

## **A FUNÇÃO DO RISO NA OBRA DE SAMUEL BECKETT: UMA ANÁLISE DO CÔMICO EM *MOLLOY***

### **THE FUNCTION OF THE LAUGHTER IN THE WORK OF SAMUEL BECKETT: A STUDY OF THE COMIC IN *MOLLOY***

*Maria Cecília Casini*

*Thaís Helena de Barros Neves Cavalcanti*

**RESUMO:** Presente em toda a obra de Samuel Beckett, o cômico torna-se mais radical a cada etapa de sua narrativa. Partindo dos procedimentos paródicos nos textos dos anos 30, o cômico corrói as estruturas do gênero nos romances dos anos 50 e avança, por fim, sobre a própria linguagem por volta dos anos 70. Este artigo estabelece uma relação entre a teoria do riso de Henri Bergson e o romance *Molloy* (1951). A partir desta análise, podemos perceber como as ideias de Bergson sobre a *rigidez* (de corpo, de caráter, de linguagem) ajudam a explicar os efeitos metanarrativos do cômico desta segunda fase.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett. Henri Bergson. Cômico. *Molloy*. Metanarrativa.

**ABSTRACT:** Present in all the works of Samuel Beckett, the comic becomes increasingly radical every stage of his narrative. Starting from the parodic procedures in the texts of the 30s, the comic erodes the structures of the genre in the novels of the 50s and finally reaches language itself around the 70s. This article establishes a relationship between the Henri Bergson's theory of laughter and the novel *Molloy* (1951). From this study, we can see how Bergson's ideas about the *rigidity* (of body, of character, of language) help explain the metanarrative effects of the comic on this second phase.

**KEYWORDS:** Samuel Beckett. Henri Bergson. Comic. *Molloy*. Metanarrative.

## A FUNÇÃO DO RISO NA OBRA DE SAMUEL BECKETT: UMA ANÁLISE DO CÔMICO EM *MOLLOY*

Mas é inútil insistir sobre esse período da minha vida. De tanto chamar isso de minha vida, vou acabar acreditando.  
Samuel Beckett, *Molloy*

Figura importantíssima no modernismo europeu, Samuel Beckett produziu uma obra vasta, transitando livremente da página para o palco e deste para o rádio, o cinema e a televisão e provando, desse modo, sua afirmação de que “há diversas maneiras possíveis de tentar dizer em vão aquilo que, em vão, venho tentando dizer” (BECKETT, 2001, p.180). Escritor multifacetado, Beckett implode os pilares que sustentavam o romance e o drama no esforço de denunciar os artificialismos das convenções literárias para, mais tarde, problematizar a própria relação entre linguagem e realidade. Nesse processo, o cômico constitui uma solução narrativa privilegiada para instaurar o que Carla Locatelli chama de “discurso duvidoso”.

Embora seja uma constante, o cômico passa por transformações radicais no itinerário da prosa beckettiana, motivo pelo qual é oportuno traçar as linhas gerais de seu desenvolvimento nos textos dos anos 30 aos anos 80, depois do que iremos nos deter na análise de alguns procedimentos cômicos adotados pelo autor para desestabilizar o texto literário em um romance específico, *Molloy* (1951).

Locatelli dividiu a obra de Beckett em três fases de acordo com o tipo de cômico: paródico, metanarrativo e discursivo (LOCATELLI, 1990, p.82). Na primeira fase, as convenções narrativas são adotadas, mas transformadas em alvo de paródia. Um exemplo é o modo como a personagem Celia é apresentada no romance *Murphy* (1938):

*Idade Irrelevante*  
*Cabeça Pequena e redonda*  
*Olhos Verdes*  
*Pele Branca*  
*Cabelos Amarelos*  
*Traços Móveis*  
*Pescoço 36,9 cm*  
*Braço 28,9 cm*  
*Antebraço 26,1cm* (BECKETT, 2013, p. 17)

O exagero de detalhes cria um arremedo de descrição que comporta uma crítica às formas tradicionais de narração. Esse tipo de subversão comum na primeira fase, no entanto, não altera o fato de que, ainda que de forma crítica, Beckett usa o modelo convencional de representação para contar sua história, mantendo um narrador onisciente em terceira pessoa e um tratamento realista de tempo, espaço e caracterização de personagens (ANDRADE, 2001, p.180), o que garante a preservação do pacto narrativo.

Na segunda fase, que compreende os trabalhos dos anos 40 e 50, Beckett reforça no leitor a consciência da presença da literatura, desafiando o mecanismo clássico de suspensão da descrença: “E quanto a dizer o que foi feito de mim, e aonde fui, nos meses ou mesmo anos que se seguiram, não tenho intenção de fazê-lo. Pois estou começando a me encher dessas **invenções** e outras me chamam” (BECKETT, 2014, p.100, grifo nosso). O narrador desses textos demonstra ainda ignorar os fatos e inclui em sua história episódios e observações aleatórias que produzem uma narrativa incongruente e improvável. A disjunção cômica produzida pelo desacordo entre o sujeito e o objeto da narrativa abala a verossimilhança da obra, a credibilidade do narrador e, por consequência, a postura passiva do leitor diante do texto literário.

O cômico da última fase, ainda de acordo com Locatelli, é fundamentalmente discursivo e assume um papel epistemológico novo no percurso do autor: suspender as determinações logocêntricas e declarar o “dito” como “mal dito”. Tem-se nessa fase a instauração de um discurso radicalmente duvidoso que impede a determinação de um significado fechado.

But see how now, having turned right for example, instead of turning left a little further on he turns right again. And see how now again, yet a little further on, instead of turning left at last he turns right yet again. And so on until, instead of turning right yet again, as he expected, he turns left at last. (BECKETT, 1995, p.224)

No trecho acima, retirado de *He is barehead* (1973), o cômico é produzido pela repetição, pertencendo assim mais à forma da linguagem que ao seu significado. Na obra final de Beckett, sua poética de subtração e redução acaba por alargar os limites do discurso, forçando o leitor a encarar uma nova forma de representação, numa experiência liberatória do enunciado tradicional.

A trilogia beckettiana do pós-guerra é composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável* e pertence à segunda fase da classificação feita por Locatelli. *Molloy* é dividido em duas partes, constituindo cada uma delas um esforço de reconstrução de memórias que, a princípio, parecem interligadas para depois confundirem-se irreversivelmente. Na primeira parte, Molloy, fechado no quarto da mãe sem saber bem como chegou ali, põe-se a escrever sobre suas aventuras, embora tenha supostamente esquecido “a ortografia e metade das palavras”. O protagonista tenta narrar os episódios ocorridos no caminho para a casa de sua

mãe: a passagem pela delegacia, o acidente com a bicicleta, a permanência na floresta. Nenhum deles, no entanto, parece significativo para explicar como ele chegou onde está.

Na segunda parte do romance, quem fala é Moran, um burguês cuja escrita, no início, parece muito mais ordenada e realista. Moran afirma trabalhar como agente para uma espécie de organização secreta comandada por um certo Youdi. Em um domingo de manhã, recebe em sua casa a visita do mensageiro Gaber que dá as instruções para sua próxima missão: partir em busca de Molloy. O agente secreto, no entanto, não sabe (ou esqueceu) nem quem é Molloy nem o que deve fazer quando encontrá-lo (como na espera de Godot, que não se sabe quem é ou se virá). Ainda assim Moran inicia sua viagem, acompanhado de seu filho, e pouco a pouco começa a dar sinais de degradação física e insociabilidade, desfazendo por inteira sua identidade burguesa e constituindo-se irreversivelmente como um duplo de Molloy. No ponto em que Moran parece estar fraco demais para continuar sua busca, surge novamente Gaber, como um *deus ex machina*, dando-lhe a ordem de retornar: “Moran, Jacques, voltará para casa, caso encerrado” (BECKETT, 2014, p.221).

Podemos tomar com base para as nossas reflexões sobre o cômico em *Molloy*, o célebre ensaio de Henri Bergson, *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, cuja tese sustenta grande parte dos expedientes cômicos desenvolvidos no romance. As ideias de Bergson estão inscritas na tradição da teoria clássica sobre o riso, com origem em Aristóteles e em Platão, segundo a qual o riso seria um ato de desprezo, um instrumento de reprovação do vício e do ridículo. Mais tarde, Quintiliano introduz a ideia do sentimento de superioridade desdenhosa presente naquele que ri e, no século XVI, Hobbes reforça essa tradição ao afirmar que o riso é um sentimento de glória, uma afirmação da própria superioridade quando comparada à fraqueza alheia (SKINNER, 2002, p.16-18).

No início do século XX, Bergson reata com a teoria clássica do riso como punição partindo de uma argumentação interessante. Para o filósofo francês, a sociedade exige dos indivíduos uma adaptação constante e, por isso, a falta de flexibilidade e de sociabilidade são vistas como nocivas para a vida em grupo, pois são um indício de uma ação que se desenvolve isolada do centro comum. Desse modo, a *rigidez*, seja ela de caráter ou do corpo, constitui uma ameaça aos outros membros, que não podem puni-la de forma material pois não sofreram qualquer dano dessa natureza. A rigidez é somente um sintoma, um gesto, e com outro gesto a sociedade responde: o *riso* (BERGSON, 2004, p.14). Sendo assim, não é qualquer vício que se mostra risível, mas sim aquele que deixa transparecer algo de rígido, de inflexível em sua motivação. Mesmo a virtude, portanto, pode se tornar ridícula se for movida por uma dificuldade de adaptação ao meio.

O primeiro aspecto do cômico a ser analisado no romance está ligado à natureza trágica do herói. Sujeito desvalido cujo corpo parece estar já se decompondo, ainda assim Molloy/Moran consegue nos provocar o riso, quase nunca a piedade. A aparente contradição não é privilégio dessa obra, mas aparece desde os primeiros textos de Beckett:

I splashed past a little wearish old man,  
Democritus,  
scuttling along between a crutch and a stick,  
his stump caught up horribly, like a claw, under his breech, smoking. (BECKETT,  
1977, p. 11)

Nesse poema, publicado na coletânea *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), a descrição de Demócrito, “o filósofo que ri”, como um velho decrépito e paralítico aproxima-o muito dos protagonistas da trilogia do pós-guerra do autor irlandês. Somado ao horror dos detalhes, o trecho contém um estranho senso de humor que não concede ao leitor mais que um riso amargo e incerto. Também em *Watt* (1942), pode-se encontrar, no interior de uma pequena teoria do riso, a relação entre o trágico e o cômico:

The bitter laugh laughs at that which is not good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well well. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh (...) it is the laugh of laughs, the *risus purus*, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs - silence please - at that which is unhappy. (BECKETT, 1959, p.48)

Essa ambiguidade que constitui o *risus purus* é uma característica inerente ao cômico beckettiano, a tal ponto que Ruby Cohn cunhou o termo “comitragédia” para se referir às obras do escritor (COHN, 1962, p.8). Nas palavras de Nell de *Fim de Partida* (1957): “Nada é mais engraçado que a infelicidade” (BECKETT, 2010, p.62).

Como pode o trágico provocar o riso? Para Bergson, a insensibilidade é a condição indispensável para o cômico: “almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso” (BERGSON, 2004, p.3). A questão, no entanto, não se resolve facilmente, pois alguém poderia se perguntar como podemos suspender por um momento nossos afetos, sufocar nosso sentimento de identificação e piedade e, quase anestesiados, rir da infelicidade do outro. O filósofo afirma, então, que o procedimento capaz de impedir a comoção consiste em concentrar a atenção do leitor/espectador sobre os *gestos* das personagens e não sobre suas *ações*, estas conscientes e intencionais, aqueles automáticos e involuntários. Podemos compreender assim o efeito cômico de um episódio como aquele em que Moran assassina um desconhecido: “Não sei o que aconteceu então. Mas um pouco mais tarde, talvez muito mais tarde, encontrei-o estendido no chão, a cabeça uma papa. Lamento não poder indicar com mais clareza de que maneira esse resultado foi obtido” (BECKETT, 2014, p.206). A personagem cômica é sempre inconsciente de suas ações, invisível a si mesma, contrastando desse modo com a personagem de uma tragédia, mesmo quando seus atos se assemelham. Tanto Molloy quanto Moran narram impulsos para os quais não há justificativa ou algo que os explique minimamente e que são aparentemente automáticos, gestos mecânicos, seja porque as personagens dizem não saber o que aconteceu (como no caso de Moran), seja porque as razões de seus atos são omitidas deliberadamente: “Não deixei cair, não, mas com um empurrão convulsivo das duas mãos mandei tudo se espatifar no chão, ou contra a parede, tão longe de mim quanto minhas forças permitiam. Não vou dizer a continuação, porque estou cansado desse lugar e quero ir para outro” (BECKETT, 2014, p.45).

Outro aspecto da relação entre o trágico e o cômico em *Molloy* não pode ser explicada pelo automatismo dos gestos. É o caso de um trecho como o seguinte:

Eis as vantagens de uma paralisia local e indolor. E não me espantaria se as grandes paralisias clássicas comportassem satisfações análogas e até mesmo talvez ainda mais desconcertantes. Estar enfim verdadeiramente na impossibilidade de se mover, deve ser algo! Minha mente desfalece quando penso nisso. E ao mesmo tempo uma afasia completa! E talvez uma surdez total! E quem sabe, uma paralisia da retina! E muito provavelmente a perda da memória! E só o bastante de cérebro ainda intacto para poder exultar! E para temer a morte como um renascimento. (BECKETT, 2014, p.192)

O que faz rir nesse caso não são as desgraças, mas o prazer que a personagem sente ao imaginá-las. Esse prazer decorre do fato de que todas as enfermidades narradas não significam outra coisa senão a total incapacidade de socialização. Sem se mover, sem falar, ouvir, enxergar ou ter qualquer lembrança do passado, a personagem se abstém de tomar parte da vida social e de ser incomodada por ela. A recusa em se adaptar à sociedade representa

uma rigidez não do gesto, mas do caráter da personagem, produzindo nos leitores o riso glorioso de que fala Hobbes.

É também o mesmo mecanismo que tornam risíveis certas deformidades do corpo, por exemplo a perna (direita ou esquerda?) enrijecida de Molloy que o faz andar de bicicleta de um modo muito peculiar, ou então o encurtamento de uma das pernas que o faz procurar desníveis no terreno para servir de alongamento à perna curta. Para Bergson, um defeito físico torna-se cômico quando pode ser imitado por uma pessoa bem conformada, fazendo-o parecer um mau hábito adquirido por rigidez. (BERGSON, 2004, p.17). Assim, alguém sadio poderia muito bem endurecer uma perna ou, dobrando o joelho, fingir possuir uma perna mais curta que a outra. Ademais, o próprio Molloy parece corroborar com essa ideia de deformidade simulada ao cair em contradição no seu relato: “Encontrei minhas muletas, encostadas numa poltrona. Acharão estranho que eu tenha conseguido fazer os movimentos indicados sem seu auxílio. Acho isso estranho. A gente não se recorda imediatamente quem é, ao acordar” (BECKETT, 2014, p.62). Ou ainda, no caso de Moran, também ele com as pernas endurecidas: “Me inclinei sobre ele. Ao fazê-lo, descobri que a minha perna se dobrava de novo” (BECKETT, 2014, p.207). Bergson afirma que esse tipo de defeito físico ganha em comicidade quando se pode relacioná-lo a um “desvio fundamental” do sujeito, que no caso de Molloy e Moran parece ser o próprio desejo de imobilidade, de “apodrecer em paz”, comum aos outros protagonistas da trilogia.

Bergson notou também como em uma obra trágica somos afastados da ideia de materialidade do corpo do herói, pois o trágico quer tratar do que pertence ao espírito e à moral. Chamar a atenção para o corpo é mostrar o que há de maquinal no ser humano (BERGSON, 2004, p.39). Beckett, em suas comitragédias, faz questão de evidenciar a engrenagem à qual o espírito humano está submetido:

Que é que vocês querem, os gases saem dos meus fundos por tudo e por nada, sou obrigado a aludir a eles de tempos em tempos, apesar da repugnância que isso me inspira. Um dia os contei. Trezentos e quinze peidos em dezenove horas, dando uma média de mais de dezesseis peidos por hora. Afinal, não é nenhuma enormidade. Quatro peidos a cada quarto de hora. (...) Está bem, está bem, não passo de um peidadorzinho, não devia nem ter falado. Extraordinário como a matemática ajuda a nos conhecermos. (BECKETT, 2014, p.52-53)

Referências ao sistema excretor são geralmente consideradas repulsivas e devem ser evitadas por uma questão de etiqueta social. Ao aplicar um raciocínio quantitativo, próprio do conhecimento científico, a um objeto julgado desprezível, Beckett efetua uma operação ambivalente com efeito claramente cômico: eleva o estatuto de um processo metabólico, ao mesmo tempo em que rebaixa o pensamento matemático, superestimado nas civilizações ocidentais. A importância que o autor confere ao “orifício vergonhoso” pode ainda ser percebida em frases como: “Não seria ele de fato o portal do ser, do qual a célebre boca não passaria da entrada de serviço?” (BECKETT, 2014, p.115).

A ironia final do trecho em que Molloy calcula a quantidade de vezes em que libera seus gases adiciona uma segunda inadequação cômica ao atribuir à matemática a capacidade de dizer o que é o ser humano, algo próprio de uma reflexão qualitativa mais comumente associada às ciências humanas. Além disso, conhecer a si mesmo é conhecer a própria essência, e considerar os gases do corpo como um de seus predicados é certamente uma subversão risível.

Conforme a análise de Fábio de Souza Andrade, as personagens beckettianas, apesar de seus corpos arruinados, são portadoras de um espírito analítico acentuado e de “farrapos de erudição” cuja única função é passar o tempo (ANDRADE, 2001, p.33). Assim, Molloy debruça-se sobre o melhor método de distribuir dezesseis pedras entre seus quatro bolsos para



poder chupá-las, uma após a outra, com a certeza de ter pegado sempre uma pedra diferente a cada vez. Por cerca de sete páginas o protagonista empenha-se em raciocínios lógicos, análises combinatórias e outras acrobacias mentais, obcecado que está em encontrar uma solução para seu problema matemático de chupar todas as dezesseis pedras em sequência. Dá-se então uma desproporção entre uma racionalidade aguçada e uma finalidade extremamente banal. O conhecimento científico, como destroço de uma civilização que acreditava estar no caminho do progresso, até conhecer a barbárie da Segunda Guerra Mundial, é ridicularizado. As pedras de chupar demonstram ainda a necessidade da personagem de acumular objetos e restos insignificante, parodiando o senso prático e a ambição de um Robinson Crusoe. Para Bergson, a desproporção indica um dispositivo mecânico agindo sob o tecido da vida na medida em que constitui um desvio do equilíbrio entre causa e efeito.

Assim, a desproporção parece ser a característica fundamental dessa narrativa. Todo o tempo as personagens dizem pouco ou quase nada sobre fatos de grande importância, mas discorrem excessivamente sobre coisas completamente insignificantes. Moran, por exemplo, ao assassinar um desconhecido na floresta, afirma não poder dar detalhes sobre o caso por não saber bem como as coisas aconteceram. Nas linhas seguintes, no entanto, ele descreve com detalhes as vestes do morto: “Seus sapatos brilhavam com uma camada espessa de graxa. As meias eram enfeitadas com um desenho em zigue-zague” (BECKETT, 2014, p.207). Essa desproporção narrativa provoca uma quebra de expectativa no leitor e impede que exista um verdadeiro desenvolvimento no enredo que, pelo contrário, tende à rarefação.

O grande salto desempenhado pelo cômico no romance, entretanto, ocorre quando ele se volta para a literatura e para a língua. Para entender o modo como o cômico invade essas instâncias, convém retomar o argumento de Bergson sobre a comicidade da vida social. Para o filósofo, a imagem que temos da sociedade é a de um organismo vivo do qual fazemos parte. Toda vez que alguém retrata as convenções sociais esvaziadas de seu significado, ou seja, chamando a atenção para o que há nelas de confeccionado e artificial, têm-se o efeito cômico. Uma cerimônia, por exemplo, quando reduzida a seu aspecto formal e privada de um sentido solene, faz com que as pessoas que dela participam pareçam simples marionetes (BERGSON, 2004, p.33).

Esse é o princípio que rege a comicidade do romance no que diz respeito à literatura e à língua: a ênfase sobre o caráter formal dessas instâncias. No que se refere à literatura, “desde as origens, o jogo de esconde do narrador tem sido essencial para que a ilusão de realidade, a representação do mundo social no romance moderno se sustente” (ANDRADE, 2001, p.15). Essa ilusão de realidade é o que permite ao leitor se concentrar no conteúdo da obra e obter seu efeito catártico. A narrativa de *Molloy*, no entanto, reforça todo o tempo seu caráter de disfarce, de invenção: “Ouvi um rouxinol. E codornizes ao longe. Se tivesse ouvido falar de outros pássaros que gritam e cantam à noite, eu os teria ouvido também” (BECKETT, 2014, p.207). Se o leitor não pode crer no gorjeio dos pássaros que o narrador afirma ouvir, já que estes são determinados pelo seu vocabulário sobre aves, o que resta em que acreditar? Tem-se aqui a própria instauração do “discurso duvidoso” por meio do expediente cômico que denuncia os artifícios que o leitor acredita serem imagens miméticas da vida. Ao relatar uma conversa com seu filho, Moran repete exaustivamente o verbo de elocução “dizer”, chamando a atenção do leitor mais para a estrutura do diálogo do que para seu conteúdo:

Deixe isso e me ouça, disse. Dei-lhe as notas. Conte-as, disse. Ele as contou. Quanto?, eu disse. Quatro libras e dez, ele disse. Dez o quê?, eu disse. Dez *shillings*, ele disse. Você tem quatro libras e dez *shillings*, eu disse. Sim, ele disse. Eu lhe dei quatro libras e dez *shillings*, disse. Sim, ele disse [...]. (BECKETT, 2014, p.195)

Bergson afirma que a repetição é cômica pois nos faz pressentir o mecânico funcionando por trás do vivo, que é sempre único e irrepitível. Assim, Beckett quebra o feitiço que nos faz crer temporariamente nas personagens como seres reais vivendo situações reais e nos coloca de frente com a técnica que sustenta esse tipo de representação nos romances tradicionais.

O último golpe para desestabilizar a narrativa é desferido por Moran. A personagem, que havia iniciado sua história dizendo: “É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas”, termina escrevendo em seu relatório: “É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo”. O fim do texto liga-se ao início formando uma narrativa circular que, para Bergson, contraria a continuidade das coisas vivas: “Se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos à sua própria evolução, não haveria coincidências, confrontos, nem séries circulares; tudo progrediria para a frente e sempre” (BERGSON, 2004, p.64). Além disso, ao afirmar que não era meia-noite e não chovia, contradizendo-se imediatamente, Moran revela que toda a história que ele narrou não passou de um artifício.

Considerando ainda a tese de Bergson sobre a rigidez como a origem do riso, podemos perceber como o cômico em *Molloy*, em última instância, investe contra a própria língua. Base de nossa vida social, é por meio dela que podemos estabelecer contato com os indivíduos da mesma comunidade e sobre ela estão fundadas as regras de convivência e de organização da sociedade. A língua possui uma função essencial de comunicação. No entanto, ela também apresenta estruturas inflexíveis e mecânicas, como é o caso das frases feitas e das expressões cristalizadas. Ao apontar para essas características, Beckett problematiza a relação existente entre língua e realidade instituindo uma suspeita epistemológica.

Uma personagem torna-se cômica quando se comunica indiscriminadamente por meio de fórmulas prontas, como é o caso do escudeiro Sancho Pança, famoso por suas enxurradas de provérbios. Em *Molloy*, no entanto, o cômico está na frase em si, não naquele que a pronuncia. Segundo Bergson, para que uma frase seja risível por si mesma, é preciso que percebamos que ela foi pronunciada ou escrita automaticamente, sem que o sujeito tivesse consciência do fato, o que ocorre quando há uma contradição ou um absurdo evidentes (BERGSON, 2004, p.83). Ruby Cohn, em *Samuel Beckett: the Comic Gamut*, dedicou-se a mapear e classificar algumas estratégias beckettianas de produção do cômico, identificando na trilogia do pós-guerra o que ela chama de “comic twistings cliché”: pequenas modificações no interior de algumas sentenças que causam um estranhamento no leitor, que pode reconhecê-las como frases prontas, mas perceber a sua total incoerência. Assim, Molloy diz: “Pois o futuro, não falemos dele, não é muito incerto” (BECKETT, 2014, p.115) e ainda “Infelizmente há outras necessidades além daquela de apodrecer em paz (BECKETT, 2014, p.110)<sup>1</sup>. Ao se deparar com uma frase desse tipo, o leitor percebe que existe nela uma ordem preestabelecida que não pode ser modificada sob o risco de tornar-se cômica. Desse modo, Beckett nos mostra como a língua está presa a certas estruturas rígidas que muitas vezes não podem ser flexibilizadas, e, portanto, não respondem às necessidades reais de comunicação.

Portanto, parece evidente que os expedientes cômicos do romance não se limitam a retratar situações ridículas ou inesperadas, mas exercem um papel fundamental na construção de uma narrativa improvável feita por um narrador desacreditado. Junto a isso, o cômico opera o desmantelamento das estruturas narrativas tradicionais chegando a criticar até mesmo a racionalidade do mundo ocidental, em crise com o fim de duas Guerras Mundiais. Fica eliminada dessa narrativa qualquer possibilidade de contar uma história verossímil, já que a literatura e a língua abandonam seu vínculo com a realidade e voltam-se para si mesmas.

---

<sup>1</sup>Na edição inglesa as frases são “for the future is by no means uncertain, the unspeakable future” a “and unfortunately there are other needs than that of rotting in peace”.



Ao fim e ao cabo, pode-se perguntar qual o sentido dessa narrativa de ruínas. Talvez as palavras do próprio Beckett, em um comentário sobre a obra de Balzac e o fazer literário realista, possam ajudar a responder a essa pergunta:

Ler Balzac é receber a impressão de um mundo cloroformizado. *Ele é o senhor absoluto de seu material*, pode fazer dele o que bem quiser, pode antevê-lo e calculá-lo na mínima vicissitude, pode escrever o fim do livro antes de ter terminado o primeiro parágrafo, porque transformou suas criaturas em repolhos mecânicos e pode estar seguro de que *ficarão onde quer que seja preciso ou manter-se-ão em movimento na velocidade e direção que ele escolher*. A coisa toda, do começo ao fim, acontece por força de uma maré encantada. Todos nós amamos e paparicamos Balzac, acomodamo-lo no colo e dizemos que é maravilhoso, mas por que chamar esta destilação de Euclides e Perrault *Cenas da Vida?* (BECKETT, apud ANDRADE, 2001, p.60).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Watt*. New York: Grove Press, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Collected poems in English and French*. New York: Grove Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. He is barehead. In: *Samuel Beckett: The Complete Short Prose 1929-1989*. Introdução e notas de Stanley E. Gontarski. Grove Press, New York, 1995.
- \_\_\_\_\_. Três diálogos com Georges Duthuit (1949). In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Murphy*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1962.
- LOCATELLI, Carla. *Unwording the world: Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

Recebido em: 24 de dezembro de 2015.  
Aceito em: 17 de junho de 2016.