BECKETT, 2009, p. 85). Todo o universo em que vive a voz, portanto, é feito de linguagem e aquilo que não está nomeado, ela sabe, ainda o será. Sua incapacidade de sair dos domínios linguísticos reflete a mortalha em que está encerrada a vida, a sua e de qualquer humano que tem como condição a limitação de uma existência fadada à repetição de nomes, conceitos e definições. Em outras palavras, os descaminhos percorridos pela voz refletem um mundo morto porque dominado pela linguagem que não consegue apreender uma realidade impenetrável aos atributos linguísticos, mas somente lhe fixar palavras e conceitos, sempre os mesmos, que a violentam, adequando-a aos métodos de pesquisa, ação e dominação do ser humano no mundo.<sup>75</sup> A imposição de um

---

<sup>75</sup> Ainda de acordo com a interpretação de Bernal (1969, p. 85), “se Beckett deu como título a um de seus romances *O Inominável*, é porque os conceitos do quais dispõe a linguagem não lhe parecem mais capazes de representar a verdade; as palavras não parecem mais nomear as coisas. Como o escritor pode designar, nomear,

significado estritamente humano ao universo fecha-o dentro dos limites linguísticos e assim, para a voz, tudo o que aponta como possibilidade de fixar qualquer significação ou sentido é negado, pois há o perigo, contra o qual ela luta, da linguagem se instaurar enquanto verdade. Como tal linguagem lhe foi imposta desde sempre, com a sua instauração o que se estabelecería seria a confirmação da dominação e da violência com que “os outros” a obrigaram a se abarrotar de representações que, como ela diz, não são dela. Parece que a voz de *O Inominável* busca pela não-verdade, ou, utilizando aqui a interpretação de Adorno, por aquilo mesmo que a verdade, tal como foi instituída, não permitiu que conhecêssemos, pois foi infligida e subjugou, calou, massacrou diversos outros processos de existência que poderiam ter se desenvolvido.<sup>76</sup> Sendo assim, os títeres criados pela voz são deixados assim que apresentam o menor sinal de aproximação com a linguagem prosaica com que os homens dominam uns aos outros. Não por acaso Mahood é deixado, pois já não serve como não-identidade, como busca pela representação do inominável. “as histórias de Mahood terminaram [...]. Ele abandonou, sou eu que ganho, embora tenha feito todo o meu possível para perder, a fim de lhe ser agradável, e de ter paz. Ganhando, terei paz? Parece que não, não tenho jeito de quem vai se calar” (BECKETT, 2009, p. 97).

Mahood é abandonado e a voz se propõe à criação de algo que propositalmente desde o início não conseguirá se formar plenamente. “Agora me ouço dizer que é a voz de Worm que começa [...] Será que acreditam que acredito que sou eu quem fala? Isso é deles também. Para me fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles dos deles. É mais uma armadilha [...]” (BECKETT, 2009, p. 98). A diferença é que, ao tratar de Mahood, ainda vislumbravam-se, mesmo quase inexistentes, resquícios de uma história, fiapos da identidade de um sujeito, de um tempo e um espaço no qual a narrativa ansiava se firmar. A próxima criação da voz, chamada Worm, já não conseguirá manter a proeza do esforço feito

---

dizer o mundo se as coisas não são mais dizíveis no interior da linguagem?” De acordo com a autora, o indizível em Beckett nada tem a ver com o indizível místico, que está atrelado a uma experiência que ultrapassa os limites da linguagem, como em Bergson e Proust, por exemplo. O indizível que encontramos em *O Inominável* provém do fato das coisas mesmas serem imprevisíveis, impenetráveis à linguagem, configurando uma resistência própria do homem e dos objetos aos atributos verbais e às propriedades presentes nas palavras. Do mesmo modo, diz Bernal, não se deve confundir o silêncio que assombra a obra de Beckett com o silêncio impossível de ser representado; “a característica distinta do silêncio no romance de Beckett consiste em querer vir a ser representação. Ora, como representar o silêncio com palavras?” Essa parece ser justamente a questão que conduz o discurso da voz em *O Inominável*.

<sup>76</sup> Como se pode ver, nossa leitura aqui se apoia na interpretação de Adorno sobre a obra de Beckett. De acordo com o filósofo, a consciência de sua construção faz a obra de Beckett tematizar sua própria constituição, refletindo sobre os estratos contraditórios advindos da realidade empírica, como a linguagem, que funcionariam como o exemplo ou o indício da construção da cultura burguesa que, em seu desenvolvimento, impôs por meio da violência um modo de pensar e agir sobre outros que foram subjugados e condenados ao mutismo, à morte. Com isso, Adorno quer dizer que em Beckett há um domínio consciente da técnica narrativa que aponta para a crítica e a formulação de juízos a respeito do próprio ato de contar uma história no instante mesmo em que ela é contada, sendo este aspecto tratado como forma e conteúdo do texto.

como na última tentativa, resultando numa criação que não possui história, uma entidade despossuída de qualquer atributo, em estado larval ainda, caracterizada apenas por um nome, nada mais do que um amontoado de letras mortas em suas possibilidades de fazer perseverar uma existência.<sup>77</sup> “Mas Worm é o primeiro de sua espécie. [...] Abandonado, renunciando a me erguer, ele também se fará talvez substituir, tendo assentado as balizas. Ainda não teve a palavra, o coitado. Ele murmura, não cessei de ouvir o seu murmúrio, enquanto os outros discorriam” (BECKETT, 2009, p. 88). Worm parece simbolizar a tentativa de redução de Mahood a um estado pré-linguístico em que a palavra seria inexistente, isto é, a criação de outra personagem pela voz configuraria uma amostra de seu desejo de fazer nascer de sua operação negativa da linguagem um ser não verbal, o fruto do fracasso da linguagem ou da impossibilidade de representar. A partir daí a angústia invade a narrativa e a capacidade de delimitação de um “eu” orientador do discurso se perde em meio aos ruídos de vozes perdidas no silêncio da escuridão.

Há uma só palavra minha no que digo? Não, não tenho voz, neste capítulo não tenho voz. É uma das razões pelas quais me confundi com Worm. Mas também não tenho razões, nada de razão, sou como Worm, sem voz nem razão, sou Worm, não, se fosse Worm não o saberia, não o diria, não diria nada, não saberia nada, seria Worm. Mas não digo nada, não sei nada, essas vozes não são minhas, nem esses pensamentos, mas dos inimigos que habitam em mim. Que me fazem dizer que não posso ser Worm, o inexpugnável. Que me fazem dizer que sou ele talvez, como eles o são. Que me dizem que, não podendo sê-lo, tenho de sê-lo (BECKETT, 2009, p. 100).

Os “outros” que comandam a voz não têm nome, apenas sabemos que são seus inimigos, pois querem lhe impor uma linguagem que não é a sua, algo enganoso que lhe impede a autonomia, a verdade, o silêncio.<sup>78</sup> A busca da voz é também seu processo de fuga de tudo aquilo que está determinado, dado de antemão, como o mundo morto no qual ela vive rodeada de palavras impessoais e que tornam seu anonimato ainda mais doloroso, mas que, mesmo sendo seu único recurso, também não servem para tirá-la deste sofrimento. O que resta é sua enunciação que, fazendo uma espécie de mediação entre um universo exterior que parece se expandir ao extremo e um interior igualmente sem limites definidos, desfigura qualquer resquício racional e ordenador da fala consciente.<sup>79</sup> A consciência dessa fala é

<sup>77</sup> “Não há melhor definição sobre a função da linguagem que esta: dar a luz ao ser. Mas esta linguagem colada, estes atributos endurecidos, constrange o Eu à única solução que lhe resta: fazer morrer. Era lógico que após este fracasso da linguagem, sua impotência fizesse nascer alguém, o narrador procura uma condição de ser não verbal, aquela de Worm. A história de Worm é o oposto da história de Mahood”. (BERNAL, 1969, p. 77).

<sup>78</sup> Conforme nota Bernal (1969, p. 141), “a paixão pelo silêncio que atravessa toda a obra de Beckett é uma paixão pela verdade. Ora, entre verdade e linguagem não há medida comum. A linguagem recobre esta verdade que explode na solidão não verbal”.

<sup>79</sup> “É assim que se vê o herói de Beckett “fino como uma lâmina”, uma lâmina que divide o mundo em dois. Mas desta vez o personagem não se encontra nem no mundo exterior nem na vida interior. Ele é aquele que rasga os

ocupada por outras que passam a constituí-la, formando um coro de contrários, em que a voz do eu é sempre de outrem e sempre outra, totalmente instável e distante de qualquer princípio ou método ordenador do discurso. “Alguém fala, alguém ouve, nenhuma necessidade de ir mais longe, não é ele, é eu, ou um outro, ou outros, o que é que adianta [...] isso vai por si só, de palavra em palavra [...]” (BECKETT, 2009, p. 169). Destarte, a fala da voz, das vozes, de suas relações, não se fixa e, atormentada, instaura uma agonia que reverbera na própria estrutura do texto, não se deixando levar ao fim, encadeando as palavras no próprio jogo de negação da linguagem. A voz incessantemente tenta acabar; como Molloy e Malone, espera o fim, a entrega absoluta e apaziguadora rumo ao silêncio, ao seu silêncio, o lugar onde possa ser sem palavras e sem pensamentos, onde a língua possa roçar uma realidade com o que não tem nome.

Eis-me longe, eis-me ausente, é a vez dele, daquele que nem fala nem escuta, que não tem nem corpo nem alma, é outra coisa que ele tem, ele deve ter alguma coisa, ele deve estar em alguma parte, ele é feito de silêncio, eis uma linda análise, ele está no silêncio, é ele que é preciso procurar, ele que é preciso ser, dele que é preciso falar, mas ele não pode falar, então poderei parar, serei ele, serei o silêncio, estarei no silêncio, estaremos reunidos, sua história que é preciso contar, mas ele não tem história, não esteve na história, não é certo, ele está na história dele, inimaginável, indizível, não faz mal, é preciso tentar, nas minhas velhas histórias vindas não se sabe de onde, encontrar a sua, ela deve estar lá, deve ter sido a minha, antes de ser a sua, eu a reconhecerei, terminarei por reconhecê-la, a história do silêncio que ele nunca deixou, que eu nunca deveria ter deixado, que eu talvez não reencontre nunca [...] (BECKETT, 2009, p. 183).

A voz quer aceder ao silêncio, quer encontrar sua história, a história que não pode ser contada com palavras, a história sem memória, o reencontro com o mutismo que fora violado pela linguagem; como se no silêncio profanado pelos outros estivesse aquilo que não teve e nunca terá nome, aquilo mesmo que, conforme notou Adorno, foi dominado, violentado e calado antes mesmo de existir, mas que conta pelo seu mutismo uma verdade morta. Ora, se este silêncio é justamente o que não existiu e nem existirá, o objetivo da voz parece ser o encontro com o nada,<sup>80</sup> a chegada ao não-ser, àquilo que nunca foi e não poderá jamais ser

---

dois mundos, o exterior e o interior, e não se liga a nenhum. Ele não está em lugar algum, é nada, não tem como ser: ele é consciência que dilacera”. (BERNAL, 1969, pp. 68-69).

<sup>80</sup> Como nota Weller (2010, pp. 192-193, grifos do autor), Adorno encontra precisamente estas imagens sobre a morte em *O Inominável* [...] ele escreve: ‘Em B[eckett], as categorias positivas, tal como a esperança, são absolutamente negativas. A esperança é diretamente relacionada ao nada’ [...]. Em *O Inominável*, ele [Adorno] encontra um [...] processo de demolição, com o sujeito sendo reduzido a lixo (*Dreck*), a *menos* que nada, e com o tempo sendo reduzido no espaço. Como fica claro no final de suas notas, Adorno vê essa demolição, entretanto, orientada em direção a um nada altamente paradoxal no romance de Beckett: ‘Absoluto descarte, porque há esperança somente onde nada é retido. A plenitude do nada. Esta é a razão para a insistência no ponto zero’. Este ponto zero beckettiano (*Nullpunkt*) foi entendido, então, como uma plenitude, ou [...] como um ‘nada positivo’ ou [...] ‘a negação de algo que existe’ [...]. Segundo Adorno, toda a energia artística de Beckett gira em torno desse ponto, e *O Inominável* destaca-se precisamente por conta de seu compromisso inqualificável com esta ‘tarefa da estética’. E ainda, Adorno insiste, a garantia do valor desse nada é sua impossibilidade”.

representado.<sup>81</sup> Entretanto, esse estado de não-existência pode ser vislumbrado, pois as palavras ainda permitem à voz perguntar sobre este silêncio inominável. Assim, a linguagem tão combatida e execrada é o que possibilita à voz falar sobre essa realidade improvável e se ver impedida de conhecer os domínios do Inominável. Desde o início ela fala à exaustão e, paradoxalmente, busca o silêncio que em nada lembre a “língua morta dos vivos”; o romance se encerra, mas não a fala incessante da voz que, embora velha, humilhada e cansada, continuará realizando sua extenuante tarefa até o improvável silêncio final. “[...] vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185). Desse modo, Beckett posterga mais uma vez o final numa extensão a perder de vista,<sup>82</sup> com a voz falando sem parar, imersa num tempo caracterizado pela duração do instante em que tudo se torna repetição na busca infindável por um fim, seja ele a morte, o silêncio ou nada.<sup>83</sup>

Ao procurar uma forma de representar o que não aceita a representação, a voz se condena a uma busca sincera pela verdade ao mesmo tempo em que se depara com a angústia daquilo que não se pode dizer; este encontro com o paradoxo leva-a então a utilizar-se da linguagem visando destruí-la. Nesse sentido, a consciência falante em *O Inominável* é constrangida a buscar em seu interior o seu objeto, tornando-se espectadora de si mesma ao

---

<sup>81</sup> Nesse âmbito, para Tagliaferri (1992, p. 171), *O Inominável* seria uma obra “progressivamente reabsorvida, fascinada pela hipótese da própria ausência, de um tempo e de um lugar no qual não se encontrava, e ao mesmo tempo instrumentaliza essa hipótese potencialmente numinosa, apoiando-se sobre ela para continuar a esquivar-se em busca de um tempo e de um lugar no qual não mais se encontrará”.

<sup>82</sup> É interessante notar que para Adorno a impossibilidade de conclusão é uma característica da arte moderna, a qual não é capaz de concluir a obra de forma convincente, ou seja, de delimitar uma unidade formal em que tudo ficaria esclarecido. Diz Adorno (1993, p. 169) “uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final no tempo para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. Nas suas peças, ao repetir literalmente um excerto em vez de o interromper, Beckett reage a tal fenômeno [...]”. Como é possível observar, Adorno se refere em sua *Teoria Estética* principalmente às peças de Beckett e não muito aos seus romances; contudo as observações do filósofo sobre a forma e o conteúdo do texto beckettiano promovem uma análise que se aplicaria facilmente tanto ao teatro quanto à prosa de Beckett, considerando o universo temático do autor. Mesmo assim, levanta-se a questão da diferença que faria em substituir a palavra “peças” no excerto acima citado pela palavra “romances” ou “narrativas”...

<sup>83</sup> Adorno parece ver, de acordo com Weller (2010, p. 194, grifos do autor), a possibilidade de o nada configurar uma utopia em Beckett, permitindo a evocação de um conceito de ética em *O Inominável*. “Em seu ensaio sobre *Fim de Partida*, Adorno argumenta que a peça termina de tal modo que ‘nenhum espectador e nenhum filósofo pode dizer se a peça não começa mais uma vez. A dialética oscila para uma paralisação’ [...]. Em *O Inominável* ele encontra uma abertura hermenêutica em várias concepções sobre o nada, perguntando na última página de suas notas: ‘É o nada o mesmo que nada [*Ist das Nichts gleich nichts*]?’ e acrescenta: ‘Tudo em B[eckett] gira em torno disso’. Em outras palavras, Adorno vê Beckett deixando em aberto a questão de haver ou não utopia que exista no nada”.

alternar suas posições entre sujeito e objeto de conhecimento.<sup>84</sup> O fracasso ao lidar com os objetos do real e seus atributos verbais que se apresentam como impenetráveis ao sujeito resultam na experiência da dúvida acerca de sua própria realidade. Dessa forma, qualquer representação para a voz, bem como para os outros personagens da trilogia, se torna motivo de suspeita, pois a relação problemática entre aquele que representa e aquilo que é representado condena o discurso, antes de qualquer afirmação, à reflexão exaustiva sobre si mesmo, resultando em nada.<sup>85</sup>

Nesse âmbito, a reflexão iniciada em *Molloy* perguntava pela possibilidade da linguagem enquanto representação, questionando a função das palavras como partículas de sentido; em *Malone morre* a estrutura do discurso começa a se desfazer diante do questionamento sobre a própria (im) possibilidade da representação; já em *O Inominável* a linguagem encontra-se em si mesma dilacerada pela dúvida; ou seja, se o colapso ou as impossibilidades do discurso que levam a uma derrocada de sentido para o humano já estavam dados nos outros dois romances, tratava-se agora de questionar como, apesar de tudo isso, a linguagem ainda resiste, recusando-se a calar. O medo de que as palavras deixem passar em contrabando qualquer significação fraudulenta, aponta para a tarefa da voz, da linguagem que, mesmo vigiando a si mesma, ainda assim não consegue controlar a criação do sentido na luta contra ele.<sup>86</sup> Mesmo as últimas falas da voz, por mais desordenadas e longe das delimitações racionais do discurso, conseguem deixar passar ou criar imagens que

---

<sup>84</sup> Os heróis de Beckett encontram-se cada vez mais num espaço restrito à medida que a trilogia se desenvolve. Ali onde estão nenhum olhar os atinge, estão sozinhos, às voltas com sua solidão. Assim, suas consciências não se dirigirão a nenhum objeto específico, mas a si mesma enquanto tentativa provisória de compreensão do que quer que seja. “[...] a relação do Eu narrador com sua narrativa não será uma relação de sujeito a objeto, mas antes de sujeito a sujeito provisório. À medida do desenvolvimento dos romances, o Eu escapará cada vez mais a uma ancoragem num objeto. Permitir à consciência se repousar em um objeto, é congelá-la em uma imagem, é preferível o movimento em direção às formas do que o seu ser real, escorregadio, morrendo a cada instante. Nesta nova relação [...] será impossível [ao narrador] pará-la [à consciência], fixá-la, dar-lhe o alívio de uma forma, de uma presença” (BERNAL, 1969, p. 113).

<sup>85</sup> “Na obra de Beckett a criação não pode ser outra coisa senão a representação de um dilema da representação, uma vez que é esta relação mesma entre sujeito e objeto que cria a inquietude da obra” (BERNAL, 1969, p. 126).

<sup>86</sup> Adorno (1993, p. 176) ressalta que a arte moderna não é inapreensível, mas requer continuamente um empenho interpretativo, ainda que tal empenho resulte apenas na apreensão de sua incompreensibilidade. A obra de Beckett, moderna por excelência, de acordo com o filósofo, repõe constantemente a pergunta pelo sentido, investigando os limites formais do gênero e a história do romance no próprio texto literário. “A arte encontra-se, hoje, para isso capacitada: pela negação conseqüente do sentido, presta justiça aos postulados que outrora constituíam o sentido das obras. As obras de mais elevado nível formal, desprovidas de sentido ou a ele alheias, são, pois, mais do que simplesmente absurdas, porque o seu sentido cresce na negação do sentido. A obra que nega rigorosamente o sentido está obrigada, por tal lógica, à mesma coerência e unidade, que outrora devia presentificar o sentido. As obras de arte, mesmo contra sua vontade, tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido” Do mesmo modo, nota Adorno (1993, p. 40) que “dos grandes dramas de Shakespeare, como também das peças de Beckett, não se pode extrair o que hoje se chama uma mensagem”. A obra de Beckett, para o filósofo, possui um conteúdo propositalmente obscuro, isto é, que critica conscientemente a onipotência da razão por meio do descarte ou do questionamento das próprias normas do pensamento discursivo. Assim, a obra pede para ser interpretada e não “substituída pela claridade de sentido”.

configuram uma intenção de sentido, em termos adornianos, como negação do sentido imposto, sugerindo que a palavra encontra-se mais forte do que nunca após esta batalha.

Destarte, as aporias da linguagem deixam mais explícita a problemática da temporalidade em *O Inominável*. O tempo aqui conquista uma extrema imobilidade que decorre da repetição incessante pela voz das frases que visam acostrar a linguagem e rumar a um silêncio atemporal. Entretanto, a repetição não é uma repetição do mesmo, pois Beckett aponta sempre para alguma diferença que nos sugere um movimento temporal, ou ainda, um tempo que dura e que promove nessa duração negações, ou seja, a mudança, por mínima que seja. Assim, o tempo neste romance assemelhar-se-ia a um amontoado de instantes, tornados e reconhecidos pela voz como mortos, configurando-se como um movimento incessante de descarte das palavras, um devir que ruma sempre para o pior e jamais consegue alcançar o seu fim. Como esta temporalidade mórbida dura, a morte é sempre e mais uma vez postergada, renovando as inúteis esperanças de libertação da voz do inferno da linguagem.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o ensaio sobre a obra de Proust, publicado em 1931, Beckett insinua em seus escritos críticos os temas principais que viria a desenvolver mais tarde na trilogia de romances do pós-guerra, entre eles sobressai o debate filosófico sobre as relações entre tempo, hábito e memória na obra de arte. Nos romances do pós-guerra Beckett sugere uma temporalidade que não se restringe à subjetividade do sujeito como sensação de fluidez ou estagnação temporal, pois a própria percepção das personagens no decurso dos romances parece confirmar que, diante do processo de deterioração da matéria, a temporalidade pode ser encarada, antes, como um processo objetivo, isto é, como o escoamento dos dias ou a trajetória vital que se inicia com o nascimento e culmina na morte física. Tal processo ocorreria independentemente do sujeito que apenas percebe a situação paradoxal de esgotamento iminente que se arrasta interminavelmente, não sendo possível a ele controlar este processo. De *Molloy* a *O Inominável* o tempo gradualmente desacelera e distende, quase imobilizando-se, junto a uma diminuição cada vez mais intensa do espaço; tal processo é favorecido por meio da utilização de uma constante repetição de acontecimentos, pensamentos e diálogos que, contudo, não configura uma repetição do mesmo, uma vez que aponta sempre para alguma mudança. Mesmo progredindo muito lentamente ou quase imperceptivelmente o tempo continua passando, isto é, avança ao mesmo tempo em que dá um passo atrás, sugerindo uma temporalidade circular por meio dos paradoxos e ambiguidades da linguagem.

Assim, a possibilidade do sujeito trazer em sua constituição cognitiva a intuição do tempo como forma pura de sua sensibilidade, como queria Kant, é confrontada por Beckett. O sujeito na trilogia de romances do pós-guerra não consegue representar o tempo como sucessão ordenada de fenômenos que acontecem segundo leis de causa e efeito. De acordo com Kant, a sensibilidade humana determinaria à matéria a forma espacial e temporal, sendo o tempo uma grandeza exterior aos fenômenos, pertencente unicamente à consciência do sujeito que organiza os dados do mundo; o tempo seria um modo de representação e não algo com existência própria.<sup>87</sup> Sendo assim, a ordem dos fenômenos ocorre de maneira necessária,

---

<sup>87</sup> “O tempo não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objetiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjetivas da intuição das coisas. Com efeito, no primeiro caso, seria algo que existiria realmente, mesmo sem objeto real. No segundo caso, se fosse determinação ou ordem inerente às coisas, não poderia preceder os objetos como sua condição, nem ser conhecido e intuído a priori mediante proposições sintéticas. Pelo contrário, isto pode muito bem ocorrer se o tempo for apenas a condição subjetiva indispensável para que tenham lugar em nós todas as intuições. Pois que, assim, esta forma de intuição interna se pode representar anteriormente aos objetos, portanto a priori” (KANT,

ou seja, segundo uma regra que reconhece a necessidade pela qual um fenômeno se sucede àquele que o precedeu; esta continuidade no encadeamento temporal constitui, para Kant, uma lei da representação empírica na qual o entendimento confere uma ordem temporal à existência dos fenômenos, de modo que o fenômeno tem seu lugar no tempo determinado pela própria constituição formal do entendimento do sujeito, isto é, *a priori*. Para Kant, portanto, o tempo é entendido enquanto sentido interno que determina a realidade na forma da sucessão dos estados das coisas,<sup>88</sup> que nada mais é do que a imposição de uma regra lógica que não reconhece a passagem entre os fenômenos, mas os considera como grandezas matemáticas, como a mensuração da diferença entre dois momentos. Assim, a mudança de algum objeto que passe dum estado A para um estado B tem seu tempo calculado como a somatória de todos os momentos que se determinam uns aos outros entre esses dois estados. O tempo ou a sua passagem é então concebido como uma série de momentos cujas relações reunidas formam o movimento e a mudança. Portanto, tudo o que é percebido no tempo e no espaço é passível de ser conhecido, uma vez que tempo e espaço são formas puras da sensibilidade e determinam o modo humano de conhecer a realidade fenomênica. O que está para além daquilo que é apresentado fenomenicamente, isto é, fora do espaço e do tempo, diz Kant, não está sujeito ao conhecimento humano, uma vez que só há acesso ao fenômeno por meio da intuição de tempo e espaço e da conseqüente organização pelo entendimento do sujeito das percepções oriundas da sensibilidade.

Deste modo, fica mais fácil compreender como a temporalidade em Beckett foge ao esquema que institui o tempo como sentido interno porque a noção ou a intuição do tempo pelo sujeito beckettiano se perde em meio à sua percepção dos fenômenos, em meio à sua passagem repetitiva e demorada, confundindo o entendimento naquilo que seria, de acordo com Kant, a regra fundamental de sucessão e encadeamento lógico que organizaria os fenômenos e possibilitaria deles algum conhecimento. As personagens de Beckett vivem um franco desacordo entre aquilo que percebem e como percebem e o que poderia ser percebido, caso seu entendimento, aceitando o esquema kantiano, determinasse o lugar das percepções que, organizadas, resultariam nos fenômenos considerados objetivamente na sequência temporal de causa e efeito. O sujeito beckettiano na medida em que avança para a morte também retrocede, pois o fim é adiado e percebido cada vez mais distante pela consciência que vê claramente seu corpo se decompondo rapidamente e, ao mesmo tempo, longe do

---

Immanuel. “Estética Transcendental”. In: *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 72).

<sup>88</sup> “O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, [...] o tempo constitui a condição formal de todos os fenômenos em geral” (KANT, op. cit., p. 73).

estertor final. O entendimento é confrontado nas suas pretensões lógicas de organização dos fenômenos, pois o que ocorre nem sempre é o resultado consequente do que havia acontecido antes. A memória destes indivíduos encontra-se também estropeada e dificilmente consegue fazer com que alguma recordação ou lembrança venha lhes atribuir algum sentido ao pensamento ou às suas ações, funcionando, antes, como uma constatação da derrisão das faculdades do sujeito e não como o advento da plenitude de suas representações. Assim, nos romances da trilogia um suposto estado A de esgotamento nem sempre leva a um estado B definível, pois a estagnação do processo ou a regressão a estágios anteriores e a dificuldade de previsão do futuro aliada à defasagem da memória questiona a compreensão da mudança como o resultado calculável da diferença entre realidades como A e B. Dessa forma, Beckett se volta para uma compreensão do tempo que leva em consideração não tanto os aspectos deterministas e lógicos da sucessão dos fenômenos, como sugerira Kant, mas que busca problematizar a temporalidade a partir de seu entendimento enquanto passagem ou duração *entre* os momentos.

Como vimos, a concepção de Bergson a respeito do tempo auxilia neste debate, pois sua filosofia vem justamente reconhecer a existência de uma temporalidade além dos limites do entendimento do sujeito. A duração ou o tempo que flui modificando tudo imprevisivelmente constitui, para Bergson, a realidade original escamoteada pelas demandas práticas da inteligência. Esse tempo qualitativo e suas mudanças não são mensuráveis matematicamente e sua sucessão está longe de ser determinada como a sucessão temporal kantiana; nesse sentido, o conhecimento da realidade seria possível por meio do contato humano com o tempo, isto é, o encontro da consciência com a temporalidade que se realizaria plenamente apenas na experiência direta com a duração. Esse encontro se daria por meio de uma intuição que, desvincilhando-se das necessidades pragmáticas do intelecto, conseguiria coincidir com o “ritmo” dos fenômenos internos (do Eu) e externos (das coisas), não sendo caracterizada como uma intuição unicamente sensível que determinaria o conhecimento da exterioridade fenomênica, como queria Kant. Sendo assim, o tempo ou a duração, para Bergson, não é entendido como um modo de representar, mas como uma realidade capaz de nos fazer coincidir conosco mesmos de forma absoluta e, com isso, conhecer a transitividade interna que rege todas as coisas para além do conhecimento advindo das determinações práticas da inteligência.

Ora, as personagens beckettianas estão justamente em contato com a duração de que fala Bergson, com a diferença de que para elas este contato é aniquilador ao extremo, pois a experiência que fazem do tempo contribui para a falência de sentido. O fluir do real, em

Beckett, segue as exigências daquilo que morre, extinguindo tudo ao redor e prolongando o sofrimento dos seres que continuam vivos; é um tempo que se constitui não pelo impulso à criação ou elaboração imprevisível de formas, mas pelo esgotamento repetitivo da matéria. Por isso, em Beckett o contato com a duração é processo de desconstrução das ilusões, é desilusão, pois revela um tempo que caminha para a morte, marcado pela repetição e pela aparência de imobilidade, mas que continua a passar mostrando cruelmente as derrotas sucessivas do sujeito no mundo. Essa temporalidade negativa, como vimos, acaba por amalgamar-se à linguagem, reduzindo consideravelmente as possibilidades do sujeito beckettiano pensar algo significativo que se sustente por muito tempo. Em Bergson o contato com a duração se mostra incompatível com a expressão linguística enquanto esta serve aos interesses estabilizadores da inteligência, ao passo que em Beckett a experiência de um tempo contraditório que progride, estanca e retrocede ao mesmo tempo determina a linguagem fazendo-a morrer aos poucos entre redundâncias, aporias e abismos de sentido. Nos dois casos, contudo, há uma forte sugestão de que a linguagem não consegue atingir seus objetivos, o que leva Bergson e Beckett a encaminharem distintamente suas reflexões. Bergson, como vimos, apostará no poder da metáfora enquanto imagem para a comunicação daquilo que não se pode dizer por meio de conceitos: o contato direto com a duração, a apreensão do trânsito interno do real; Beckett, por sua vez, direciona sua reflexão apontando, antes, para uma realidade que em sua camada mais superficial já não se presta aos predicados linguísticos e para um sujeito no qual se deteriora gradualmente e quase completamente o aparato cognitivo que lhe permitiria agir ou pensar de forma eficiente.

A desconfiança de que a linguagem logra constantemente o indivíduo e não consegue realizar seu propósito último, o da representação e comunicação de uma verdade sobre as coisas, se radicaliza durante o percurso da trilogia de romances. Em *Molloy*, a linguagem é questionada enquanto representação do mundo, aprofundando o questionamento sobre os limites da possibilidade do conhecimento humano, ou seja, a própria palavra se torna, aos poucos, objeto de investigação, pois se mostra desde o início impotente ao lidar com uma realidade impenetrável aos atributos linguísticos. Já em *Malone morre*, a própria possibilidade de representação é colocada sob suspeita devido à fragilidade das concepções tradicionais que sustentam a distinção entre ficção e realidade. Dessa forma, a palavra fixa é recusada, sua criação é acossada de forma que ela não possa se firmar ou adquirir a autonomia que resgataria a representação de um mundo negado a todo o momento. Em *O Inominável* esse processo chega a seus extremos, pois Beckett opera uma desconstrução radical das categorias que até agora guiavam desajeitadamente os romances: a noção de tempo e espaço é

radicalmente problematizada por meio da narração de uma voz destituída de qualquer traço de individualidade e que ecoa num espaço sem limites definidos e num tempo estancado, ruminando as mesmas palavras que procura descartar na tentativa de chegar ao silêncio, de fazer calar a consciência e ultrapassar as determinações da linguagem. Neste sentido, a forma do próprio texto marca tais paradoxos da temporalidade e da linguagem, uma vez que as frases da narrativa são caracterizadas por um ritmo que sugere a imobilidade e a repetição, não impedindo, contudo, que a história avance.

Desse modo também se pode entender porque Beckett desenvolve no gênero romance uma estética própria na qual a categoria do tempo em suas relações com o hábito e a memória afasta-se da concepção de memória sugerida por Proust e também da reflexão de Bergson acerca da duração. Embora os três autores lidem com questões muito próximas, Beckett radicaliza a questão da profundidade temporal do instante, expandindo-o até o seu limite durante o percurso narrativo da trilogia de romances do pós-guerra. Aqui o tempo pode ser entendido como um instante que dura e não é pleno de sentido, contrariamente ao instante proustiano que concentra num átimo toda uma experiência passada advinda da memória involuntária do sujeito. Nos romances da trilogia a temporalidade duradoura do instante é negativa, pois não é fonte de representações, mas sim constatação das falhas da memória e da sensação contínua de sofrimento pela continuidade da vida.

Ora, se aqui falamos de um instante eterno, ou da plenitude do instante, como notou Adorno,<sup>89</sup> não estaríamos falando de uma temporalidade pautada numa concepção pontual de presente, que compreende o tempo como uma linha ou como um conjunto de simultaneidades dispostas? Se assim fosse, estaríamos raciocinando do lado oposto ao pensamento bergsoniano sobre o tempo como duração e o tempo em Beckett se caracterizaria apenas como a extensão ilimitada de um ponto temporal, ou seja, uma unidade de tempo levada ao extremo, sendo o próprio tempo entendido em termos lógicos e quantitativos e não experienciais e qualitativos. Desse modo, não seria mais plausível encontrar na trilogia de romances do pós-guerra de Beckett a configuração de uma temporalidade espacializada, seriada em momentos e que não diz respeito à duração, mas à expansão ilimitada de um ponto temporal, o presente, tornando-o absoluto? Mesmo que seja possível responder afirmativamente a essa pergunta, nos romances da trilogia a temporalidade parece estar intimamente atrelada a um movimento que não se constitui como a passagem de um ponto a outro do tempo e não se detém num destes pontos estendendo-o ilimitadamente e

---

<sup>89</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 43.

estabilizando-o; mas um movimento que faz o mesmo processo temporal de perecimento progredir, estancar e retroceder, seguindo um fluxo que não se caracteriza como uma sucessão de “agoras” imobilizados ou um presente congelado pela repetição do mesmo. Assim, falar sobre uma temporalidade na trilogia de romances enquanto duração ou movimento interno do real aproxima-nos um pouco mais daquilo que poderia ser considerada a concepção de Beckett sobre o tempo, pois ela está atrelada à mudança enquanto transformações múltiplas para o pior, para o fracasso que é a marca fundamental do devir beckettiano, o incessante movimento de progresso que, como qualidade negativa, insiste continuamente em fracassar melhor. Assim, o tempo como duração do instante aponta, antes, para um fluxo, um movimento em que há a repetição e o retrocesso e por isso aparenta a imobilidade de um mesmo instante. Como já vimos, nos romances a repetição sempre acontece com alguma diferença, o que poderia descaracterizá-la enquanto repetição; porém o movimento repetitivo e circular tende a ocorrer graças à descaracterização da função significativa da memória realizada por Beckett, não permitindo às personagens lembrar realmente o que aconteceu e diferenciar situações diversas. Tal recurso atinge o leitor por meio da instabilidade das narrativas que deixam sempre a sensação de um *déjà-vu*, seja em cada romance tomado em particular ou no percurso geral da trilogia e, assim, a circularidade e a repetição aparecem não apenas como conteúdo dos romances, por meio de situações ou passagens que se assemelham, mas no modo como as histórias são contadas, isto é, a partir da forma instável que a linguagem adquire por meio dos pensamentos e diálogos das personagens. Desse modo, o tempo em Beckett é configurado tanto no conteúdo quanto na forma do texto, resultando numa expressão que responde esteticamente, ou seja, filosófica e artisticamente, pelo menos em um importante aspecto, às reflexões de Bergson sobre a temporalidade.

Nesse sentido, Beckett radicaliza o que vinha sendo desenvolvido pela tradição literária moderna que destacava na obra, por meio do fluxo de consciência, o acesso aos pensamentos e questionamentos das personagens em detrimento da ação exterior.<sup>90</sup> Com isso,

---

<sup>90</sup> A narrativa sempre se firmou, até a modernidade, sob alguns elementos básicos que organizavam o enredo, a saber: o início de um conflito, seu desenvolvimento, seguido de um clímax, e sua conclusão. Assim, a obra mantinha com a realidade uma relação que se baseava principalmente na pretensão de verossimilhança com a empiria, característica dos romances que continuavam a tradição do modelo francês do século XIX (pautado principalmente na tríade Balzac, Flaubert e Stendhal), que intentavam uma representação realista do mundo. Com o advento do romance moderno, no entanto, essa relação de verossimilhança com a realidade foi relegada a um segundo plano em favor de uma narrativa que recusava fortemente a concepção do romance enquanto movimento, ou seja, enquanto ação que se desenvolve a partir dos conflitos exteriores e circunstâncias adversas com que se deparam as personagens; essa concepção foi abandonada em nome de uma configuração que representava internamente tais conflitos e os processos interiores de consciência em personagens imobilizadas e interiorizadas, fazendo com que as noções de tempo e espaço na narrativa fossem definitivamente modificadas. (Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001).

a dicotomia<sup>91</sup> entre exterioridade e interioridade ou entre realidade subjetiva (como o domínio dos pensamentos e sentimentos do sujeito) e realidade objetiva (a do mundo cotidiano, apontada em sua dimensão temporal pelas horas do relógio) é superada, abrindo na literatura também uma problematização sobre os problemas ligados à realidade do tempo: este deve ser entendido enquanto atributo inerente ao sujeito que estabelece as condições de seu conhecimento e de sua ação no mundo ou como processo ininterrupto da realidade, caracterizado como duração, fluidez temporal, devir?

No romance francês, Proust foi quem primeiramente abordou o tempo enquanto duração, escolhendo como tema de sua obra *Em busca do tempo perdido* o esforço rememorativo e, portanto, interior, de um narrador solitário que visa ao reencontro da realidade perdida na memória.<sup>92</sup> Toda a ação do romance centra-se no esforço de uma consciência que tenta, no limite, alcançar o conhecimento sobre a essência da vida por meio da recordação. Dessa forma, o escrutínio investigativo do narrador proustiano, ao contrário dos narradores de Beckett, faz com que o romance todo seja o resultado da deflagração de recordações, imagens, representações, algumas *plenas* de sentido, que situam a história num espaço e tempo determinados, garantindo coerência à narração, fazendo-a avançar. Na tradição literária inglesa, depois de James Joyce, Virginia Woolf é quem levará a cabo o desvendamento psicológico de personagens, numa análise centrada na consciência presente a cada instante. Justamente pela atuação de uma consciência rememorante há a confiança de que em qualquer momento escolhido ao acaso, em qualquer instante da vida das personagens está contido e pode ser representado o fundamento de suas fatalidades. A presença de um narrador que descreve e analisa sem julgamentos, em Woolf, tende a fazer as elucubrações interiores deslancharem e ordenarem a multiplicidade de representações que cada personagem traz consigo. Os fluxos de consciência das diversas personagens, assim, são iniciados por

---

<sup>91</sup> Como nota Ian Watt (2007, p. 256), “[...] diferentes romancistas atribuíram diferentes graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, mas nunca rejeitaram inteiramente uns ou outros; ao contrário, os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente do dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu meio” (Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007).

<sup>92</sup>Auerbach (2004, p. 488) afirma que de modo surpreendente, ainda não empregado tão habilmente em épocas anteriores, em Virgínia Woolf há uma narrativa que ressalta explicitamente o curto lapso de um acontecimento exterior que dá início a ricos processos de consciência. Igualmente, diz ele, encontra-se a mesma valorização do instante na relação com a lembrança na obra de Marcel Proust: ele visa, no limite, a uma dimensão objetiva e essencial da memória e de sua relação com o conhecido, e pretende atingir esta meta pautando-se no rumo de sua própria consciência, não da consciência presente em cada instante, como, às vezes, em Woolf, mas da consciência rememorante. Enquanto nestes autores o tempo é expandido através de um movimento rememorante e/ou reflexivo, em Beckett ele é apresentado essencialmente em contradição com a subjetividade, como um impeditivo de qualquer recordação ou reflexão minimamente satisfatória, evidenciado através da circularidade da linguagem que coloca suas personagens num eterno destino de Sísifo, em que nada muda (Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004).

pequenos fatos exteriores e casuais que também servem como interrupção do pensamento; no romance *Rumo ao Farol*, de 1927, por exemplo, a onisciência seletiva e múltipla do narrador impede que as reflexões dos mais variados indivíduos se percam, servindo como um elo entre elas.<sup>93</sup>

Diferentemente, o processo investigativo interior a que se propõe Molloy, Malone e a voz de *O Inominável* não consegue em última instância deslanchar, ordenar e elucidar seus sentimentos interiores, pois tem como base uma memória falha e que não se encadeia num tempo consequente. O tempo configura a demonstração de seus fracassos e não se permite fixar numa imagem, numa representação que lhe garanta uma afirmação segura sobre o real. Ao contrário das personagens de Virginia Woolf, a memória das personagens beckettianas aparece mais na percepção da degradação física do que nos exames rememorativos que intentam. O que acontece com Mrs. Ramsay, por exemplo, em *Rumo ao Farol*, é que seu interior nada tem de enigmático, seu segredo está por trás das representações que surgem de sua vida cotidiana, isto é, pensamentos, imagens e sentimentos que tomam o domínio dos acontecimentos e intentam uma pesquisa dos objetos da realidade exterior (pessoas, fatos, relações) que lhes responda o mais verdadeiramente possível.<sup>94</sup> Mesmo que tal pesquisa sobre o real resulte em nada ou em considerações contrárias das que até então pensaram, isso não constitui problema para as personagens de Woolf, pois elas contam sem saber com um arsenal de recordações outras e representações que lhes garantem uma ação segura na realidade e uma reflexão coerente sobre seus sentimentos, pensamentos e relações passadas, presentes e futuras, por mais indefiníveis que possam ser. Nos romances da autora inglesa, a trajetória do

---

<sup>93</sup> “Olhando as dunas longínquas, William Bankes pensou em Ramsay: pensou em Ramsay andando sozinho [...]. Mas isso foi repentinamente interrompido. William Bankes lembrou-se (e devia referir-se a algum incidente real) de uma galinha estirando as asas para proteger uma ninhada de pintinhos, e Ramsay, parando, apontara sua bengala e dissera: “Bonito, bonito” – o que era como uma estranha centelha no coração que mostrava sua simplicidade, sua simpatia para com as coisas humildes; parecia-lhe, no entanto, que sua amizade cessara ali, naquele trecho de estrada”. Como se vê neste excerto de *Rumo ao farol*, de Woolf, o ato de pensamento é interrompido de repente e passa a uma recordação banal, mas que parece “selar” um momento do tempo. O bater de asas da galinha que protege seus filhotes e o juízo estético de Ramsay sobre a cena marcam profundamente William Bankes que, muitos anos depois, recorda-se repentinamente do ocorrido e vê nisso o começo do distanciamento que sua amizade sofreu ao longo dos anos. A imagem da galinha e os dizeres de Ramsay poderiam ficar esquecidos para sempre na memória de Bankes e nunca virem à tona, todavia, deflagram um momento do passado que, por meio de uma imagem (representação), cristaliza no presente o que para Bankes foi o início do estranhamento que se seguiu depois entre ele e seu amigo de longa data. Sendo assim, a ação da memória tende a fixar o processo temporal num símbolo que o representará dali em diante, esclarecendo os motivos que levam tal personagem a agir e pensar de determinadas formas no decorrer da história. (Cf. WOOLF, Virgínia. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Biblioteca Folha, 2008, pp. 24-25).

<sup>94</sup> “Sobressaltando-se repentinamente, palavras que guardara no espírito sem a menor significação durante um longo tempo ganharam sentido. “Alguém se equivocara”. Fixando os olhos míopes no marido, que agora recorria a ela, abatido, fixou-o até que sua proximidade lhe revelou (o ressoar apaziguou-se em sua cabeça) que alguma coisa sucedera, que alguém se equivocara. Contudo, por nada nesse mundo atentava no que fosse” (WOOLF, op. cit., p. 35).



pensamento parece ser mais rápida do que a linguagem é capaz de reproduzir; em Beckett, ao contrário: a linguagem não consegue abarcar a realidade que se propõe a descrever ou a lembrar, o percurso da consciência das personagens nada completa, pois empaca no meio do caminho e se perde com o abandono das representações. Assim, seus interiores permanecem misteriosos, agonizando em angústias, em solidão, ignorados pela própria memória perdida no tempo que parece não passar, insistindo em mostrar-lhes continuamente suas derrotas.

Os protagonistas dos romances da trilogia de Beckett configuram todo esse fracasso na sua incapacidade para a narração. Implicitamente, o autor pergunta pela própria possibilidade da narração<sup>95</sup> fazendo disso a forma e o conteúdo de seu texto; a história que Molloy ou Malone nos conta, por exemplo, também se configura como um grande comentário no qual o próprio Beckett avalia as possibilidades de narrar, tematizando no romance o próprio processo narrativo.<sup>96</sup> Reflexão igualmente realizada por Proust quando este tenta narrar ao leitor uma experiência única (sobre o tempo) e completamente subjetiva; contudo, em Proust, a pergunta pela possibilidade da narração se esclarece e, no final, toda a história de seu romance se torna a história da própria constituição da obra ou o exemplo do esforço necessário a toda narração,

---

<sup>95</sup> Tal questionamento lembra também a reflexão de Walter Benjamin sobre o que ele caracteriza como o desaparecimento do narrador na civilização moderna ocidental. Benjamin parte de uma análise da obra do escritor Nikolai Leskov para argumentar que a arte de narrar histórias está em extinção, sendo uma consequência do empobrecimento da experiência comunicável após a primeira grande guerra. Benjamin destaca o fato de que muitos combatentes voltavam mudos para casa, não conseguindo sequer contar suas experiências. Neste sentido, o advento do romance seria um indício do fim da narração, pois estaríamos diante de uma arte distante da tradição oral que transmite conselhos e experiências geração após geração. O romance, de acordo com o autor, seria de uma natureza diferente da narrativa tradicional, pois não se vincula à experiência e nem à coletividade, mas tem em seu fundamento a segregação, o isolamento e a experiência particular em que não há a possibilidade de desenvolver ou dar conselhos, sendo uma forma de arte que encontrou seu florescimento com a ascensão da burguesia e as mudanças decorrentes no modo de produção econômico que substituiu o trabalho manual pelo industrial (Cf. BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996).

<sup>96</sup> Segundo a análise de Dina Dreyfus, o romance contemporâneo, caracteriza-se como um romance do romance, ou ainda, um romance que reflete sobre si mesmo, integrando em sua constituição uma reflexão sobre o processo de sua elaboração. “A elaboração faz parte do romance e é ela mesma romance. É então justo qualificá-lo como romance filosófico, desde que haja consenso quanto ao alcance desta expressão. Ele não o é, se com isso queremos dizer que seu interesse se reduz a “um conjunto de significações que um crítico imaginário poderia agrupar”. Ele também não o é se entendermos por romance filosófico uma filosofia romanceada, onde as ideias são encarnadas nos personagens que as representam concretamente, as simbolizam, ou ainda se contentam de afirmá-las, de sustentá-las ou exprimi-las. Mas ele o é duplamente, na medida em que, de um lado, ele integra em sua esfera seu próprio processo reflexivo, e onde, por outro lado, e da mesma forma, ele propõe e revela uma visão de mundo que exige ela mesma que no romance seja integrada a elaboração desta visão”. (L’élaboration fait partie du Roman et est elle-même roman. Il est donc juste de le qualifier de roman philosophique, à condition que l’on s’entende sur la portée de l’expression. Il ne l’est pas, si l’on veut dire par là que son intérêt se réduit à « un faisceau de significations qu’un critique imaginaire pourrait grouper ». Il ne l’est pas non plus si l’on entend par roman philosophique une philosophie romancée, où les idées sont incarnées dans des personnages qui les représentent concrètement, les symbolisent, ou même se contentent de les affirmer, de les soutenir ou de les exprimer. Mas il est doublement, dans la mesure où d’une part il intègre dans sa sphère son propre processus réflexif, et où, d’autre part, et par les mêmes voies, il propose et dévoile une vision du monde qui exige elle-même qu’y soit intégrée l’élaboration de cette vision ». DREYFUS, Dina. « Les renoncements du roman ». In: NORES, D. *Les critiques de notre temps et BECKETT*. Paris : Garnier, 1971, p. 76-77).

remetendo o leitor ao início do texto. O final dos romances da trilogia de Beckett não arremata ou conclui aquilo que vinha sendo contado, pois a história parece voltar ao início do texto, como se, com isso, o narrador tentasse novamente recomeçar e dizer alguma coisa minimamente significativa, denunciando a linguagem de que é vítima sua narração. Nesse sentido, Beckett problematiza os fundamentos que construíam o romance, como a unidade de tempo, espaço e identidade do sujeito, abolindo-os. Assim, Beckett rompe com a tradição literária moderna desconstruindo os fundamentos romanescos por meio de uma utilização irônica dos recursos tradicionais que até então sustentavam a narrativa, denunciando, com isso, o próprio romance em sua construção e artificialidade.

Esta relação íntima entre forma e conteúdo é o que impulsionará a reflexão estética de Adorno sobre a obra de Beckett, principalmente quando o filósofo se refere aos conteúdos eminentemente históricos que podem ser encontrados no teatro beckettiano, assim como em toda a sua produção artística. Como visto anteriormente, a obra de Beckett, para Adorno, se relaciona criticamente com a herança da tradição artística; destarte essa obra consegue testemunhar o legado do patrimônio burguês na arte que se efetua, assim como na sociedade, por meio da dominação, do abafamento e da extinção do outro. Ao criticar e inserir na forma da obra artística o sofrimento que esta dominação deixou como legado, sofrimento este nunca explícito, mas sempre mascarado e reprimido pela dinâmica social, a obra de arte, segundo Adorno, sobrevive ao tempo, transmitindo uma somatória das experiências do tempo histórico. Beckett ao problematizar a expressão de um tempo histórico constrói uma nova ordem de realismo que, ao contrário do realismo novecentista (como encontrado em Flaubert, Stendhal, Balzac) constitui-se principalmente em estreita relação com a destruição formal, consubstanciando na linguagem o colapso do pensamento burguês, a falência da razão como o lugar essencial das ações dos indivíduos, assim como a desarticulação de crenças baseadas em ideais absolutos como o Bem, a Justiça, o Belo, a Ciência, o Progresso, a Religião, entre outros. A insatisfação com os sistemas políticos e com uma realidade social cada vez mais totalitária que danifica e empobrece a experiência não aparece de maneira explícita na obra beckettiana, no entanto, é justamente por isso que, para Adorno, tal obra escapa às armadilhas de um realismo que pretende, ao expor em formas quase didáticas a revolta e o confronto com a sociedade, criar algum tipo de consciência crítica no sujeito.<sup>97</sup> Ao contrário, na obra de

---

<sup>97</sup> “Todo engajamento declarado é condenável, porque, longe de servir aos interesses de uma pretensa revolução, expõe a obra à atuação da ideologia totalitária. A obra desconhece a evidência que, na dominação, o potencial das forças reacionárias é tal que a obra politicamente engajada já é, *a priori*, incluída no sistema. O simples fato dela poder ser apresentada a um público já adequadamente condicionado, com uma tolerância serena por parte

Beckett não há vestígio de qualquer sistema político ou crítica direta à sociedade, pois tudo é simbolicamente configurado a partir da aniquilação manifesta da realidade que o autor realiza, dando forma a um realismo que se apresenta não como cópia, mas como uma espécie de negativo do mundo à beira da alienação completa.<sup>98</sup>

Assim, procuramos comprovar tal negatividade formal pelo exame detido dos romances; em *Molloy*, sublinhamos (p. 43) “o tempo como um impeditivo de que se forme no sujeito alguma representação significativa que o direcione e lhe assegure a mínima certeza de uma representação verossímil da realidade”; em *Malone morre* (p. 72) que o sofrimento das personagens “está atrelado a uma temporalidade que lhes retarda aos poucos a chegada da morte e também lhes direciona suas tomadas de atitude frente à angústia da vida” que, aliás, “se assemelha a uma gestação inversa que em vez de dar a luz, dá a escuridão a quem nasce, como Malone, para a morte”; e em *O Inominável* (p. 81) destacamos que a temporalidade “assemelha-se aos impasses da linguagem, pois estes também tendem a impedir à voz de chegar a um fim, uma vez que quanto mais ela fala, mais tem a eliminar, vivendo o mesmo processo de descarte das palavras indefinidamente”. Diante disso, podemos dizer que o assunto a que Beckett se dedicou nestes romances do pós-guerra foi sempre o fracasso e, nele, o mais radical: o fracasso do aniquilamento da própria ideia de realidade, a qual subsiste por meio da linguagem que insiste em nomear as coisas, postergando sempre e mais uma vez a catástrofe iminente.

---

do poder, basta para lhe suprimir todo impacto. A “bomba” é antecipadamente desarmada” (JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977, p. 156).

<sup>98</sup> Entretanto, a forma encontrada na obra de Beckett que, segundo Adorno, tão bem configura a inverdade social é duramente criticada pelo maduro Lukács que, após 1945, pensa na arte como instrumento que poderia contribuir efetivamente para uma transformação do indivíduo, propondo-lhe formas alternativas e profundamente críticas de confronto com a sociedade capitalista e seu modo de produção. Nesse aspecto, Lukács parece não concordar que a deformação e o aniquilamento do real (como n’ *O Inominável*) apontem para uma evocação de um mundo às avessas; para ele a imersão de Beckett no universo da decomposição cria uma atitude complacente com o *status quo*, e não de crítica e hostilidade profundas, como defendia Adorno. A possível “fuga” da realidade e do compromisso com o confronto efetivo à sociedade, faz com que em Beckett se vislumbre apenas a construção formal das ruínas humanas. (Cf. LUKÁCS, G. *A luta libertadora da arte*. In: *Estética* - 4 v. Barcelona: Grijaldo, 1982; FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoría estética.**: Madrid: Ediciones Akal, 2004.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura Vol. I e II.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. “Versuch, das Endspiel zu Verstehen”. In: **Noten zur Literatur.** Frankfurt am Main: Surkhamp, 1961.

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

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BECKETT, Samuel. **Molloy.** Paris : Éditions de Minuit, 1951.

\_\_\_\_\_. **Malone meurt.** Paris : Éditions de Minuit, 1951.

\_\_\_\_\_. **L’Innommable.** Paris : Éditions de Minuit, 1953.

\_\_\_\_\_. **Esperando Godot.** Trad.: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Fim de partida.** Trad.: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. **Molloy.** Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Malone morre.** Trad.: Paulo Leminsky. São Paulo: Códex, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Inominável.** Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Proust.** Trad.: Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

\_\_\_\_\_. **Trois dialogues - traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Édith Fournier.** Paris : Éditions de Minuit, 1998.

\_\_\_\_\_. “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. Trad. Lya Luft. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Riverrum. Ensaios sobre James Joyce.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** Lisboa : Edições 70, 1988.

BERNAL, Olga. **Langage et fiction dans le roman de Beckett.** Paris : Gallimard, 1969.

BLANCHOT, M. **Le Livre à Venir**. Paris : Gallimard, 1959.

BÜRGUER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

CLÉMENT, Bruno. **L'oeuvre sans qualités – Rhétorique de Samuel Beckett**. Paris : Éditions du Seuil, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris : PUF, 1964.

FREUD, Sigmund. "A repressão". In: **Obras Completas**, v.12, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da Obra de Arte**. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade em Walter Benjamin". In: DUARTE, Rodrigo; KANGUSSU, Imaculada (Orgs.). **Estéticas do deslocamento: discurso filosófico – teoria crítica – linguagens artísticas**. Belo Horizonte: Abre/UFMG, 2008.

GODIN, G. & LA CHANCE, M. **Beckett: entre les refus de l'art et le parcours mystique**. Québec : Le Castor Astral, 1994.

JANVIER, Ludovic. **Pour Samuel Beckett**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1964.

JAUSS, Hans Robert. « Introduction – Limites et tâches d'une herméneutique littéraire ». In : **Pour une herméneutique littéraire**. Paris : Gallimard, 1988.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Bergson, Proust. Tensões do tempo". In: **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 141-153.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Bergson: Intuição e Discurso Filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

MÉLÈSE, Pierre. **Samuel Beckett**. Paris : Seghers, 1966.

NORES, Dominique (Org.). **Les critiques de notre temps et Samuel Beckett**. Paris: Garnier, 1971.

NUNES, Benedito. "Filosofia e Literatura". In: **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1993, pp. 191-199.

PINTO, Débora Cristina Morato. "Bergson e os dualismos". In: **Revista Trans/Form/Ação**, pp. 89-93. ISSN: 0101-3173. Marília: Ed. Unesp, 2004.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido (Vol. 1)- No caminho De Swan**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

TAGLIAFERRI, A. “Joyce e Beckett: Leitura Terminável e Interminável”. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Riverrun ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TORRES, Silene. Ser, tempo e liberdade – as dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson. São Paulo: Humanitas, 2006.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

WELLER, Shane. “Adorno’s Notes on *The Unnamable*”. In: **Journal of Beckett Studies**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, pp. 179-195.

WOOLF, Virgínia. **Rumo ao farol**. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Biblioteca Folha, 2008.