

# O GÊNIO MALIGNO DE SAMUEL BECKETT: O ROMANCE POSTO EM DÚVIDA

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p203-215>

## RESUMO

O ensaio busca destacar a qualidade metalinguística do romance *Molloy*, de Samuel Beckett, aliando-a a um procedimento discursivo que é, ao mesmo tempo, paródia e crítica ao método cartesiano.

## PALAVRAS-CHAVE:

Samuel Beckett;  
*Molloy*;  
Descartes.

## ABSTRACT

*This essay intends to highlight the metalinguistic quality of Samuel Beckett's Molloy, therefore aiming to explain its discourse procedure as both a parody and criticism of the cartesian method.*

## KEYWORDS

Samuel Beckett;  
*Molloy*;  
Descartes

*Cláudia Maria de Vasconcellos*<sup>1</sup>

...quanto mais imagino isso, maior a minha convicção.

Do que tenho necessidade é de histórias, levei muito tempo para saber disso.

Mesmo assim não tenho certeza.

Um cachorrinho o acompanhava, um lulu-da-pomerânia acho, não, não acho.

Não tinha certeza nem naquele momento, e ainda hoje não sei,  
se bem que tenha pensado muito pouco nisso.

*Molloy*, Samuel Beckett

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil.

**M**olloy, iniciado em 1947, foi publicado apenas em 1951 e, ainda assim, pode ser considerado um romance inaugural.

Isso porque na obra de Beckett, inaugura a chamada trilogia pós-guerra completada por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), e dá continuidade a singularidades formais praticadas antes pelo autor: do ponto de vista do discurso, o surgimento de narradores em primeira pessoa – os chamados narradores narrados<sup>2</sup> – e de uma voz de origem indefinível que os atravessa. *Molloy* também é um antirromance, porque parodia o realismo formal, reconfigura negativamente a estrutura tempo-memória, engendrada por Proust, e evoca por meio de derrisão as matrizes originais da literatura ocidental. *Molloy* é, ainda, uma resposta literária à filosofia cartesiana, em que se destaca a reordenação de emblemas como a dúvida, o cogito e a divisão entre corpo e mente.

O romance vem dividido em duas partes. Na primeira, Molloy, um velho decrépito e entrevado, deitado na cama de sua mãe, reporta por escrito como chegou ali<sup>3</sup>, e, nós leitores, vacilamos com ele pelas estações rememoradas de sua jornada até este quarto. Na segunda parte, Moran, um burguês de meia-idade e espécie de detetive, escreve, de seu gabinete, um relatório e, assim, nós leitores, podemos retrair os passos de sua missão malsucedida, em busca de Molloy. Os temas da jornada e da investigação remetem à duas matrizes literárias arquetípicas: a *Odisseia*, de Homero, e o *Édipo rei*, de Sófocles.

Episódios da *Odisseia* aparecem reconfigurados ou desfigurados na jornada do personagem Molloy<sup>4</sup>. Por exemplo:

- Odisseu é detido por Polifemo, consegue escapar dizendo chamar-se ninguém e, ao final do episódio, zomba do ciclope revelando seu verdadeiro nome. No romance, Molloy é levado por um guarda para a delegacia, não consegue se lembrar de seu nome, parece inventar a alcunha Molloy e, ao final do episódio, zombam dele, ao ser liberado;
- Na *Odisseia*, para escapar de Circe, o deus Hermes dá a Odisseu uma planta chamada mólis, contraveneno da poção da feiticeira. No

<sup>2</sup> Expressão cunhada por Beckett (cf. KENNER, 1996, p. 94).

<sup>3</sup> A primeira parte do romance, narrada por Molloy, está dividida em dois parágrafos. Um pequeno parágrafo introdutório esclarece não apenas sobre o fato de o personagem encontrar-se agora no quarto de sua mãe, mas também sobre o fato de que escreve para “eles”, e um dentre estes “eles” vem buscar aos domingos as folhas cujo conteúdo está reportado no segundo e último parágrafo, este longo.

<sup>4</sup> Há dois estudos que se dedicam a encontrar vestígios de obras canônicas, a *Odisseia* entre elas, no romance. São eles: Rabinovitz (1979) e Fletcher (1972).

romance, Molloy fica cativo da grotesca Lousse, porque esta o dopa com mólis;

- Depois de naufragar, Odisseu é socorrido pela jovem Nausícaa que, para isso, se separa de suas companheiras. Uma mulher ajuda Molloy, separando-se de suas companheiras na praia;
- Assim como Odisseu, Molloy diz ter sido marinheiro, fala de tempestade e do mar Egeu;
- A obra homérica abre com a saída de Telêmaco para investigar o paradeiro de seu pai, em seguida, advém a jornada de Odisseu de volta para sua mulher. O romance, ao revés, abre com a jornada de Molloy até a casa de sua mãe; na segunda parte, Moran sai para investigar o paradeiro do outro.

*Édipo rei*, de modo menos explícito, assoma também ao romance:

- Assim como Édipo precisa encontrar o assassino de Laio, Moran recebe a missão de procurar o suspeito Molloy;
- Édipo, por motivo banal, mata Laio, seu pai, numa encruzilhada; enquanto Moran, sem motivo aparente, mata na floresta um homem muito parecido consigo mesmo;
- Laio amarra os tornozelos do recém-nascido Édipo ao enviá-lo para morrer. Moran, após matar o homem na floresta, arrasta-o pelos tornozelos;
- A investigação feita por Édipo leva-o a descobrir-se como o assassino de Laio. A investigação de Moran leva-o a transformar-se em Molloy;
- A investigação de Édipo termina com sua queda. A investigação de Moran, com sua decadência física.<sup>5</sup>

Contudo, não é visada de Beckett refazer a estrutura dessas obras, como fez Joyce com a *Odisseia*, em seu *Ulisses* (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 6). Note-se, também, que nem Molloy nem Moran podem ser reduzidos à simples cópia de algum personagem paradigmático. Os dois são personagens-colagem, compostos por vários outros<sup>6</sup>, o que impede uma leitura alegórica (Idem, p. 7).

Beckett sobrepõe também às matrizes gregas citadas – a *Odisseia* e o *Édipo rei* –, o imaginário judaico-cristão. Por exemplo:

- A missão de Moran lhe é anunciada pelo mensageiro Gaber, sob ordens de Youdi, nomes que, sem muito esforço, remetem ao anjo Gabriel e à Yaweh;

---

<sup>5</sup> Os comentadores Gontarski e Arkeley (2004, p. 377), em leitura psicanalítico-literária, apontam para os traços edipianos do romance. Sugerem também que a relação de Molloy com a mãe espelhará a relação de Beckett com o passado literário que pretende superar.

<sup>6</sup> Traços de Jesus, Dante, Santo Agostinho, por exemplo, podem ser detectados nos dois protagonistas.

- Lembre-se, inclusive, que “anjo” – do grego “*angelos*” – diz mensageiro, e a missão – sentida como um desterro – é anunciada por Gaber, no idílico jardim de Moran, cujo pomar ostenta uma sugestiva macieira;<sup>7</sup>
- A exigência de Youdi de que Moran leve seu filho na missão, mais o fato de partirem com um canivete, remete o leitor à passagem do Gênesis, em que Yaweh comanda a Abraão o sacrifício de seu filho, Isaque.

Vale lembrar, como referências especificamente cristãs, o influente livro do pastor batista John Bunyan, lançado em 1678, *O peregrino, viagem do cristão à cidade celestial*, que relata uma jornada em duas partes, com narrativas contínuas, sem divisões em capítulos, como *Molloy*; bem como a *Divina Comédia*, de Dante, em citação mais discreta: Dante percebe que desviou da “*diritta via*” estando em uma “*selva oscura*”; Molloy não tem sucesso em sair da floresta escura, caminhando em “linha reta”.<sup>8</sup>

Os vestígios de obras fundadoras – gregas e judaico-cristã – assomam à obra como tributo e como paródia e, parece-me, para compor uma narrativa das Narrativas. Do mesmo modo, a evidente referência ao realismo formal e à Proust, sobre a qual discorro a seguir, também comparecem como tributo e paródia, mas, sobretudo, para compor um romance dos Romances. A primeira parte tem uma atmosfera mítica; a segunda, romanesca.

O realismo formal, de fato, é praticado por Moran em seu relatório, ou seja, na segunda parte do livro<sup>9</sup>. Principalmente, o primeiro movimento da segunda parte parece explicitar o que Ian Watt, em *A ascensão do romance*, chama de “visão circunstancial da vida” (2010, p. 34). Assim como o júri em um tribunal, o leitor de romances quer inteirar-se das circunstâncias dos fatos, espera um “relato completo e autêntico da experiência humana” (Idem, p. 34), detalhando “a individualidade dos agentes, os particulares das épocas e locais de suas ações” (Idem, p. 34), por meio de linguagem referencial. O relatório de Moran precisa o nome de personagens, inclusive

---

7 Santo Agostinho, um grande andarilho, é convertido ao cristianismo em um jardim. Lembre-se também de que, enquanto o santo e seu filho são batizados pelo bispo Ambrósio, Moran e seu filho recebem o sacramento, antes de saírem em missão do padre Ambrósio (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 14).

8 Lembre-se também que Moran se encontra com um homem que, como observa, parecia ter perdido o hábito; mesma observação feita por Dante, ao encontrar Virgílio na *Divina Comédia* (Idem, p. 5). É importante destacar que a referência a viandantes e reta caminhada remete também a Descartes, que, no *Discurso do método*, propõe em sua segunda máxima ser o mais firme e o mais resoluto possível em suas ações, caminhando o mais reto possível e não imitando viajantes extraviados que volteiam de um lado para o outro (cf. DESCARTES, 1973, p. 61).

9 Fábio de Souza Andrade (2001, p. 46) lembra ainda que o personagem Molloy, entrevado na cama de sua mãe, escreve sob encomenda, recebendo dinheiro, como faziam os primeiros romancistas ingleses do século XVIII, por página.

de cachorros, aponta os horários dos eventos, explica-os com minúcia, ponderando sobre eles de modo exaustivo. Assim, ralenta-se o andamento da história, e os leitores, na expectativa de seguir um relato policial, são postos em suspense. Contudo, a inclinação para o detalhe e a descrição de circunstâncias só esclarece para o leitor a progressiva desorientação do personagem. O realismo formal parodiado funciona às avessas.

Também o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é referido às avessas aqui.<sup>10</sup> A relação mais evidente diz respeito à questão da memória. A narrativa, como explica Fábio de Souza Andrade, é para Molloy um exercício de memória: “Mas diferentemente do que acontece na *Recherche* proustiana, Molloy não tem esperanças de que a somatória deste acúmulo de fatos redunde em um sentido unitário, resgate uma identidade perdida, fazendo de sua vida uma totalidade significativa” (2001, p. 48). Para Molloy, pode-se acrescentar, a memória é um problema, um mecanismo defeituoso e, no entanto, vigente e insuperável, que o obriga a reflexão. Diz: “Sim, parece-me que naquela época se produziu um incidente qualquer desse gênero. Mas talvez confunda com outra temporada, anterior...” (BECKETT, 2014, p. 109). Diz:

Às vezes me parece até que conheci meu filho, que cuidei dele. Depois digo a mim mesmo que é impossível. É impossível que tenha conseguido cuidar de alguém. Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras. Isto não tem importância, ao que parece. Pois é (p. 24).

É possível, ainda, aproximar a estrutura das duas obras, ou, mais precisamente, a estrutura de *Em busca do tempo perdido* com a estrutura da primeira e segunda partes de *Molloy*. Nestes textos, início e fim estão ligados e os narradores atuam no circuito fechado de seus espaços interiores: a memória em Proust; e com Molloy e Moran, a memória (deteriorada, do primeiro) e a imaginação irrefreável (de ambos). A manobra circular em Proust faz com que o início da narração esteja anunciado no final do romance com a descoberta da vocação do escritor. Do mesmo modo, em *Molloy*, os dois personagens, ao final, retornam à origem: “A seção Molloy abre com este tendo completado a jornada que começará a [contar a] seguir. A seção Moran abre com o relato que Moran começará a escrever no final” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 377).

Foi o filósofo Theodor W. Adorno, no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”<sup>11</sup>, quem assinalou o paradoxo a que está sujeito

---

10 A comparação com Proust não é fortuita. Lembre-se que Beckett leu e releu a *Recherche* para seu ensaio sobre Proust, publicado em 1930, e dialoga com este autor explicitamente na peça teatral *A última gravação de Krapp*, de 1958.

11 Luciano Gatti (2015, p. 113) lembra que Adorno justamente lia as obras de Beckett, pela época da redação deste ensaio.

o romance em nossa época: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (2003, p. 55). Se as obras de Proust e de Beckett podem ser chamadas de romance, não o são em sentido estrito. Proust abala a forma romanesca ao subjetivar a história narrada: o objeto da narrativa é o próprio sujeito rememorando. A radicalidade de Beckett, e sua diferença em relação ao autor francês, está em apresentar o espaço interior deteriorado. O sujeito não se mostra exatamente coisificado como acontece em Kafka (cf. ADORNO, 2003, p. 61-2), mas esvaziado – e, talvez por isso, aberto a atravessamentos de vozes exógenas (como comentarei mais adiante).

Note-se, ainda, que a memória falha e a compulsão da imaginação obrigam os dois personagens a comentarem as convenções narrativas às quais não conseguem se ajustar. As duas partes do romance, portanto, avançam autorreflexivamente. Molloy tem consciência da necessária subserviência às convenções literárias quando comenta:

E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de uma voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que me acho na obrigação de emprestar a terceiros palavras inteligíveis, ou que em consideração a um outro saiam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, estou apenas me dobrando às exigências as de uma convenção que exige que você minta ou se cale. Pois o que se passava era completamente diferente (p. 125).

Afirma também: “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” (p. 54).

Detecta-se, portanto, uma identidade entre mentir e efabular<sup>12</sup>, que a segunda parte ilustra enfaticamente. “É MEIA-NOITE. A chuva está batendo nas janelas. Estou calmo. Tudo está dormindo” (p. 131), reporta Moran ao início de seu relatório. Mas, ao final, remata sua história assim: “Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo” (p. 237).

Ficção, como explica J. M. Coetzee (2020) no ensaio “Samuel Beckett, *Molloy*”, é o termo mais nobre para dizer mentira. De fato, o romance expõe seu caráter ficcional-mentiroso, quando estabelece, de entrada, um distanciamento desconcertante: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá” (p. 23), afirma Molloy. Note-

---

12 Rubi Cohn (1962) entende que para Beckett ficção é conhecimento, “e todo conhecimento, uma ficção escrita em língua estrangeira”.

se o desdobramento do personagem que está, ao mesmo tempo, “aqui” – como narrador – e “lá” – como personagem.<sup>13</sup> O caráter reflexivo do romance, portanto, não é notado apenas na esfera do discurso – enquanto comentário e explicação –, mas aparece recriado na própria estrutura do discurso. À duplicação de Molloy, entre lá e aqui, acrescente-se, por exemplo, espelhamentos, metamorfose e um inquietante recurso vertiginoso – chamado por André Gide (1948) de *mise en abyme* –, que inclui o autor Samuel Beckett no universo da fábula.

Sobre os espelhamentos. Após um pequeno parágrafo introdutório, em que diz estar no quarto de sua mãe, Molloy oferece ao leitor (a quem se dirige explicitamente no texto) um relato em que tenta recompor as estações de seu percurso até lá. O relato propriamente dito é precedido de um preâmbulo em forma de anedota, no qual conta – parte inventado, parte memorando – sobre o encontro entre A e B no lusco-fusco. Escondido numa reentrância da estrada, Molloy lembra-se (ou inventa) ter testemunhado A e B virem de encontro um ao outro, pararem, trocarem algumas palavras e retomarem seus caminhos. A em direção à cidade; B para regiões desconhecidas. Esta breve anedota terá, no entanto, no curso do livro, um papel importante. A e B espelharão, em uma leitura ao revés, o encontro suposto (mas não consumado) entre Molloy e Moran. Além disso, a descrição de B, feita por Molloy, espelhará a descrição do homem que Moran mata no bosque. E mais, a descrição de B coincide com a descrição de Gaber, o mensageiro de Youdi. Estas imagens refratadas umas nas outras, e nunca perfeitamente, criam um efeito nebuloso, como se o lusco-fusco da cena inicial se espraiasse por todo o romance. O efeito do estratagema sobre o leitor é considerável. A anedota a respeito de A e B, que inclui, como foi dito, a descrição desses personagens, acompanhará o leitor no decurso do livro, como uma sombra, obscuramente, condicionando-o ao mesmo exercício de memória tortuoso ou de imaginação irrefreável a que Molloy e Moran estão compelidos.

Sobre a metamorfose: a busca por Molloy, fará de Moran uma espécie de duplo daquele. A perna enrijecerá e usará muletas como o outro; a memória falhará, o discurso será mais oscilante do que no início de sua jornada; a imaginação menos refreável como com o outro. Seria Moran uma versão mais jovem de Molloy? Seria Molloy um personagem inventado por Moran? Interpretações reducionistas estabilizariam justamente o que a obra se esforça por desequilibrar: qualquer tipo de certeza. Reitera-se, assim, o comentário feito há pouco: o estratagema beckettiano de criar obscuridade e simetrias imperfeitas alinha

---

13 O mais natural seria aliar ao presente do indicativo, estou, um advérbio como ‘aqui’. Mas o estranhamento inicial da obra, dissociando tempo e espaço, já alerta sobre sua qualidade reflexiva, investigativa e laboratorial.

personagens e leitor, obriga-os igualmente às vias da rememoração (difícil) e imaginação (inevitável).

Sobre a *mise en abyme*: ao receber a missão de procurar por Molloy, Moran é visitado por uma sensação de *déjà-vu*. Não apenas aventa a possibilidade de já o ter encontrado “em sua cabeça” antes, mas divaga sobre outros investigados que conheceu, entre eles Murphy, Watt, Mercier. Ora, Murphy, Watt, Mercier – e Molloy – são criações de Samuel Beckett. Murphy é protagonista de romance homônimo de 1938; Watt é protagonista de outro romance homônimo, escrito em 1948; e Mercier protagonista de *Mercier e Camier*, romance escrito em 1946. O que se projeta, a partir desta afirmação, é uma estrutura paradoxal, que faz Moran – narrador narrado por Beckett – acolher no mais íntimo ou oco de si mesmo (sua cabeça) as criações de seu “êxtimo” absoluto, o autor. Se André Gide pensou a *mise en abyme* literária, a partir de um brasão acolhendo em seu centro uma replicação dele mesmo, a *mise en abyme* beckettiana é mais complicada. A estrutura estaria mais próxima de uma fita de Moébius<sup>14</sup>, em que os dois lados se contêm um ao outro, de modo a desaparecerem em um circuito fechado e autorrecorrente.

Molloy e Moran são, como se disse, narradores-narrados. Por isso, seu interesse literário não recai apenas sobre o que relatam enquanto narradores, mas também pelo modo como são falados por uma voz, são impelidos por esta voz de origem e lócus incertos. Para Coetzee, a voz que a partir de *Molloy* atravessa os personagens beckettianos, não é a voz de um indivíduo, nem mesmo a de um personagem, mas é uma que manifesta os ecos de outra voz mais remota (cf. 2020, p. 244).

No romance convencional europeu do século XIX, os personagens são movidos por sua vontade individual de agir em interesse próprio. É esse comportamento, marcado pelo interesse próprio e movido pela vontade, que os define como indivíduos autônomos e produz o drama do confronto de vontades em que o romance se desenvolve.

Em Beckett, por sua vez, as pessoas não só ignoram quem são e quais podem ser seus interesses como não sabem de nada, ou, em termos mais precisos, não têm meios de distinguir o que sabem do que lhes chega à mente vindo de algum outro lugar. Em vez de agirem em seu próprio interesse obedecem a vozes cuja origem é desconhecida (COETZEE, 2020, p. 247).

É como se Beckett buscasse investigar “o nascedouro da produção literária” – que não é o intelecto –, nascedouro que vem de um lugar mais profundo que o intelecto, investigar esta voz que o intelecto, inclusive, não alcança. Esta voz que se manifesta involuntariamente, e da qual Beckett buscará o sentido em suas “comédias intelectuais”, precisa de um

---

14 A imagem instigante foi proposta em dissertação de mestrado (cf. CANGUSSÚ, 2015, p. 120-2).



laboratório de pesquisa específico chamado personagem. Coetzee tem uma hipótese instigante sobre a voz, que remontaria à experiência de Beckett com o psicoterapeuta Bion. Na técnica da livre-associação, o paciente se aproxima desta fonte inominável, e pode esperar que a palavra jorrada daí seja portadora de cura. Diferentemente de uma seção de análise, em que o paciente é instigado a “falar e continuar falando”, a literatura pode explicitar os automatismos da linguagem. Mais ainda, como explica Coetzee, “o grande feito [do romance] *Molloy* é reintegrar à prosa um intelecto agente da dúvida e da interrogação” (Idem, p. 244), que o exercício da livre-associação suspenderia.

Duvidar e provocar a dúvida, de fato, parece ser o *modus operandi* desse romance. Não seria exagero afirmar que a prática da dúvida e o cancelamento programático da certeza são seu método de organização. A dúvida, lembre-se, é o fulcro do método cartesiano. A aproximação entre o filósofo e o escritor não é fortuita.

Samuel Beckett estreia como autor em 1930, com um poema que se ocupa de René Descartes, intitulado *Whoroscope*. O poema se ocupa do homem Descartes e não do pensador, detendo-se em seus medos e superstições, expondo o reverso do pensador racional, em um homem refém de presságios e sonhos. Esse poema, no entanto, segundo o crítico Edward Bizub (2012), contém uma espécie de programa filosófico, estético e ético, que será praticado por Beckett de variadas maneiras em diferentes obras.

No caso de *Molloy*, interessa dizer que o personagem beckettiano mostra-se, aqui, no início de uma jornada que o privando dos movimentos físicos e o encerrando num quarto, encaminhará para outras etapas da obra em que o corpo estará tão prejudicado a ponto de não ser mais que um fragmento (nas peças teatrais, será uma cabeça, será uma boca), ou mesmo não existirá mais, pelo menos não será mais percebido, a não ser no espaço mental, no manicômio do crânio, comparecendo apenas como representação.

Descartes, no *Discurso sobre o método*, foi para o quarto<sup>15</sup> refletir e empoderou o pensamento. Mas se o movimento em direção a uma nova ciência e este outro aqui em busca de uma nova literatura têm o quarto e a mente como pontos de partida, chegam a resultados opostos. É certo que são campos de investigação diversos e épocas distantes. Mas, a verdade é que, como já notara Ian Watt, Descartes e seu realismo filosófico deram uma espécie de medida ou padrão adotados pelo romance moderno, em

---

15 “Foi Descartes que levou a mente ocidental ao lugar onde a ficção realista, sua precisão checada por muitos experimentos particulares, torna-se um modo de arte. Sua jornada até o famoso quarto com lareira prefigura a jornada do romancista até o quarto em que escreve dia após dia, sozinho” (KENNER, 1961, p. 81).

seu alvorecer no século XVIII inglês. Afastar-se da tradição, buscar inovação, adotar postura crítica, enfrentar a singularidade da experiência solitariamente, são características do método filosófico que ecoam no proceder do romance. “Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogia com os aspectos específicos do gênero romance”, diz Watt (2010, p. 13).

É possível considerar que Beckett responda ao realismo filosófico moderno, simplesmente pelo fato de responder ao realismo formal literário. Mas a obra de Beckett discute mais diretamente com a filosofia de Descartes, procedendo a uma espécie de inversão radical de resultados. Interessado na verdade, Descartes precisou duvidar, suspender o juízo sobre o mundo sensível e, o que é mais complicado, sobre as evidências matemáticas. Nas *Meditações metafísicas*, em busca da representação indubitável que garantisse no final do processo a objetividade, teve de lançar mão de uma dúvida hiperbólica ou generalizada que incluísse as verdades matemáticas. Foi aqui que a hipótese de um Gênio Maligno teve lugar, um Gênio com poder de nos fazer acreditar nas próprias verdades matemáticas, quando estas não seriam nem claras nem distintas, hipótese que deve ter a mesma legitimidade dos procedimentos hipotéticos da matemática<sup>16</sup>, porque necessária para atingir a verdade.

E, no entanto, mesmo tendo tomado todas as precauções para superar a dúvida ao final do processo, ela foi lançada e radicalmente. Descartes será criticado, ainda em sua época, pelo ceticismo de sua filosofia que, ironicamente, queria superar. Como conta Richard H. Popkin, em sua *La historia del escepticismo de Erasmo hasta Spinoza*, “o padre Bourdin, destacado professor jesuíta de Paris, empregou a Primeira meditação e parte da segunda como base para lançar um ataque e mostrar que o método de Descartes era o de um cético absoluto, e, portanto, nunca poderia conduzir a nenhuma certeza, pelo contrário, só poderia destruí-la” (1983, p. 290).

A dúvida, como dito acima, é o modo de proceder do romance beckettiano. Do ponto de vista dos personagens, a memória prejudicada, a efabulação descontrolada e assumidamente mentirosa são, para eles mesmos, motivo de desorientação. Do ponto de vista da construção da obra, e no efeito sobre o leitor, a reverberação de uma parte do romance sobre a outra, a repetição de informações levemente alteradas, cria durante a leitura tanto uma sensação de *déjà-vu*, quanto de perturbação (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 8). Fato é que se o enredo não está preocupado com a verossimilhança, com a correspondência entre o mundo escrito e o real, está sim empenhado em ser fiel ao mundo mental (da memória vacilante, da efabulação incontrolável).

---

16 Uma excelente síntese sobre a questão do método em Descartes se encontra em Silva (2006).

O diálogo com Descartes comparece também no modo como as regras do método são propositalmente descaracterizadas. Fala-se em clareza e distinção no romance, mas de modo irônico<sup>17</sup>. A ordenação das ideias é caçoada em tentativas impossíveis de personagens ou amnésico, como Molloy, ou caricaturando a reta atitude, com Moran. A enumeração, por exemplo, que para Descartes implica na certeza de ter considerado todos os elementos analisados, recebe no romance um exemplo exasperante. Durante, pelo menos, sete páginas, Molloy faz um exercício combinatório meticuloso tentando esgotar todas as possibilidades de guardar nos seus quatro bolsos, dezesseis pedras que gosta de chupar, de modo a não repetir a pedra, antes que todas as outras tenham passado por sua boca. No final deste empenho, conclui: “E a solução à qual acabei aderindo, foi a de mandar todas as minhas pedras pelos ares, menos uma, que guardava ora num bolso, ora noutro, e que naturalmente não demorei a perder, ou a jogar fora, ou a dar, ou a engolir” (p. 108).

O cogito cartesiano é assumido na obra de Beckett de modo progressivo, radical e ao revés. Hugh Kenner entende que a trilogia da qual *Molloy* é o primeiro livro e *O inominável* o último, inverteu o processo cartesiano, ao começar com o “eu sou” corporal – porque em *Molloy* os personagens ainda têm corpos –, e terminar com o puro cogito que é o romance *O inominável*. Mas, pode-se entender também que Beckett privilegie o *Si fallor, sum*, de Agostinho ao *Cogito ergo sum*. do *Discurso sobre o método*. Em *A Cidade de Deus*, o santo dizia: “Pois se me enganar, existo. Realmente, quem não existe de modo nenhum se pode enganar. Por isso, se me engano é porque existo” (2000, p. 1051-2).

Lembre-se, ainda, que Descartes, em seu *Tractatus de homine et de formatione foetus* (1634) postula a ideia de que o corpo humano é uma máquina. Mas uma máquina desajeitada, ininteligível. A bicicleta, lembra Kenner (1961, p. 117), aparece na paisagem interior de Beckett a intervalos regulares, como o chapéu-coco e a letra M, e sem ela, o homem cartesiano é uma mera inteligência, preso a um animal agonizante. Os centauros cartesianos, Molloy e Moran, valem-se de bicicletas, mas as abandonam. Seus corpos decadentes parecem, assim, ceder espaço aos monólogos torrenciais.

O romance *Molloy*, como se disse, é um antirromance. Não há nele personagens confiáveis – portanto, não há narradores confiáveis – e sua engrenagem discursiva não fornece uma melhor compreensão sobre o mundo. Ergue-se, a partir das ruínas da literatura passada, antiga e mais recente, parodia a epopeia, os romances de aventura e a literatura

---

17 Como nestes trechos: “Tentemos enxergar com mais clareza este dilema...” (p. 111); “Considerarei que não podia voltar atrás na minha decisão, tomada com liberdade e enunciada com clareza...” (p. 168).

confessional. Denuncia a ficção como mentira convencional e desacredita da memória como salvaguarda do sujeito. Mas, aplica-se com método a propagação da dúvida, de uma dúvida irrefreável, que pode derruir tudo, para que, da terra arrasada, note-se com mais atenção aquilo que sobra, quando tudo acaba: uma voz que nos atravessa, e aos personagens, também ao autor. Descartes precisou duvidar para chegar à segurança do Eu e buscar a verdade. Beckett, gênio maligno, duvida metodicamente para esclarecer sobre a fonte impessoal da ficção moderna: a voz. Afinal, só um personagem esvaziado – em crise com sua função e identidade narrativas – pode ser atravessado por vozes que não domina. Só um personagem malignamente arquitetado pode nos revelar a verdade, a nossa verdade, mentindo.

### Referências bibliográficas

- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Gross Press, 2004.
- ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Trad. de J. Dias Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- BIZUB, Edward. *Beckett et Descartes dans l'oeuvre. Aux sources de l'oeuvre beckettienne: de Whoroscope à Godot*. Paris: Garnier, 2012.
- CANGUSSÚ, Cristiana Silva Mendes. *Samuel Beckett e a “literatura da despavara”*: a reinvenção do romance em *Molloy*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. Dissertação de mestrado em Letras, Estudos Literários.
- COETZEE, J. M. “Samuel Beckett: Molloy”. In: *Ensaio recentes: textos sobre literatura, 2006-2017*. São Paulo: Carambaia, 2020.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- DESCARTES, René. *Obra escolhida*. São Paulo: Difel, 1973.
- FLETCHER, John. *The novels of Samuel Beckett*. London: Chatto & Windus, 1972.
- GATTI, Luciano. “‘Sou feito de palavras’: a(s) voz(es) narrativa(s) em *O inominável* de Samuel Beckett”. *Viso – Cadernos de estética aplicada*. n. 17, p. 103-32, jul.-dez. 2015.
- GIDE, André. *Journal 1889-1839*. Paris: Gallimard, 1948.
- KENNER, Hugh. *A reader's guide to Samuel Beckett*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

- KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. London: John Calder, 1961.
- POPKIN, Richard H. *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RABINOVITZ, Rubin. "Molloy and the archetypal traveller". *Journal of Beckett's Studies*. n. 5, p. 25-44, 1979.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 2006.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.