

Ficções e fricções: o eu espelhado e despedaçado de *Molloy*, de Samuel Beckett

Fiction and friction: the mirrored and dismantled self of *Molloy*, Samuel Beckett

Maria Eduarda Paixão Alves
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
madapaixao2911@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-4250-0551>

RESUMO: *Molloy* (2014) é um romance da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett, que traz consigo a narrativa de dois sujeitos em declínio: o primeiro que já o encontramos dessa maneira, e outro acompanhamos o seu percurso de definhamento. Ambos os narradores-personagens, Molloy e Moran, obstinam, através da criação narrativa das suas histórias, a reconstituição de si mesmos, mas enfrentando os obstáculos que advêm desse exercício. O que se observa, nesse impasse, é a ficção, que desnuda o corte entre a elaboração narrativa consciente e a experiência reflexiva do sujeito que busca a si mesmo, mas que continua a escapar. Dessa forma, esse artigo procura destrinchar como a ficção estrutura, em meio às lacunas da escrita dos personagens, um jogo particular de espelhamento. Observa-se, sobretudo, como a fricção do sujeito e narrativa é um dispositivo ficcional para distorcer e refratar a coincidência entre o *eu* e a escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Ficção; Autorreflexão.

ABSTRACT: *Molloy* (2014) is a novel that forms part of Samuel Beckett's postwar trilogy, depicting the story of two subjects in a state of decline — one already in that condition, while the other undergoes a process of deterioration that the narrative follows. Both Molloy and Moran, as character-narrators, engage in the construction of their own narratives, persistently attempting to reconstitute themselves while confronting the obstacles inherent in this endeavor. What becomes apparent in this obstruction is the role of fiction, which exposes the rupture between the conscious act of narrative elaboration and the reflective experience of the subject in search of self-understanding, yet perpetually evading it. This article seeks to unravel how fiction structures, amidst the gaps in writing and between the characters, a particular dynamic of mirroring. It is possible to observe how the friction of subject and narrative is a fictional device to distort and refract the coincidence between the self and the narrative.

KEYWORDS: Narrative; Fiction; Self-reflection

Introdução

O repisado debate acerca da relação entre as formas de subjetividade e a experiência da escrita perpassa por entre as divergências que as obras literárias estabeleceram diante do gesto de tomar a si mesmo como objeto. Por um lado, o furor do princípio da subjetividade moderna emoldura a larga profusão do sujeito que procura tornar a escrita a completude de si, como realizado pelo filósofo renascentista Michel de Montaigne em *Os Ensaíos*, um dos precursores fundamentais dessa postura. Por outro, as contínuas cisões da Modernidade revelaram a impossibilidade de coincidência completa do sujeito com o texto, o que pode ser observado na obra *Molloy*, de Samuel Beckett, um romance localizado em meados do século XX, sob as amálgamas da falência progressiva da vida urbana e moderna. Essa obra, a que devemos atenção neste trabalho, sublinha a errância da experiência do sujeito que narra, a qual se estende à experiência literária, através das lacunas deixadas por Molloy e Moran, seus narradores.

Nesse sentido, se, por um lado, a escrita pode se integrar ao exercício consciente em um momento de exaltação e confiança na capacidade reflexiva e especulativa do sujeito, por outro, os processos de ruptura da Modernidade, principalmente com o deslanchar dos séculos XIX e XX, implicam um sujeito em relação de contiguidade com os rasgos da experiência humana, constituindo-se a partir deles. De muitas formas tal quadro foi absorvido pelas obras literárias, uma vez que tais mudanças provocaram a reorganização dos inquéritos acerca da subjetividade, princípio que se tornou o eixo fundamental de compreensão e organização humana. Conforme observado por Johson (2021),

Esses novos conjuntos de questionamentos surgiram de uma série de eventos catastróficos que afetaram a cultura ocidental. [...] O abalo na fé na Igreja, enquanto instituição de conhecimento e compreensão, conduziu inevitavelmente a uma crise de fé na Europa e ao distanciamento de Deus. As Guerras Mundiais também abalaram o mundo com a degradação da vida humana, a industrialização da morte e a destruição em massa que ambas provocaram. Escritores e artistas modernos e pós-modernos reagem a essas revelações perturbadoras sobre a sociedade ocidental. As instituições de outrora começaram a perder força, e os modernistas e pós-modernistas buscaram substituir esses sistemas por suas próprias visões ou interpretações da condição da sociedade ocidental, especialmente no que diz respeito ao indivíduo (Johson, 2021, p. 102, tradução nossa).¹

¹ No original: “These new sets of questions were born from a series of cataclysmic events that affected Western culture. [...] Fltering faith in the Church as an institute of knowledge and understanding inevitably led to a crisis of faith in Europe and estrangement

Seguindo esta perspectiva, que se coaduna a trabalhos de autores como Hans Blumenberg, em *The legitimacy of modern age* (1985), as demandas relacionadas ao sujeito acompanham a dissolução dos fundamentos organizacionais da vida e a perda de confiança nos projetos totais da racionalidade moderna. Nesse raciocínio, é notória a relação imperativa entre a dissolução do edifício centralizador da subjetividade e as transformações ostensivas do século XX.

De um modo ou de outro, a capacidade de reflexão suscitada pelo exercício da escrita é uma das balizas que guiou toda a tradição filosófica ocidental do sujeito moderno, que não encontra, ao fim e ao cabo, respostas últimas para suas perguntas. Em outras palavras, as tortuosidades de uma época permanentemente *em crise* encaminham a celebração da consciência como base da compreensão humana do mundo. No entanto, a exaltação entusiasta do *eu*, como pode ser exemplificado em Montaigne, não concebe por completo as formas de pensar nessa categoria, uma vez que as suas constantes reformulações e os enigmas que lhe são próprios empreendem uma tarefa teórico-filosófica ainda mais complexa. Esse quadro faz incidências na leitura do romance em questão, na medida em que as obras literárias passam a explorar não só a possibilidade de assegurar a si mesmo através da escrita, como também levar ao limite os caminhos do seu fracasso. *Molloy* assinala pontos de atrito entre a autorreflexão, a escrita e o sujeito ruminante, de modo a explorar o truncamento entre eles, por meio do exercício ficcional. Nesse viés, o objetivo da discussão é pensar acerca de alguns dispositivos ficcionais utilizados para engendrar tal atrito. Em destaque, chamamos atenção para o recurso ficcional do *espelhamento*. Para isso, procuramos relacionar como o empreendimento narrativo do sujeito provoca fricções atreladas à própria atividade elegida. Vale também observar que perpassamos por noções caras à discussão, como linguagem, *absurdismo*, sujeito e identidade.

Assim, percebe-se com mais clareza o contraste anteriormente mencionado. Na supracitada obra de Montaigne, *Os Ensaíos*, o autor escreve uma advertência antes de iniciar suas excursões filosóficas: “Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro” (Montaigne, 2010, p. 28). O caráter explicativo do aviso, que anuncia de antemão o conteúdo dos escritos, esclarece aquilo que contempla como objeto, sendo ele a sua própria experiência enquanto sujeito, a qual procura se transpor, por completo, à materialidade do texto.

from God. The World Wars also rocked the world with the degradation of human life, the industrialization of death, and the massive destruction they both caused. Modern and Postmodern writers and artists are reacting to these unsettling revelations about Western society. The institutions of old began to fade, and the Modernist and Postmodernist moved to replace these systems with their own visions or takes on the condition of Western society, especially in relation to the self”.

Clamar a equivalência entre o livro e a pessoa que o escreveu é uma articulação de um problema longamente datado, no qual o filósofo renascentista é um dos índices canônicos a se tratar do assunto. Em um dos ensaios, Montaigne fornece os meios e os modos para se adquirir perante a ideia da morte, que paralisa os homens pelo medo de sua chegada: “Tiremos-lhe a estranheza, frequentemo-la, acostumemo-nos com ela, não tenhamos nada de tão presente na cabeça como a morte: a todo instante a representemos em nossa imaginação e em todos os aspectos” (Montaigne, 2010, p. 52). Se a morte é esse acontecimento repentino e surpreendente, mas que acomete qualquer um dos homens, sem distinção e sem considerar as tentativas de prevenção, é contemplando-a, tendo-se certeza, justamente, do seu aspecto imprevisível e não-premeditado, que ela não assustará quando chega:

É incerto onde a morte nos espera, aguardemo-la em toda parte. Meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjugar. Não há nenhum mal na vida para aquele que bem compreendeu que a privação da vida não é um mal. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição (Montaigne, 2010, p. 52).

A contemplação, nesse quesito, será a medida para uma certa administração do que acomete toda a vida, i.e., a morte. “Que filosofar é aprender a morrer”, como indica o título desta seção de *Os Ensaíos*, a meditação consciente é um instrumento de resposta para as perguntas que a humanidade faz a si mesma, e fornece um caminho para a liberdade.

De modo divergente a autorreflexão exercitada pela escrita é forjada em *Molloy*. Se em *Os Ensaíos* a contemplação de si mesmo é suficiente para apreender os dilemas da consciência subjetiva, em *Molloy*, a autoconsciência é truncada pelo seu próprio processo, impasse potencializado pela tentativa de narrar: “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, 2014, p. 60). Na busca por entender a si mesmo e as suas atuais condições, Molloy e Moran ensinam refazer o caminho que teve como ponto final o momento em que escrevem. Acompanhando o objetivo dos narradores, a reconstituição narrativa de cada um deles acompanha seus respectivos declínios, o físico e, grosso modo, o psicológico. Na medida em que a narrativa se torna espaço para entendimento de si, o desmantelamento dos seus protagonistas se sobrepõe à sua construção. Isso significa que toda a impossibilidade de compreender a sua própria história se torna obstrução

narrativa. Dessa forma, ainda que a ficção seja o fator que permite a elaboração de si dentro de contornos narrativos, é ela mesma que o rebenta: a construção do percurso e o empreendimento por uma auto-organização é o resultado e, ao mesmo tempo, o motor da sua fragmentação. Assim, veremos como a estética do absurdo, o jogo de espelhamentos e o desafio da forma narrativa estruturam mecanismos ficcionais que potencializam criativamente a lacuna entre o exercício de escrever e narrar e o sujeito.

Sobre Beckett e Molloy

Decerto, a análise da obra leva em conta o quadro teórico-filosófico do qual se aproxima. Por esse motivo, não podemos nos esquivar de algumas considerações acerca do romance e de seu autor. Acompanhando algumas das informações abordadas em sua biografia por Deidre Bair (1990), Samuel Beckett (1906-1989) é uma figura importante no cenário artístico e intelectual do século XX. Oriundo de uma família protestante, Beckett viveu entre Irlanda e França: nasceu e se formou em Dublin, mas passou a maior parte dos seus anos em Paris. A mudança definitiva para a capital francesa coincide com o abandono do mundo acadêmico, e é nesse momento que o autor dirige mais atenção à escrita literária. Em meio aos revezes que marcaram o século XX, principalmente no que toca os conflitos armados protagonizados por países europeus, Beckett se enverga num trabalho literário extenso e múltiplo, constituído pelos ensaios, contos e poesias, e por obras dramáticas e romanescas, as quais particularmente se destacaram na obra do autor. *Molloy*, objeto desta discussão, é um romance publicado pela primeira vez em 1951², i.e., num momento de turbulência do pós-guerra³.

Molloy (2014) é composto por duas partes contendo, cada uma, seu respectivo narrador-personagem. Na primeira, o leitor se depara com Molloy, assolado pela ignorância do porquê se encontrava no quarto de sua mãe. A história que este narrador se encarrega de contar é a restituição do percurso que o levou até lá. Mais adiante no livro, quando o segundo capítulo se inicia, não é mais Molloy que narra, mas Moran, um detetive particular atribuído da tarefa de vigiar Molloy. Por sua vez, Moran conta a respeito do processo de procura por Molloy.

² Para esta discussão, é utilizada a edição em língua portuguesa da Biblioteca Azul, de 2014, traduzida por Ana Helena Souza.

³ *Molloy* é um dos romances que integram a “trilogia do pós-guerra”, junto de *Malone Morre* e *O inominável*, de 1951 e 1953, respectivamente. O quadro histórico-social em que estão inseridos lança algumas conjecturas acerca do problema narrativo desses romances, em que aparecem questões que tocam a fragilidade dos fundamentos modernos, deflagradas pelo momento do pós-guerra. Em suma, estas obras indicam a reorganização artístico-estética perante o horizonte da catástrofe, o reforço da perda dos parâmetros da vida humana e a fragmentação.

Conforme observado, o romance detém dois narradores e, por isso, dois *eus* que se divergem nas suas complexidades. O primeiro se apresenta como um personagem em frangalhos desde o início. Ele sofre das incertezas do que lhe aconteceu e sofre também de uma “perna doente”, que não dobra, obrigando-o a usar muletas para locomoção ou sustentação do corpo. Junto de tanto desconcerto, ao narrar a sua história, Molloy revela tampouco saber qual das pernas é a acometida. De modo divergente, Moran se apresenta de maneira extremamente sistemática e rígida, com uma postura de pouca tolerância, especialmente para com o seu filho, que o acompanha ao longo da viagem. Contudo, no decorrer da tarefa, ele adquire pouco a pouco das incertezas características de Molloy, e entra em similar processo de decadência.

Entretanto, as duas narrações não consistem em duas trajetórias de fracasso. Na verdade, cada uma de suas histórias procura restituir um percurso, seja de Molloy à casa de sua mãe, seja de Moran em busca de Molloy. Mais especificamente, Molloy utiliza da narrativa como forma de relembrar o caminho feito, bem como o porquê e de que modo chegou lá; e Moran, por meio da narrativa, refaz o trajeto da procura de Molloy ao ter que escrever o relatório sobre a tarefa que lhe foi proposta. De antemão, nota-se o aspecto circular de ambas as narrativas, que se iniciam no “ponto final” do caminho percorrido (o início da escrita).

As duas histórias de busca, seja da mãe, seja do filho que desaparece, seja de Molloy, seja de si mesmo são marcadas pelas condições, ou melhor, *incondições* que seus sujeitos oferecem para concluí-la. Em outras palavras, a narrativa é forjada ao passo da errância e da decadência progressiva dos seus personagens-narradores. Esse fator possibilita especular a respeito de alguns aspectos teóricos da literatura: se levada a cabo a equivalência completa entre o livro e a pessoa, como propõe *Os Ensaios* de Montaigne, tal equação não considera os meandros do exercício da própria escrita, que ruma por entre processos de composição e reformulação do sujeito que escreve. Não só, como também não leva em conta o processo de ficcionalização, que é fundamental ao exercício de imaginação criativa da escrita literária. Nesse limiar, a relação entre o sujeito da escrita e a escrita propriamente dita deve ser analisada por outro viés que não os esquemas de representação realista. Ela deve levar em conta as lacunas advindas do exercício reflexivo, que dá origem a um *sujeito consciente de si mesmo* e a um *sujeito objeto da escrita*. Ou seja, trata-se de categorias que não são a extensão uma da outra, mas tampouco se abolem.

O problema literário mora no entrelugar dessa relação. No caso de *Molloy*, a não coincidência entre o *sujeito consciente de si mesmo* e o *sujeito objeto da escrita* é

amplamente explorada, muitas vezes, levada ao limite, de modo que podemos reconhecer diversos mecanismos do *absurdismo* a que Beckett é normalmente associado pela crítica. Em *Teatro do Absurdo* (2018), Martin Esslin reconhece em suas peças

[...] seu sentido da trágica dificuldade da progressiva tomada de consciência de nós mesmos no impiedoso processo de renovação e destruição que ocorre com as mudanças no tempo; da dificuldade de comunicação entre os seres humanos; da busca infundável da realidade num mundo no qual tudo é incerto e em que a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante (Esslin, 2018, p. 75).

Como argumentado pelo autor, o teatro do absurdo reside na angústia provocada pela falta de estabelecimento de um sentido entre os pares da vida, sentido ausente perante o destroçamento da condição humana. Entretanto, o absurdismo de Beckett não é restrito à dramaturgia, na medida que os romances traçam um paralelo sensível com esse movimento. Esse aspecto ajuda a entender o que temos discutido sobre a narrativa de *Molloy* (2014), uma vez que ela conjura o absurdo por meio desses mesmos mecanismos, desvelando a hostilidade existente entre a linguagem e a experiência do sujeito.

No romance em questão, deparamo-nos com uma narrativa esgarçada, que explora os processos de truncamento da sua própria composição, cujo objetivo é compreender a si mesmo. Veremos justamente que a ficcionalidade literária lança mão das disjunções narrativas, alinhadas aos procedimentos do absurdo, para estruturar um jogo dinâmico de espelhamento entre Molloy e Moran. A relação truncada do sujeito com a escrita se desenvolve sob o eixo da refração entre Molloy e Moran, geradora de incertezas. Por essa razão, procuramos aventar acerca dos impasses e dos dilemas envolvidos na criação escrita de si mesmo e como tal jogo ficcional é formado pela dissonância entre o sujeito que escreve e a sua narrativa.

Considerações sobre *Molloy* a partir das noções de sujeito, narrativa, ficção

O romance é aberto pelo discurso de Molloy, anunciando certos fatores que denotam ao leitor o estranhamento diante daquela história que se mostra, desde o início, errante e desconexa. Como já mencionado, Molloy ignora a razão pela qual se encontra no quarto de sua mãe e por qual motivo um homem vem visitá-lo com certa frequência para pedir seus escritos. Notar a situação o leva, num fluxo de pensamentos, a falar acerca do que se lembra, como um exercício de reconstituir o trajeto para que entenda as circunstâncias do seu atual estado. No entanto, esta tentativa

é, muitas vezes, truncada. O narrador se perde, se confunde, duvida de si mesmo: “Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras” (Beckett, 2014, p. 24).

Não por acaso, a trajetória de sua história é guiada por acontecimentos sem causalidade aparente, isto é, não há necessariamente uma origem prévia ou um nexo coerente para que uma ação desencadeie outra. Os aspectos da ilogicidade podem ser sublinhados de maneiras diversas, por exemplo, pelo fator de que um homem que não dobrava uma das pernas se locomovia exclusivamente por uma bicicleta:

Isso me permite observar que, mesmo aleijado como estava, andava de bicicleta feliz, naquela época. Aqui está como fazia. Prendia minhas muletas na barra superior do quadro, uma de cada, enganchava o pé da minha perna dura (esqueço qual, estão duras, todas duas, agora) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra (Beckett, 2014, p. 34).

Ao longo da narrativa, o relato de Molloy atravessa não só os problemas de compô-lo, como também da própria experiência enquanto sujeito nesses episódios. O fator observável é que tais inconsistências narrativas fazem jus aos obstáculos de sentido que parecem ser instaurados pela própria linguagem pela qual procura se comunicar. Durante a viagem, Molloy foi abordado por um policial quando descansava em sua bicicleta, da maneira que encontrou para acomodar as muletas e para se posicionar da forma mais confortável, visto o problema da perna. O motivo da abordagem é que o policial considerou a sua posição obscena:

Acabei entendendo que minha maneira de descansar, minha atitude durante o descanso, escanchado sobre a bicicleta, os braços sobre o guidão, a cabeça sobre os braços, atentava contra não sei mais o quê, contra a ordem, contra o pudor. Apontei modestamente para as minhas muletas e arrisquei alguns ruídos sobre a minha enfermidade, que me obrigava a descansar como fosse possível, e não como fosse devido. Pensei compreender então que não havia duas leis, uma para os sãos e outra para os inválidos, mas somente uma, à qual deveriam se curvar ricos e pobres, jovens e velhos, felizes e tristes (Beckett, 2014, p. 40).

O policial lhe solicita sua “papelada”, mas ele não carrega consigo qualquer documento, apenas os jornais que usa para se limpar quando vai ao banheiro. Confundindo-se sobre o que se tratava tais papéis, ele entrega os jornais ao policial, o que o faz ser levado à delegacia. O episódio desta prisão escancara ainda mais sua abjeção e sua falibilidade em se comunicar. Molloy não entende o que dizem a ele, não entende o que o pedem, não entende quem está ao seu redor. Com muita dificuldade, ele se lembra qual o seu próprio nome:

Sou tão pouco acostumado a que me perguntem alguma coisa que quando me perguntam alguma coisa levo tempo para saber o quê. E o defeito que tenho é que em vez de refletir tranquilamente sobre o que acabo de ouvir, e que ouço perfeitamente bem, tendo o ouvido bastante apurado, apesar de vetusto, me apresso em responder não importa o quê, provavelmente de medo que meu silêncio leve ao paroxismo a cólera do interlocutor (Beckett, 2014, p. 42).

Mais tarde, Molloy é liberado e continua a viagem, a qual tem como única orientação chegar à casa de sua mãe. Seu percurso continua, mas constantemente encontra obstáculos que o atrasam e que o impedem de avançar. Um dos empecilhos que ganha bastante destaque nessa trajetória se apresenta quando, com a bicicleta, atropela e mata o cachorro de uma mulher que caminhava com ele pela rua. A mulher, no entanto, aceita com tranquilidade o ocorrido, porque iam em direção ao veterinário para eutanasiá-lo, mas, em troca do contratempo, pediu que Molloy a ajudasse a enterrar o cachorro em sua casa: “Ela precisava de mim, para ajudá-la a fazer seu cachorro desaparecer, e eu precisava dela não sei por que motivos” (Beckett, 2014, p. 57).

Ao chegar à casa dessa mulher (de quem ele não tem certeza do nome) para pagar o que lhe deve, a narrativa dá a entender que se trata de algum tipo de cárcere: “Adormeci. Acordei numa cama, sem roupa. Tinham levado a imprudência ao ponto de me limpar, a julgar pelo cheiro que eu exalava, não exalava mais. Fui até a porta. Fechada à chave. Até a janela. Gradeada.” (Beckett, 2014, p. 62). Molloy não tem mais nenhum de seus pertences, nem mesmo suas roupas e sua bicicleta. Apesar dos incessantes pedidos para restituí-los, todos eles foram eclipsados. Além de ter tomado seus objetos, Lousse (seu possível nome) o drogava e o mantinha por perto. Por esse motivo, ele fazia pouca distinção entre aquilo que acreditava ter escolhido e aquilo que foi coagido a escolher devido a esses mecanismos que o encarceravam.

Na casa de Lousse, Molloy passava muito tempo no jardim. Embora lá houvesse uma cancela, que estava sempre aberta, ele não deixava o lugar, assolado por um comportamento um tanto quanto irresponsivo. Repentinamente, com a mesma naturalidade que observava constantemente a cancela aberta e a possibilidade de ir embora, ele abandona a casa de Lousse, sem se despedir. Nesse momento, ele continua o percurso do qual tinha sido retirado, primeiro, pelo policial, depois, pelo contratempo com Lousse e seu cachorro. Um outro marcante episódio da história de Molloy é uma figura que encontra no seu percurso, um homem na floresta a quem ele ataca e mata violentamente, usando as muletas para tal. Neste

momento, há uma certa evocação do absurdismo, encarnado pela indiferença perante o acontecimento, posto que segue o seu caminho, relatando-o sem remorsos.

Todo o restante do seu caminho é marcado por uma degradação física que cada vez mais se agravava, o que já era notado desde o período na casa de Lousse:

Tentemos enxergar com mais clareza este dilema. A perna já dura, sigam-me de perto, ela me dói, é um caso encerrado, e era a outra que normalmente servia de pivô, ou de pilar. Mas eis que essa última, devido provavelmente a seu endurecimento, que não se dava sem uma certa comoção por entre os nervos e tendões, estava começando a me doer ainda mais que a outra (Beckett, 2014, p. 111).

A sua viagem é continuamente interrompida por diversas readaptações necessárias para seu conforto de acordo com a piora progressiva da sua condição de saúde, especialmente nos jeitos de andar e de repousar. Por essa razão, o seu ritmo de caminhada se torna ainda mais lento, de modo que a dificuldade de locomoção se converte em quase uma completa imobilidade, pois passa a se mover rastejando-se. Além de perder a noção da passagem do tempo, Molloy tem dificuldade para encontrar uma saída da floresta. Quando finalmente consegue, ele cai dentro de uma vala, momento em que esta primeira parte da narrativa se encerra, e se encaixa com o início do relato, com Molloy imóvel e deitado.

É importante assinalar a característica dispersiva da narrativa de Molloy. Ele narra de maneira desconexa: dá sequência às ações, mas estas são constantemente interrompidas por ponderações internas, a partir de fatores que as despertam. Não há divisões de parágrafo sistemática, e seu raciocínio se faz dentro de um fluxo contínuo e errante. Os fatores que determinam a sua condição (o homem que lhe pede os escritos e lhe dá dinheiro e o desejo urgente de ir ao local onde está a mãe, de quem ele agora ocupa o quarto) lhe são desconhecidos, o que abole certos pressupostos de causalidades encadeadas e de explicações das circunstâncias que uma narrativa poderia oferecer. Ao invés, a narrativa se torna a forma pela qual procura descobrir o nexo causal entre eles. No entanto, ela não os fornece livremente tais explicações.

Como já mencionado, a narrativa de Molloy dá lugar à de Moran. Jacques Moran é um detetive particular imposto a encontrar Molloy por uma ordem trazida por Gaber, que chega à sua casa num domingo. Ao narrar esse acontecimento, ele anuncia ter sido o seu último momento de paz e felicidade. Além das informações que lhe foram trazidas sobre Molloy, Gaber também o orienta a levar o seu filho, também chamado Jacques. Jacques, um adolescente, irritava

profundamente o pai, que possuía curta paciência e pouca solidariedade com seus comportamentos e hábitos. Moran constantemente o repreendia de forma dura, sem contenções da sua raiva e irritação.

O restante do dia de domingo foi dedicado à organização da viagem e das pendências a serem resolvidas antes da partida. Desde o início, Moran se mostra extremamente rígido, sistemático e inflexível, postura que direcionava a todos os aspectos de sua vivência, na relação com o filho, com o trabalho e na convivência doméstica. No entanto, as resoluções do trajeto se acompanham de uma perda de todo o seu regramento: não consegue se planejar, tampouco visualizar as questões do caso e os seus desdobramentos. Molloy, para Moran, abre os caminhos para a ruína do seu *espírito metódico*: “Só queria considerar a princípio os aborrecimentos imediatos, os preparativos aos quais ele me obrigava. O cerne do caso Molloy, sempre evitava pensar nele. Sentia uma grande confusão me tomar” (Beckett, 2014, p. 139). Qualquer ideia sobre Molloy lhe é impossível, o que torna improvável a assimilação do caso:

O fato é que ainda não começara a encarar seriamente aquele caso. E fico ainda mais surpreso porque um desleixo desses não era do meu caráter. [...] E em vez de concentrar nisso todos os recursos do meu espírito e da minha experiência, divagava sobre as fraquezas do meu sangue e as peculiaridades dos que me cercavam. E no entanto o veneno agia em mim, o veneno que acabaram de me dar. Me mexia sem parar na poltrona, passava as mãos sobre o rosto, cruzava e descruzava as pernas etc (Beckett, 2014, p. 137).

Ou seja, a degradação de Moran tem início quando é solicitado a procurar por Molloy. O incômodo com a tarefa, ou melhor, com Molloy, é motivo do descontrole dos seus sistemas há muito esquematizados; Moran se distancia de si mesmo ao aproximar-se de Molloy:

Foi então que se viu essa coisa sem precedentes, Moran se preparando para partir sem saber em que se empenhava, sem ter consultado mapas nem horários, não tendo considerado a questão do caminho e de suas etapas, descuidado quanto às perspectivas meteorológicas, tendo apenas noções confusas sobre o equipamento que era importante providenciar, sobre a provável duração da expedição, sobre a quantia de dinheiro que precisava e até sobre a natureza do trabalho a empreender, e conseqüentemente, sobre os meios de colocá-lo em prática (Beckett, 2014, p. 171).

Ao partir em viagem, os obstáculos em concluir seu planejamento se expõem, e o descontrole de Moran ganha outros contornos, admitindo a forma de uma ruminação claudicante, que vale tanto para o estado mental, suspendendo os sentidos, quanto para o corpo que começa a falhar, de modo que uma das pernas começa também a endurecer, como consequência de uma dor que tinha lhe acometido primeiro o joelho, e posteriormente imobilizou a perna. Esses desconcertos tornam a caminhada com o filho bastante divagante, além de acompanhada por uma preocupação expressiva com os mantimentos e o cálculo de sua duração. Moran se incomoda com tudo o que lhe escapa do controle, e enfrenta a viagem acompanhado da falha progressiva da sua perna, o que o obriga a adaptar seu cotidiano de acordo com o que a condição o permitia. É por essa razão que ele orienta o filho a comprar uma bicicleta. No momento de ausência de seu filho, que parte para cumprir a sua ordem, algumas figuras passaram por onde ele se abrigava. Uma delas é um homem a quem mata violentamente (assim como Molloy também o fez), e esconde-o na floresta.

Mediante as diversas violências do pai, Jacques desaparece, ao que tudo indica, fugindo dele. Revela-se aí um aspecto contraditório: aquele que detestava o filho e o seu comportamento, passou a sentir sua falta. Isso assinalou o agravamento do processo de decadência de Moran. Enquanto sofria a saudade do filho, Gaber reaparece, mas dessa vez no local de seu acampamento. A orientação se modificou, e Moran devia abandonar a tarefa e retornar à sua casa.

Nesse momento, a luta de Moran se torna o percurso do retorno, que enfrenta a dificuldade de locomoção. A truncada mobilidade se encontra com o desmantelamento mental, evidenciado por perguntas desconexas que sugerem sua desestabilização. Ele mesmo parece notar sua confusão e a sua mudança: “Mas a ideia de envelhecimento não era exatamente a que se apresentava a mim então. 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, 2014, p. 203). Certamente, esses fatores fizeram com que o caminho fosse bastante longo: “Recebi a ordem de voltar em agosto, em setembro no máximo. Cheguei em casa na primavera, não quero ser mais preciso. Logo, tinha caminhado todo o inverno” (Beckett, 2014, p. 224). Quando completa um ano após a data em que partiu em viagem, Gaber retorna uma última vez para solicitar a escrita do relatório da busca por Molloy, o qual Moran penosamente começa a escrever. Isto repete o caráter circular de ambas as partes do romance, uma vez que o relato é finalizado no momento de início da narração de Moran.

Embora notemos que ambos os personagens travam uma luta contra a narrativa e o seu processo de constituição, o ponto de partida do conflito se difere. Em Moran, o leitor acompanha um percurso de declínio, ao contrário de Molloy, que já de início enfrenta uma certa espiralação dos pensamentos e da memória. Ela parte de uma organização sintética de ação até chegar a uma série de perguntas incompreensíveis, saltos, períodos curtos e truncamentos. Isto significa que a progressão da degradação física e mental dos personagens repercute na constituição narrativa, que é tecida por entre os obstáculos da sua composição. Desse modo, a dissolução de Moran forja o confronto com a tarefa da escrita do relatório, o que deu origem à narrativa a qual lemos.

Ainda que não se apoderem da narrativa de bom grado, Molloy e Moran narram de forma consciente, e estruturam, na interioridade da narrativa, aquilo que os atrapalham ou desviam da conclusão da escrita. Molloy assume que está “inventando um pouco talvez, embelezando talvez, mas no geral era assim” (Beckett, 2014, p. 25), enquanto Moran diz que

Não tenho a intenção de contar as diversas aventuras que nos aconteceram, a mim e ao meu filho, juntos e separadamente, antes de nossa chegada ao país de Molloy. Seria enfadonho. Mas não é isso que me detém. Tudo é enfadonho, neste relato que impõem a mim. Mas o conduzirei do meu jeito, até certo ponto (Beckett, 2014, p. 203).

Alguns dos elementos narrativos mencionados, a circularidade da estrutura, a falibilidade da comunicação, a interrupção do raciocínio contínuo e coerente e a degradação física e mental do sujeito sublinham os dispositivos absurdistas comuns da obra de Beckett⁴. Conforme é explicitado por Johson (2021), o absurdismo em Beckett se integra às rupturas do século XX, e nessa medida, participa da reorganização filosófica da noção de sujeito. Desse modo, “a psique deteriorada foi submetida a estresses e ansiedades exercida pelas pressões e limitações da realidade, explorando a natureza fragmentária do sujeito. Confusão e isolamento regulam a montagem absurdista” (Johson, 2021, p. 106, tradução nossa)⁵. Isso sig-

⁴ É possível traçar um paralelo de tais dispositivos do romance com a obra teatral de Beckett, confirmando como o *teatro do absurdo* se estende para além do texto dramático. Em *Krapp's Last Tape*, notamos a característica da circularidade narrativa, somada à *dobra* do sujeito que pondera sobre si mesmo ao escutar antigas fitas gravadas quando era mais jovem. Além disso, em *Esperando Godot*, o aspecto da ilogicidade e da estética do absurdo se reforça na medida em que os personagens da peça não esclarecem quem é Godot e porque esperam por ele. Entretanto, permanecem esperando, a despeito da razão incerta pela qual o fazem.

⁵ No original: “The dilapidated psyche has been brought under stress and anxiety from the pressing confines of reality, exploring the broken nature of the self. Confusion and isolation rule the absurdist setting”.

nifica, acompanhando a discussão, que o absurdismo se incorpora aos esquemas de dissolução do sujeito e às suas novas demandas e inquéritos. No caso de *Molloy*, tais dispositivos absurdistas engendram modos de explorar exaustiva e criativamente os percalços envolvidos no exercício da linguagem e da representação, sublinhando a cisão da subjetividade entre a experiência, a memória e a escrita.

É válido observar que tais aspectos reforçam a impossibilidade de coincidência total entre o *sujeito que escreve* e o *sujeito da escrita*. O caráter reticente desta narrativa, originadora de dúvidas e incertezas até mesmo para quem as escreve, remete à não-equivalência entre estas duas categorias, visto que as suspensões da narrativa se mostram sobretudo como tensões produzidas pelo exercício autorreflexivo. Sem dúvidas, essas constatações convergem ao caráter de fragmentação constituinte da subjetividade autoconsciente, e ao modo como a fricção entre sujeito e narrativa é operada pela ficcionalidade literária.

No que concerne à longa tradição filosófica ocidental, o esforço sobre o problema do princípio moderno de subjetividade foi feito de diferentes maneiras, o que os pesquisadores Elías Palti e Rafael P. Bonilla detalharam no texto “El concepto de sujeto como problema”. Os autores indicam que as elaborações sobre o sujeito se concentraram numa antinomia entre um sujeito autocentrado, correspondente ao projeto moderno de universalidade, e um sujeito fragmentado, cindido, que se vê fora dos esquemas de racionalidade capitalista. Essa divisão binária, entretanto, oculta as outras diversas concepções de sujeito que apareceram historicamente. O argumento tecido pelos autores é de que esse antagonismo deve ser superado. Na medida em que a interrogação do sujeito é atravessada pelas instâncias ontológica-política, teleológica e históricas, as formas de instituição do conceito desta categoria depende de tais instâncias articuladas. Elas se reformulam, formando novos contextos, que modificam, por sua vez, as formas de se aproximar dele. Dessa forma, a concepção de sujeito será índice da compreensão da realidade na qual ele é o princípio constitutivo. Tal diagnóstico dos autores escancara o caráter contingente dos fundamentos da concepção: a aproximação do problema do sujeito se deve ao contexto, formulando, a partir dele, seus princípios, que orientam a compreensão do mundo.

Certamente, sair da contraposição apresentada renova os inquéritos pelos quais nos apoderamos da questão do sujeito e da subjetividade. Partindo desse pressuposto, *Molloy* também deve escapar da antinomia. Não podemos, em uma narrativa como essa, fazer coro ao eu absoluto e racional, mas também parece improvável uma tentativa de abolição da noção do *eu* enquanto categoria e de

desmantelar a importância da experiência subjetiva, o que foi o objetivo das escolas de pensamento do início do século XX, o formalismo russo e o estruturalismo francês, balizando-se pela defesa ora da imanência do sentido literário, ora da autonomia do texto. Contudo, seria fácil pensar o romance em questão dentro do arquétipo de um sujeito cindido, a considerar as características da história.

A tradição do sujeito fragmentado, longamente elaborada pelos românticos alemães, assinala uma correlação entre fragmentação e autorreflexão, o que pode ser transportado prontamente para o quadro de um romance de sujeitos *em declínio* ao narrar suas respectivas histórias. Mas *Molloy* opera quase um contraponto de seus efeitos. Como discorrido por leitores do romantismo alemão, como Walter Benjamin e Márcio Suzuki, a fragmentação romântica diz respeito à cisão do *Eu* em *Outro*, gesto cujo resultado é a própria forma da obra de arte. No entanto, em *Molloy*, a fragmentação aliada à autorreflexão adquire outros contornos. A autorreflexão, entendida aqui como o exercício de entendimento de si mesmo, engendra uma narrativa de um *eu* em processo de esmigalhamento junto à tentativa de constituir a linguagem do seu relato. Ao contrário, os românticos determinam que a reflexão possibilita a autolimitação da obra de arte, isto é, a atividade consciente demarca seus contornos, impedindo que sua forma seja ultrapassada pela auto-crítica, e sim constitutiva dela. Por sua vez, em *Molloy*, o *eu* não se torna absoluto enquanto arte, e tampouco reforça sua completude como nos românticos, mas encontra impasses com a sua própria forma. Não se deixa de notar, também, que a degradação física de Molloy e Moran acompanha o esgarçamento da narrativa: ambos procuram vencer suas respectivas obstruções.

Esses fatores constatarem que a fragmentação dos narradores não culmina no *gênio romântico*, e está longe dos ideais absolutos e incorruptíveis da obra. Porém, a fragmentação é fundamental para a compreensão do romance, uma vez que cada um de seus narradores, enquanto sujeitos e objetos da criação narrativa, projetam-se para fora dela, e espelham-se no seu outro. Isto significa que as obscuridades da narrativa e a fragmentação do sujeito fornecem o espaço para que o *si* e o *outro de si mesmo* se relacionem pela distorção e refração de suas imagens provocadas pela narrativa. Nesse sentido, a questão do espelhamento começa a ser desenhada com mais clareza.

Podemos chamar à discussão a obra *O si mesmo como um outro* (2019), do filósofo Paul Ricoeur, que faz incidências interessantes com o raciocínio desenvolvido. A questão majoritária da qual ele se ocupa é o problema da *identidade*, i.e., aquilo que constitui as condições para o reconhecimento de *si mesmo*. Para tratar deste

assunto, em um dos capítulos, Ricoeur postula que reconhecer-se como *mesmo* deriva de compreender-se dentro do plano temporal da existência humana, o que depende da configuração narrativa. Ou seja, o vínculo entre *identidade* e *narrativa* é o de tornar a consciência de si uma consciência narrada, o que estabelece a relação do *si mesmo* com o tempo. Mas, como a temporalidade atua no inquérito de conhecer a si mesmo e, sobretudo, de permanecer enquanto si mesmo, *apesar* da passagem do tempo? A problemática que concerne a permanência do tempo é compreendida por Ricoeur como uma das principais dificuldades da garantia do *mesmo*, visto que ele atua especialmente enquanto processo de dessemelhança, a se considerar as transformações que acompanham o movimento temporal. Entretanto, há um caráter imutável na ideia da *mesmidade*, que confronta dialeticamente a reorganização do *si* perante as mudanças do tempo. Isto indica que a unidade de reflexão e autoexame (o *si*) confronta um *outro*, que, nesse contexto, é o tempo. Desse modo, a identidade na narrativa consiste na configuração de si temporalmente, compreendendo a permanência enquanto índice da sua autoconsciência. Tais ideias do filósofo ressaltam dois aspectos válidos para o assunto: que a formação da identidade é uma *compreensão narrada*, e que a atestação de si passa por um *outro*.

Nesse sentido, a categoria de autorreflexão constitui-se em relação dialética com o que lhe é externo, ao que não é o seu idêntico, ou seja, com a alteridade que, inevitavelmente, está contida na sua identidade. É por esse motivo que a identidade narrativa não pode ser estável, mas de constante reinvenção. No romance de Beckett, é possível pensar nesses termos quando relacionamos a contiguidade dos narradores com a autoconstituição narrativa. Os personagens se apresentam inicialmente em assimetria radical, mas o despedaçamento da narrativa os concilia na abjeção. Cria-se uma tangência entre Molloy e Moran como resultado das suas próprias errâncias; eles escapam os contornos narrativos, tornam-se, quase, um e outro. Esse tipo de fragmentação funciona bem para pensarmos num jogo de espelhamento entre os personagens.

Quando se pensa em um espelho, à primeira vista imagina-se que o objeto que aparece na sua superfície é o prolongamento imediato daquilo que é colocado em sua frente, até mesmo pela função prática em que ele é usado cotidianamente. Tal visualização é permitida em virtude da reflexão, que projeta uma imagem por meio de determinados jogos de luz. A ideia da projeção conduz ao efeito de visualização a que o espelho é responsável: duplicar o objeto, desdobrando-o para fora de sua existência física, e fazendo-o aparecer também como imagem virtual da sua presença. Levando em conta esse pressuposto, a imagem não concentra a totalidade

do objeto do qual ela é refletida. Ela depende de uma espécie de distorção que, a depender das medidas e formas, concilia os raios de luz de diferentes maneiras. Assim, há uma abertura seguida da cisão entre o objeto e a imagem refletida. A criação ficcional de *Molloy* (2014) se encarna sob esses pressupostos. De início, tem-se postulado que o romance se divide em dois, com dois sujeitos que tentam narrar suas próprias histórias e obstinadamente falham, apesar da insistência. A narrativa rompe-se, a todo instante, pela impossibilidade radical de coincidência entre a linguagem e a vida, dando a ver as rupturas e os obstáculos da experiência do sujeito que se estendem ao próprio texto. Sob esse viés, o exercício ficcional desmancha qualquer possibilidade de reconstituição direta e realista do percurso dos personagens e torna-a uma confusão mútua de suas imagens, que se projetam uma na outra na narrativa. Dessa maneira, em *Molloy* (2014), cada parte parece ser o espelhamento da outra. Observamos que, como no espelho, os narradores não se transferem prontamente, mas dobram a sua própria imagem, interrompendo a coincidência total, embora ainda seja possível traçar as suas semelhanças.

Na leitura do romance, um desses aspectos são as partes correspondentes nas trajetórias dos dois personagens, o que pode facilmente levar a crer que Molloy e Moran são a mesma pessoa. Diversos fatores da história sugerem essa leitura, como o homem que lhes solicita os escritos, o assassinato violento, o homem com o seu cachorro e, principalmente, a perna doente, que para de dobrar e impede a locomoção de que tanto precisam para chegarem aos seus destinos. Entretanto, a partir da ideia de espelho, não se pode considerar que um dos personagens é o *objeto a ser refletido* e o outro sua *imagem projetada*. Na verdade, em *Molloy*, é feita uma reflexão particular, cujo efeito se aproxima da imagem formada por espelhos colocados frente a frente, que se lançam ao outro em projeção infinita, sem que seja possível encontrar as origens e o núcleo da reflexão, como uma montagem *mise en abyme*. O espelhamento se amplia para a narrativa, uma vez que os aspectos de semelhança entre Molloy e Moran se reorientam e se distorcem ao longo de seus percursos. Em outras palavras, os relatos de Molloy e Moran apresentam tangências que criam pontos de fissura entre as histórias: o contato faz com que, ao mesmo tempo, as semelhanças e as distorções possam ser percebidas. Não por acaso, a ficção é o dispositivo fundamental para tal arranjo, na medida em que consolida a confusão mútua como recurso para a degradação de si mesmo ao longo da narrativa.

A partir dessas ideias, é possível notar como a tangência entre Molloy e Moran pode ser pensada através das noções de refração e distorção do espelho. Por vezes, Molloy e Moran se confundem, e chegamos a acreditar que se trata da mesma

figura. Todavia, ambos nos fornecem índices para não confiarmos plenamente nos seus relatos, uma vez que declaram a abjeção da memória, a dispersão do fluxo de raciocínio e a dissimulação de acontecimentos da história. Nesse sentido, acompanhamos Vasconcellos (2022) ao afirmar que “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” (Vasconcellos, 2022, p. 211). Assim, o dispositivo de espelhamento figura como a relação insólita entre o sujeito e a escrita reside justamente na impossibilidade de determinar precisamente seus contornos; não sabemos quem é Molloy e duvidamos de Moran.

Certamente, os efeitos produzidos pelo espelhamento entre os personagens se relacionam com as incertezas e as indefinições engendradas pela estética do absurdo: a imprecisão da origem e a refração mútua das suas imagens, que provocam a falta de delimitação completa de um e de outro. Isso significa que as lacunas narrativas e as ilogicidades presentes em seus relatos contribuem para a contestação dos pressupostos do sujeito absoluto e entusiasta com a capacidade autorreflexiva, afastando-se especialmente da subjetividade formulada por Montaigne. Assim, elas se conectam à falência da confiança na consciência.

Conforme tem sido abordado, *Molloy* é composto por duas histórias friccionadas, tangíveis uma na outra por pontos de contato que geram dois efeitos. De um lado, essa estrutura permite uma mútua identificação entre as partes; de outro, por essa mesma identificação, são criadas regiões de atrito e de distanciamento. O espelhamento coloca tal dinâmica à vista na medida em que a projeção dos dois sujeitos na narrativa concilia as histórias em duplicata, necessariamente invertidas, mas que convergem nos impasses da escrita e na degradação que enfrentam. Desse modo, o espelho permite o reconhecimento do *objeto refletido*, ainda que distorça por completo suas formas, como aqueles dos parques de diversões que aumentam, diminuem, entortam quem se dispõe de frente a eles. Em suma, o espelho é um dispositivo ficcional para potencializar a distorção e a refração entre sujeito e narrativa ao metamorfosear e confundir Molloy e Moran.

A cisão e o reconhecimento do espelho, estendido à dinâmica de Molloy e Moran, acompanham as premissas da ficcionalidade literária, especialmente aquelas postuladas por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* (2013). Em um dos capítulos da obra, Iser arquiteta a teoria da ficção a partir da oposição entre dois mundos, o mundo real e o mundo dos pastores, esquematizado pelo romance pastoril. A oposição, no entanto, não desvela um sentido antagônico entre estes

dois mundos, mas os coloca *em relação*. Tendo esse fator em vista, o autor discorre sobre uma relação de duplicação: o mundo dos pastores duplica o mundo real, ato imaginativo aquém da simples imitação:

O mundo pastoril não só aponta para outro mundo; ele duplica, antes de mais nada, sua realidade de referência, à medida que inscreve, através da pictorialidade por ele projetada, uma mudança em sua facticidade. Assim, vem à tona a ligação estreita que caracteriza a relação de dois mundos. Se o mundo dos pastores é duplicado por uma realidade de referência, esta é duplicada pelo repertório bucólico de imagens e ganha, assim, o estatuto de uma realidade do possível (Iser, 2013, p. 80).

Em outras palavras, o mundo real e o mundo dos pastores possuem uma relação de contiguidade. Por um lado, a duplicação aponta para o fato de que o mundo dos pastores não se exime das similitudes com o mundo real, uma vez que evidencia a remanescência de alguns de seus aspectos. Por outro, a presença do mundo real denotará no mundo dos pastores, especialmente, os aspectos de divergência existente entre eles, de modo que haverá a clara distinção feita por uma operação literária que os apartou. Assim, a montagem de dois mundos no romance pastoril implica no traço distintivo da ficcionalidade literária, isto é, trata-se “uma negatividade que possibilita a copresença de posições incompatíveis entre si” (Iser, 2013, p. 120). A ficcionalidade opera, portanto, sob dois vieses: é um dispositivo de *transgressão*, bem como conserva os elementos do campo referencial de que partiu.

O entendimento de Iser (2013) da ficcionalidade literária pode coincidir com a metáfora do espelho que temos discutido. Lembremos que o espelho cria uma imagem estendida; projetando as luzes, a superfície do espelho duplica a totalidade do objeto porque cria uma extensão dele. Entretanto, essa extensão é necessariamente *diferente*, é *outra* em relação ao objeto projetado, precisamente porque passou pela distorção decorrente da projeção de imagens. Isto significa que a duplicação produzida pelo espelho mantém a *diferença* de perspectiva, ao mesmo tempo em que retém a virtualidade daquilo que é refletido, conservando a possibilidade de reconhecimento do objeto. O espelho cria, portanto, uma espécie de simulacro, uma dobra que se refere, a todo tempo, ao seu lugar de origem.

A ideia de que a ficção suscita um atrito através do recurso do espelhamento, engendrando *fricções*, torna-se ainda mais clara com a proposta de que ela é composta pela transgressão e pela integração dos elementos aos quais pretende instituir a ruptura. A ficção reivindica a *copresença* dos dois gestos, tanto da seleção das estruturas comuns quanto do arranjo ficcional que torna perceptível a

distorção realizada pelo texto. De modo paralelo, o jogo de espelhamento pode ser compreendido desta maneira. O espelho lança a projeção do objeto para fora de si mesmo, duplica-o, resultando em uma presença *outra* cujo resultado é uma formação imagética particular dos jogos de luz. Entretanto, isso não significa que a distorção causada pela projeção impeça o reconhecimento do objeto refletido. O espelho permite, por esse motivo, um reconhecimento por *metamorfose*. Isto quer dizer que o objeto duplicado esquematiza uma relação de alteridade com o objeto refletido, na qual é percebido pelo *outro* de si mesmo, como seu espectro invertido. Certamente, tais ideias não deixam de se aproximar da dialética argumentada por Paul Ricoeur, de modo que a alteridade de Molloy e Moran se concretiza na dissimulação narrativa provocada pelos seus relatos.

O espelhamento entre Molloy e Moran é, desse modo, um agenciamento ficcional que estrutura rupturas na autoconsciência narrada. Desse modo, ao abrigar a distorção mútua de Molloy e Moran, a narrativa ficcional lança os personagens para fora dos contornos que constituem narrativamente, fragmentando, também, o espaço de elaboração de si mesmo. Molloy está doente, imóvel, mas escreve sua história, com as dificuldades nela implicadas. O que nela podemos crer? Moran se dissimula no relatório; faz crer que toda a sua história é produto do seu estado de degradação. A única coisa que nos apegamos é que *algo está a ser escrito*. Nesse processo, as implicações da escrita difícil e truncada se encontram com a dúvida das suas respectivas identidades, de modo que o desafio da linguagem origina imagens deslocadas e refratadas do relato. O resultado será, ao fim e ao cabo, a duplicação ficcional dos personagens.

Esse horizonte de raciocínio certamente remete ao problema do sujeito e da escrita de si. O sujeito que toma a narrativa como espaço de elaboração de si mesmo encontra-se com os impasses da escrita, que não pode dar à luz a uma correspondência completa. O próprio impulso autorreflexivo que motiva escrever sobre si mesmo já é fruto de uma cisão, uma vez que deve criar-se em outros termos para cumprir este objetivo. No caso deste romance, a cisão do sujeito autoconsciente se prolonga a uma narrativa dividida em duas partes as quais, por sua vez, apresentam uma relação de contiguidade e concessão. Dito de outro modo, os relatos de Molloy e de Moran rompem o pressuposto representacional da narrativa ao demonstrar como, no exercício autorreflexivo, há um caráter instável: o *eu* persiste em se integrar dialeticamente a um *outro*. Nessa esteira de pensamento, a ficção tem o papel de realizar o corte criativo entre a elaboração narrativa consciente e a experiência reflexiva do sujeito.

Considerações finais

Em suma, notamos em *Molloy* uma forma literária particular em que a constituição de *si mesmo* pela escrita é atravessada pela ficcionalidade, forjando uma dinâmica de espelhamento entre os seus narradores. Em outras palavras, o romance de Beckett traz consigo dois narradores que se movem pelo exercício autorreflexivo, ficcionalizando a constituição narrativa propriamente dita, ou seja, a atividade autoconsciente de escrever sobre si. Nesse sentido, a obra se constitui pelo desfiamento da narrativa como dispositivo estético-ficcional do romance. Naturalmente, um aspecto que de imediato é problematizado é a impossibilidade da representação realista de si mesmo no exercício literário autoconsciente, de modo que perseguir a verossimilhança exclusivamente não garante o seu sucesso. Dessa forma, *Molloy* é constituído sob o fantasma da impossibilidade da totalização de um *eu* que, entretanto, persegue formas de coerência interna. Esta característica revela a sua condição insólita; a reconstituição dos seus trajetos pela narrativa se torna substancialmente a razão da falência progressiva do corpo e da mente: revisitar e escrever acerca do percurso enfrentado se encontra com o esmigalhamento provocado por aquele mesmo percurso. Molloy se perde no caminho, sua saúde se degrada ainda mais, e não sabe se encontrou a mãe, enquanto Moran sofre o abandono do filho e perde o movimento da perna, que passa também a não se dobrar mais. Sob esse viés, a atestação de si mesmo se vincula à atestação da sua decomposição.

Para os personagens, narrar é o estabelecimento de uma luta; lutam contra a memória, contra a doença, contra a linguagem e contra os obstáculos que aparecem em seus caminhos: “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, 2014, p. 49). Tais impasses são a forma que a narrativa explora as fissuras desses sujeitos: a abjeção por que passam empurra os limites da compreensão de si mesmo para além da noção de totalidade organizada. Certamente, isto não culmina na abolição destes sujeitos, mas aponta para as possibilidades abertas pelo ficcional cuja causa primeira é o exercício autorreflexivo. Por essa razão, *Molloy* não pode ser compreendido como um romance composto por duas histórias de fracasso. Os relatos de Molloy e Moran não são pedidos de resgate do seu sofrimento. Assim, usufruindo dos recursos do espelhamento e dos dispositivos absurdistas, a ficção se mostra como uma forma pela qual a errância da consciência também ganha contorno na linguagem: “É na tranquilidade da decomposição que me recordo

dessa longa emoção confusa que foi a minha vida, e que a julgo, como dizem que Deus nos julgará e com a mesma impertinência” (Beckett, 2014, p. 46).

REFERÊNCIAS

- BAIR, Deidre. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Summit Books, 1990.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Krapp's Last Tape and other dramatic pieces*. New York: Grove Press, Inc, 1960.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução por: Márcio Seligmann. 1ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1993.
- BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of modern age*. Trad. Robert M. Wallace. Massachusetts: MIT Press, 1985.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2018. Edição digital.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JOHNSON, Evan. Absurdism: the catalyst of self-dissolution in Samuel Beckett and T. S. Eliot. *Citations Journal of Undergraduate Research*, LaGrange, v. 18, p. 102-110, 2021.
- MONTAIGNE, Michel. *Os Ensaíos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PALTI, E.; BONILLA, R. El concepto de sujeto como problema. In: PALTÍ, E; BONILLA, R. *El concepto de sujeto en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2019.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.
- VASCONCELLOS, C. M. de. O Gênio Maligno de Samuel Beckett: o romance posto em dúvida. *Literatura e Sociedade*, v. 27, n. 35, p. 203-215, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p203-215>. Acesso em: 29 de junho de 2026.

Recebido em: 06/12/2025

Aceito em: 15/07/2026

