

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 17, jul-dez/2015

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**“Sou feito de palavras”:
(s) voz(es) narrativa(s) em
O inominável de Samuel Beckett**

Luciano Gatti

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Guarulhos, Brasil

RESUMO

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O inominável* de Samuel Beckett

O artigo discute a questão da voz narrativa no romance *O inominável* de Samuel Beckett. Com base em estudos genéticos da composição do romance, discute-se a função literária de temas como a crítica à linguagem e à consciência, assim como suas consequências para se pensar o gênero do romance. O artigo retoma então uma discussão sobre realismo em textos de Adorno e Lukács com o intuito de debater a centralidade da fábula, sua estrutura temporal e a relação da forma com a experiência histórica. Por fim, tentaremos retomar essas questões a partir da análise de um momento específico do romance de Beckett. Com isso, as questões teóricas anteriormente expostas deverão ganhar concretude no esforço de elucidar problemas da composição do romance, como o feitiço episódico do conjunto, a identidade da voz narrativa, a especificidade do monólogo interior e a confluência entre narrativa e reflexão.

Palavras-chave: Samuel Beckett – romance contemporâneo – teoria da narrativa

ABSTRACT

“I Am Made of Words”: the Narrative Voice(s) in Samuel Beckett's *The Unnamable*

The article discusses the narrative voice in Samuel Beckett's novel *The Unnamable*. Based on genetic studies about the novel composition, the paper discusses the role of literary topics such as the critique of language and consciousness, as well as its consequences to conceive the genre of the novel. The article then takes up a discussion on realism in Adorno's and Lukács's works in order to discuss the centrality of the plot and its temporal structure as well as the relationship of form and historical experience. Finally, it resumes these issues by analyzing a specific moment of Beckett's novel. Thus, the foregoing theoretical questions should elucidate the problems of the novel composition such as its the episodic feature, the identity of the narrative voice, the specificity of the interior monologue and the confluence between narrative and reflection.

Keywords: Samuel Beckett – contemporary novel – narrative theory

GATTI, L. “Sou feito de palavras’: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O inominável* de Samuel Beckett”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 103-132.

DOI: 10.22409/1981-4062/v17i/208

Aprovado: 28.11.2015. Publicado: 27.02.2016.

© 2016 Luciano Gatti. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 28.11.2015. Published: 27.02.2016.

© 2016 Luciano Gatti. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Quem fala em *O Inominável* de Samuel Beckett? Se é um romance, as convenções diriam que se trata de um narrador, que toma a palavra para contar uma história. Situar personagens no espaço e no tempo, desenvolvendo uma ação a partir de indivíduos em conflito, é uma estratégia comum ao gênero desde, pelo menos, os romances ingleses do século XVIII, para não falar de antecessores notáveis como o *Dom Quixote* de Cervantes ou mesmo das epopeias antigas. Em sua faceta moderna, própria à sociedade burguesa e à ascensão do indivíduo, o gênero épico é indissociável da instituição de um narrador acompanhando a trajetória de uma personagem, esteja ela enfrentado forças sociais ou seus próprios fantasmas. São características que Ian Watt, ao estudar as obras de Defoe, Fielding e Richardson, reuniu sob o conceito de *realismo formal*.¹ Nos grandes romances franceses do século XIX, em que tais características se encontram plenamente amadurecidas, o destino individual não surge mais à luz de considerações de ordem moral, tradicional ou religiosa, mas é exposto segundo a dinâmica mesma do processo social. Desde os grandes romances de Joyce e Proust, de que Beckett é herdeiro direto, contar histórias é também problematizar o ato de narrar. As consequências são as mais diversas: explicitar convenções em chave irônica, colocar a verossimilhança entre parênteses ou mesmo refletir como um ensaísta sobre o que é narrado. São expedientes que atestam o caráter altamente híbrido e maleável de um gênero sujeito a constantes transformações formais.

Pelo tratamento dado à forma do romance, *O Inominável* é um caso extremo. O pertencimento ao gênero é interrogado desde o título pela indefinição do narrador, a qual se desdobra nas três questões de abertura: “Onde agora? Quando agora? Quem agora?”² Por meio da indeterminação do ponto de partida, Beckett evoca as convenções narrativas originárias e, ao interrogá-las, ele não só as questiona como também se exime de cumpri-las, confrontando-se então com o problema de como seguir adiante sem referências objetivas que sustentem o trabalho da voz narrativa. Na ausência desse material, ela retorna à sua indeterminação mesma e faz dela o ensejo para questionar cada ato enunciativo.

Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. Não me farei mais perguntas. Você só pensa em descansar, para agir melhor depois, ou sem segundas intenções, e eis que em muito pouco tempo já se está na impossibilidade de nunca mais fazer nada. Pouco importa como isso se deu. Isso, dizer isso, sem saber o que. Talvez não tenha feito mais que ratificar um velho fato consumado. Mas não fiz nada de fato. Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim. São algumas generalizações para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de uma forma geral. Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total. Observar, antes de ir mais longe, ao adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer. Pode-se ser efético de outro modo que à revelia? Não sei. Os sim e não são outra coisa, retornarão a mim à medida que

¹“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

progrida, e a forma de cagar-lhes em cima, mais cedo ou mais tarde como um pássaro, sem esquecer um só. Diz-se isso. O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.³

Nessas linhas iniciais, o narrador se ocupa de questionar cada passo adiante com um passo atrás. Ele tenta progredir no presente da enunciação ao examinar o que o impele a ir adiante e os resíduos de convenções narrativas que ficam para trás. Essa dicção perpassa o trabalho da voz ao longo de todo o livro, progredindo para trás e construindo pela negativa esboços de identidade para si e de objetividade para o espaço circundante. Em certo momento, ela se apresenta como um narrador reduzido a um pedaço de corpo, a um crânio num latão, que registra de modo duvidoso elementos imprecisos que lhe chegam pela visão ou audição. Esses dados confundem-se com a fabulação de duplos do narrador, cujas histórias podem ou não ter surgido de seu passado. Ele inventa dois personagens – Mahood e Worm – atribui a eles resquícios de biografia e logo a seguir os descarta. Protagonistas dos romances anteriores de Beckett, como Murphy, Molloy e Mallone, orbitam ao seu redor como se tal narrador fosse um duplo do próprio Beckett às voltas com suas criações. A necessidade de narrar produz esboços de histórias e considerações sobre como narrar, mas não encontra o chão firme necessário à construção do universo ficcional autônomo que marcou a história do romance.⁴ O tom, contudo, não é de paródia, pelo menos, não no sentido empreendido por Beckett em *Murphy*, seu primeiro romance. Ali, sim, a forma do romance é retomada do ponto de vista da exposição irônica de suas articulações fundamentais. Um exemplo entre outros: ao introduzir uma personagem, o narrador em terceira pessoa, em vez de incorporar a descrição da personagem à narrativa, simplesmente apresenta uma lista das suas características físicas.⁵ Em *O Inominável*, ao contrário, o fluxo verbal ininterrupto questiona de tal maneira as convenções romanescas que inviabiliza inclusive o tom paródico de *Murphy* e de peças teatrais como *Esperando Godot* e *Fim de partida*. A narração, contudo, permanece. Na caracterização de Fábio de Souza de Andrade,

o Inominável, depois batizado Mahood e Worm, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação, relativizado pela instabilidade da própria identidade. Inventa personagens sobre as quais discursa, mutiladas e confinadas como ele, terceiros que não consegue delimitar se são corpos que cria para habitar, projeções do seu mundo interior ou descrições de realidades autônomas. A radicalização da redução estrutural operada por Beckett sobre as estruturas narrativas volta-se agora para o próprio "eu" que fala. Sua identidade deslizante descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio. Num romance como este, no centro da espiral de adensamento que a trilogia realiza, o desfecho não tem vez.⁶

³“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

Estudos genéticos recentes revelaram os meandros de um processo compositivo destinado a desestabilizar o “eu” enquanto instância narrativa. Com base na análise dos manuscritos mantidos no Harry Ransom Humanities Research Center, na Universidade de Austin, Dirk van Hulle e Shane Weller ressaltaram que as modificações operadas por Beckett na abertura do livro tinham como foco um tratamento diferenciado da primeira pessoa do singular. Segundo eles, as três questões iniciais não se encontram no início da primeira versão do manuscrito. Essa traz, em francês, as seguintes frases: “Je ne saurais dire comment j'y suis arrivé. D'ailleurs quelle est cette situation?”.⁷ A primeira palavra é o pronome pessoal da primeira pessoa, imediatamente seguido por uma negativa. O verbo, por sua vez, já indicaria a ênfase nos verbos modais que perpassam o conjunto do romance. Embora o “eu” admita não saber como chegou aonde se encontra, colocando em dúvida sua compreensão da situação, o pronome em primeira pessoa não é de fato problematizado. Ele poderia ser considerado tão estável e identificável quanto nos romances anteriores da trilogia, *Molloy* e *Malone Morre*. Na segunda versão, por sua vez, o pronome pessoal não aparece mais como sujeito, e sim como objeto direto: “Où maintenant? Qui maintenant? Rien n'a changé. Rien n'a dû changer. Dire je, sans le penser. En avant”.⁸ Esse deslizamento do “eu” indica que também a enunciação é colocada em questão. Quando o “eu” ressurgue como sujeito, ele é imediatamente negado pela oração seguinte, como nos seguintes trechos do manuscrito: “J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de parler de moi, ce n'est pas de moi” e “Peut-être n'ai-je fait que, non, je n'ai rien fait”.⁹ Seguindo o estudo de Bruno Clément sobre a retórica beckettiana, os autores destacam nesse movimento pendular de instauração e negação da primeira pessoa uma das figuras de linguagem mais recorrentes do romance, a epanortose, ou seja, o uso retórico da autocorreção e da substituição de palavras, que, ao lado dos verbos modais, é um dos mecanismos retóricos mais importantes de *O Inominável*.¹⁰

O tratamento da voz narrativa em *O Inominável* pode ser remetido a um projeto literário esboçado por Beckett anos antes, na conhecida e muito citada carta a Alex Kaun, “Carta alemã”, de 1936. É uma de poucas manifestações a respeito de seu trabalho literário:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.¹¹

Embora seja contemporâneo à composição de *Murphy*, é difícil estabelecer relações entre esse projeto e o primeiro romance, pois Beckett ainda não escrevia assim naquela

¹¹ “Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

época. *Murphy* é um romance exuberante nas remissões e paródias literárias, muito mais próximo de Joyce que qualquer outro trabalho de Beckett. Sendo assim, o interesse da carta reside em esboçar intenções que ele só concretizaria muito mais tarde, notadamente a partir da trilogia do pós-guerra. O ponto forte é a desconfiança em relação ao caráter referencial da linguagem, com inúmeras consequências para se pensar não só a relação entre as palavras e as coisas, mas também a pretensão realista da literatura em investigar e representar o real. Como mera convenção, a linguagem se mostra na sua insuficiência para atingir o que ela nomeia. A mesma suspeita, contudo, também abre um novo campo de considerações, voltado para a exploração do potencial literário de silêncios, pausas e intervalos na linguagem. Embora insuficiente, a linguagem ainda é imprescindível a qualquer esforço literário que busque acessar o que parece a ela inacessível. Negada mas conservada, caberia a ela fazer aparecer o que se esconde por trás de seu véu.

Uma crítica de tal teor à linguagem, que almeja o que escapa às palavras, que pretende tatear seu avesso, de modo a chegar às próprias coisas ou ao nada, tem conotações místicas. Por outro lado, esse projeto, denominado por Beckett de uma “literatura da despavbra”, também o aproxima de uma concepção nominalista de linguagem, como ele mesmo dá a entender ao contestar a correspondência entre a multiplicidade de objetos e a unidade do conceito. Adorno, em suas anotações sobre *O inominável*, refere-se à possível proximidade entre Beckett e a filosofia da linguagem de Wittgenstein.¹² A pesquisa recente, por sua vez, com base nos cadernos de anotações dos anos 1930, tem chamado a atenção para a leitura das *Contribuições a uma crítica da linguagem* do filósofo Fritz Mauthner.¹³ As anotações retomam a crítica de Mauthner ao fracasso da filosofia, da escolástica a Schopenhauer, em escapar a um pensamento, chamado por ele de metafórico, que postula a conexão entre linguagem e realidade. Na contramão da filosofia, Mauthner identifica uma crítica mais consequente à linguagem no estilo literário e na ironia de *Poesia e verdade* de Goethe.¹⁴ Comentadores de Beckett como Hulle e Weller sustentam que seu ensaio de juventude sobre Proust guarda alguma semelhança com as observações de Mauthner a respeito de Goethe, o que indicaria uma afinidade prévia preparando o terreno para a recepção da obra de Mauthner.

Com base em manuscritos, cadernos de anotações e outros materiais de arquivo, parte da literatura secundária recente tende a extrair das leituras feitas por Beckett um esquema interpretativo para seus textos literários. A recuperação de Mauthner para a discussão literária é um sinal de tal tendência e tem orientado a interpretação de romances como *Watt*, o primeiro escrito após a leitura de Mauthner, e *O inominável*. A restrição do mundo à linguagem e a perda de sua função referencial, o fracasso inevitável da comunicação e o esvaziamento das palavras seriam os sinais de um exercício literário inspirado em Mauthner.¹⁵ O risco de reduzir procedimentos literários a ideias ou teorias previamente assimiladas é grande, assim como o de cortar os laços entre literatura e experiência histórica. É o que aproxima tais tendências da célebre interpretação de *O inominável* proposta por Maurice Blanchot. De acordo com ela, a

¹²“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

crítica à correspondência entre palavras e coisas, com o conseqüente afastamento da pretensão realista da literatura, dá margem ao afastamento de considerações a respeito da conexão entre literatura e o mundo real, marcando a interdição de qualquer realidade para além da linguagem. De acordo com Blanchot, a voz narrativa seria uma voz impessoal, desapropriadora e desterritorializada, uma voz sem nome, não pertencente a nenhum sujeito identificável ou nomeável. É, enfim, o que ele nomeia de “neutro”.

A palavra “experiência” faria alusão a algo que é verdadeiramente experimentado. Mas, dessa maneira, também buscamos reencontrar a segurança de um nome, e situar o “conteúdo” do livro naquele nível pessoal em que o que acontece ocorre sob a garantia de uma consciência, num mundo que nos poupa da infelicidade maior, a de ter perdido o poder de dizer Eu. Mas *O Inominável* é precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável.¹⁶

Ao contrário de Blanchot, que aponta para o esmaecimento das referências ao real e a conseqüente redução da experiência literária à linguagem, comentadores como Ruby Cohn, Dirk van Hulle e Shane Weller insistem no tensionamento da relação com o real a partir de procedimentos de “despalavra”, os quais evidenciam, em níveis micrológicos de composição, a autorreflexividade da linguagem literária em problematizar sua relação com o mundo. Desse modo, *O Inominável* não poderia ser entendido como uma obra pós-moderna, em que o ser é reduzido à linguagem, mas um representante do modernismo tardio. Nesse sentido, Hulle e Weller insistem que a importância de Mauthner não estaria na redução do ser à linguagem, tal como eles a enxergam em Blanchot, mas no processo de autodecomposição dessa última, o qual iluminaria de viés o que se encontra para além dela.¹⁷

É curioso como a crítica à linguagem retoma, em muitos aspectos, outro tópico de destaque na bibliografia beckettiana, a saber, a crítica à consciência cartesiana, um tópico, aliás, colocado em circulação pelo próprio escritor. Desde o poema *Whoroscope*, publicado por Beckett em 1930, referências ao cartesianismo povoam seus textos. De maneira sintomática, a interpretação de sua prosa em primeira pessoa como crítica ou paródia ao cartesianismo é uma constante da literatura secundária desde a década de 1960. O longo verbete dedicado por Ackerley e Gontarsky a *O Inominável* em *The Faber Companion to Samuel Beckett*, um texto que retoma aspectos consagrados da pesquisa em língua inglesa, particularmente aquela produzida a partir dos arquivos da Universidade de Reading, tem no cartesianismo um ponto de partida para a apresentação do romance.¹⁸ Segundo eles, a consciência em *O Inominável* é semelhante àquela do cartesianismo, ou seja, à consciência como núcleo ideal da existência humana (“penso, logo existo”). Sendo assim, a existência ou a identidade do ser pensante, assim como sua compreensão do mundo circundante, não seria mais que a organização das impressões sensoriais que chegam à consciência. Questões referidas no início do romance como tempo e espaço são entendidas por meio desse trabalho da consciência

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

sobre os dados da percepção sensível. Como se vê, a compreensão do mundo não é possível sem o grau intermediário representado pelos estímulos externos, os quais ocupariam uma parte considerável do romance.

A dúvida a respeito da percepção e de seu caráter enganoso leva a consciência a buscar na consciência de si, a despeito de qualquer elemento exterior, a certeza a respeito da própria existência. É aqui que incide a crítica de Beckett, segundo Ackerley e Gontarski: a consciência de si acaba gerando um segundo conjunto de intermediários e, com ele, uma contradição fundamental. Em outros termos, a cisão da consciência entre aquela que percebe e aquela que é percebida impede uma unidade existente por si mesma. Dizer “eu penso”, com a evidência da consciência que se apreende a si mesma no ato de pensar, não seria, segundo o romance, um ato ontológico, mas somente a explicitação da mediação do eu pela linguagem, ou melhor, por uma série de narrativas que, multiplicando-se, esfacelam qualquer possibilidade de referir a multiplicidade de histórias a um mesmo “eu”. Consequentemente, Beckett deixa de lado as errâncias do narrador identificável e os vestígios de fábula que ocupavam parte considerável dos dois romances anteriores de sua trilogia (*Molloy* e *Malone Morre*). O narrador é cindido, ou serializado, em vozes e duplos, e passa a conceber o mundo exclusivamente a partir dos dados que as múltiplas vozes (ouvidas ou inventadas) lhe comunicam. Como elas nunca convergem, a unidade do ser e do mundo se esvai e, com ela, qualquer possibilidade de identidade unívoca ou sentido estável. Em última instância, seria a crítica radicalizada da identidade do “eu” cartesiano a responsável pela impossibilidade de referir-se ao narrador senão como o “inominável”.

Segundo essa linha de argumentação, *O Inominável* se revela como a discussão a respeito de um problema epistemológico a respeito da relação entre ser, consciência e linguagem. As anotações de Adorno sobre o romance retomam a mesma questão, mas não as restringem ao âmbito epistemológico, o que confere ao debate uma outra dimensão:

A filosofia residual diz: o que me resta após a dedução de todos os custos, acréscimos, *trimmings*, propaganda como certeza absoluta – a consciência como propriedade, o segredo do que é propriamente meu, o que de resto soa como uma obviedade. Beckett extrai algo sardônico daí: como posso conectar tudo o que existe e também a mim mesmo (isso é pensado segundo o mercado capitalista, Beckett o toma literalmente). Resposta: transformando-me em uma grandeza negativa, em bem menos que nada [...]. O *ego cogitans* soberano é transformado pela *dubitatio* em seu oposto. E sempre foi assim. Para se assegurar de si mesmo como algo absoluto, ele teve que transformar a si mesmo em ainda menos. Soberania e imundície já aparecem juntos em Kafka; em Beckett, tornam-se um. O processo ocidental da redução subjetiva é chamado pelo nome.¹⁹

Adorno busca enfatizar nessa passagem que *O Inominável* apresenta o avesso do processo da redução subjetiva operado pela filosofia moderna da consciência: dele não resulta o sujeito soberano, como postulado por Descartes e retomado pelo idealismo em

¹⁹“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

geral, mas um nada, ou menos que nada, uma confluência de soberania e imundície contemporânea ao desenvolvimento do mercado capitalista. A crítica ao cartesianismo, mais que um problema epistemológico, torna-se componente de um diagnóstico da crise do sujeito moderno que carrega consigo a transformação da filosofia em material de segunda ordem, digna de um inventário, como Adorno já havia apontado em seu ensaio sobre a peça *Fim de partida*: “O pensamento se transforma em um tipo de material de segunda ordem. [...] Filosofia, o próprio espírito se declara como mercadoria encalhada, detritos oníricos do mundo da experiência, e o processo literário se declara exaurido”.²⁰ Em sua polêmica contra interpretações existencialistas da peça, Adorno insiste que Beckett opõe ao processo idealista e metafísico de abstração um processo de subtração do indivíduo. Em vez de omitir o que há de temporal na existência de modo a atingir uma identidade fixa, Beckett subtrai da existência aquilo de que o tempo, ou seja, a tendência histórica, está se preparando para se livrar. Ele estende a liquidação do indivíduo até o ponto em que ela se contrai em um “isso aqui”, cujo caráter de abstração – a perda de todas as qualidades – reduz literalmente a abstração ontológica até o absurdo em que se converteu a pura existência convertida à identidade.²¹

Esse diagnóstico da crise do indivíduo na passagem do capitalismo liberal para o capitalismo tardio, que repercute por toda a obra de Adorno, estaria explicitamente tematizado nos trabalhos da fase intermediária de Beckett como *O inominável* e *Fim de partida*. Nesse contexto, o problema epistemológico da relação entre sujeito, consciência e linguagem torna-se inseparável do enfraquecimento da subjetividade com a crise da sociedade burguesa. Não se trata, porém, da mera transposição da questão para o âmbito da teoria social, mas do entrecruzamento de ambas, assim como do esforço de analisar as consequências literárias de tal processo. São elas que determinam, em *O inominável*, a circunscrição do mundo externo aos vestígios que perpassam as vozes escutadas e fabuladas, ou ainda, o corte das referências históricas na prosa e no drama.

Com esses elementos, Adorno indica uma outra função para a teoria no interior da obra literária. Concepções filosóficas de consciência e linguagem, de Descartes a Mauthner, não são diretrizes de composição que, posteriormente, se revelam a chave de interpretação das obras. Ao contrário, elas compõem um material cuja função é, antes de tudo, literária. Beckett se apropriava delas para refletir literariamente a respeito da forma do drama e do romance. É o que indica Adorno ao identificar em *O inominável* uma certa tendência inscrita na história do romance europeu: “Beckett alcança o ponto de indiferenciação de narração e teoria”.²² Tal colocação não deve ser interpretada como indistinção entre arte e filosofia, mas em função de uma tendência do romance moderno a incorporar a reflexão a respeito do processo narrativo. No contexto da história do romance, *O inominável* apresenta a “consumação da tendência em direção ao romance reflexivo”.²³ Delimitar a posição da reflexão no romance é também investigar o pretense recuo do gênero perante a apresentação da realidade objetiva. Em outros termos, é a vocação realista do gênero que está em questão. Os esboços de uma teoria adorniana do romance, sempre em diálogo com as reflexões de Lukács e Benjamin, podem ajudar

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

a iluminar a posição de *O Inominável* perante o problema do realismo. É o desvio que se fará a seguir, antes do retorno mais adiante ao romance de Beckett.

Digressão sobre realismo

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, ensaio contemporâneo às suas leituras de Beckett, Adorno busca diferenciar a função da reflexão no romance recente daquela exercida no romance inglês setecentista ou no romance anterior ao romance puro de Flaubert. Adorno indica:

Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido.²⁴

A reflexão abala o caráter de aparência do romance e, conseqüentemente, insere um novo viés para a relação da obra com o mundo empírico. “A diferença das obras de arte em relação à empiria, seu caráter de aparência, se constitui nesta empiria e na tendência contra ela”.²⁵ Nomear esta diferença de aparência explicita a dialética entre a obra de arte e o mundo empírico: no caso de obras literárias, a diferença entre a obra e a realidade é imprescindível à simulação de realidade. Em outras palavras, a diferença é imprescindível à apresentação verossímil de uma possível realidade necessária à autonomia do universo ficcional. O romance realista flaubertiano seria caracterizado por uma relação não problemática com o caráter de aparência ou de ilusão – aqui os termos convergem – da obra de arte. Seu desafio residiria em apagar os rastros do processo de formalização da obra de modo a conferir primazia ao relato. O material heterogêneo, assim como a reflexão de natureza intelectual, capaz de desviar a atenção do material narrativo para o trabalho de composição, é extirpado.

O romance contemporâneo, por sua vez, se caracteriza pelo esforço de voltar-se contra o encobrimento de seu caráter de aparência, acentuado agora pelo próprio narrador como a “mentira da exposição”. A explicitação do narrador não é mais um defeito de formalização, mas uma tendência inscrita no processo mesmo de conscientização do material artístico. Adorno lembra como a indistinção entre comentário e ação é uma violação imanente da forma de *Em busca do tempo perdido*. No romance proustiano, a reflexão abala os limites claramente definidos do mundo fictício, um abalo que transparece, por exemplo, na comunicação entre início e fim do romance, ou seja, entre a descoberta da vocação de escritor pelo herói e o início da narração de seu passado. À medida que a explicitação da aparência revela a artificialidade do gesto instaurador da obra de arte – a tomada da palavra pelo narrador –, início e fim não demarcam mais os limites da diferença entre o mundo empírico e a obra fechada sobre si mesma, mas se

²⁴“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

revelam como instantes tênues de passagem entre esses dois âmbitos:

O início da *Recherche* proustiana deve ser interpretado como a tentativa de driblar o caráter de aparência: conduzir sorrateiramente ao interior da mônada da obra de arte sem a instauração violenta da imanência de sua forma e sem a simulação de um narrador onipresente e onisciente.²⁶

A reflexão perturba, caso não impeça, aquela autonomia do universo ficcional que costumava conferir objetividade ao relato realista. A ênfase nos processos de subjetivação, calcada no desenvolvimento de técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência, impele o romance a seguir na direção contrária à do realismo formal ou burguês. Se ainda assim Adorno reconhece na história do romance uma vocação realista, que o torna o gênero adequado a narrar a experiência objetiva do mundo, pode-se concluir daí uma profunda transformação do gênero. Dois fatores, ele continua, permitiriam iluminar o recuo do romance diante da objetividade. O primeiro decorreria de um desenvolvimento técnico: a fotografia, o cinema e a reportagem teriam roubado funções que antes cabiam a ele, levando-o a se concentrar “naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato”.²⁷ Com isso se fortaleceria a tendência ao subjetivismo, “que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”.²⁸

O segundo fator, por sua vez, retoma implicitamente considerações de Walter Benjamin sobre narração e experiência e indica a transformação da experiência mesma da qual sempre se valeu o gênero épico:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.²⁹

Adorno aproxima a concepção de uma experiência tradicional no sentido mais forte do termo, a qual ele retoma do ensaio de Benjamin sobre “O narrador”, ao seu diagnóstico do declínio da concepção burguesa de indivíduo no capitalismo tardio. Entre esses dois polos encontra-se, justamente, o auge do romance burguês, identificado por Benjamin em *Educação sentimental*, de Flaubert. Em sua teoria da narração, o romance burguês já representa o empobrecimento de uma noção de experiência característica da épica antiga, seja a epopeia clássica, sejam as narrativas da tradição oral, que passam de boca em boca, de geração em geração, compondo o acervo dos narradores anônimos de comunidades ainda não transformadas pelo capitalismo industrial.

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

O romance, diz Benjamin, não surge da tradição oral e nem a alimenta. Sua consolidação como gênero pressupõe o desenvolvimento da imprensa e está essencialmente vinculada ao livro. Do ponto de vista da tradição, o romancista é um segregado: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.³⁰ Benjamin examina esse isolamento das perspectivas do romancista, do leitor e do herói, e extrai consequências importantes para se pensar a transformação da experiência. Segundo a concepção tradicional de experiência, o sentido é imanente à vida, pois constituído no vínculo vivo com a tradição e com a coletividade. Quando esses elementos enfraquecem, o sentido da experiência se esvazia. Essas considerações apoiam-se explicitamente na *Teoria do romance* do jovem Lukács, ainda que sua referência para a ideia de um sentido imanente à vida não seja dada pelas epopeias homéricas, mas pelas narrativas tradicionais de uma Europa nos primórdios do capitalismo. Sua análise do romance pode ser considerada um desdobramento da exposição feita por Lukács do “romance da desilusão”, o qual tem por modelo o indivíduo problemático confrontado com um mundo destituído de sentido. Sua trajetória é a busca pela produção desse sentido na relação entre eu e mundo. Do ponto de vista da constituição do gênero, tal trajetória se configura como o esforço de construir pela forma a totalidade que não é mais dada, que se tornou inalcançável e, ainda assim, é imprescindível para que se alcance no final um vislumbre de sentido. Dessa maneira, o sentido, que não é dado no transcórre da trajetória individual, pode ser reconstituído posteriormente pela recordação. Por isso, o desfecho assume uma importância que não tinha na epopeia. É ele que ilumina o destino individual com um sentido retrospectivo.

O período da história do romance analisado por Lukács, e retomado por Benjamin, é marcado pelo alheamento crescente entre eu e mundo. A desilusão torna-se assim o modelo do romance burguês quando, após a revolução de 1848, a integração entre indivíduo e sociedade torna-se mais problemática. O embate entre ambos pressupõe, contudo, alguma expectativa de reconciliação ao final, ainda que ela não chegue a se concretizar de fato. Em outras palavras, pressupõe que a sociedade burguesa ainda possa ser entendida como um processo de individuação. É o caráter aporético desse processo que é lembrado por Adorno ao final da citação acima. Ele indica que a sociedade burguesa institui a figura do indivíduo, mas não produz as condições para que ele se desenvolva plenamente. Ao contrário, a passagem para o capitalismo administrado traz consigo a integração violenta do particular ao universal e, com ela, a negação do indivíduo enquanto tal. Como diz seu ensaio sobre Kafka, “a gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila”.³¹ O caráter avançado desse processo, ainda que não consumado, impediria a configuração de um realismo literário no capitalismo tardio. A crise da objetividade do romance, com o conseqüente avanço da reflexão sobre o relato e o drástico encurtamento da distância narrativa, é então vista por Adorno como uma resposta do romance ao problema histórico da crise da experiência, ou seja, ao enfrentamento pelo indivíduo de uma realidade contra a qual ele pouco pode.

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

A crise do realismo, que leva à mencionada “consumação da tendência em direção ao romance reflexivo”³², não deve ser entendida como o único e necessário desenvolvimento do gênero, mas como uma resposta do romance a esse estado de coisas. Se a determinação de uma tendência não recai em teleologia, isso se deve ao fato de Adorno conjugar um ponto de vista imanente à forma com um outro que a transcende e a confronta com a história, sem primazia de uma perspectiva sobre a outra. Crítica imanente, na concepção adorniana, é imanente e transcendente.³³ Em outras palavras, o que permite a Adorno escapar da teleologia é o caráter materialista de sua crítica. É possível ver assim que os problemas da forma do romance se situam de maneira contínua e descontínua em relação a essa história: contínua porque acompanham uma tendência real que remonta a um processo histórico de longa data; e descontínua porque não conferem necessidade a essa tendência: ao contrário, o romance se compreende como o enfrentamento singular de um estado de coisas que não precisa ser necessariamente assim, mas é uma realidade que, como Adorno realça, “deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem”.³⁴

De acordo com esse diagnóstico, tudo leva a crer que romancistas como Proust, Kafka ou Beckett se movimentam em terrenos bem distantes do realismo literário. Uma longa passagem da *Teoria estética*, entretanto, pode indicar o contrário:

Suas narrativas [de Beckett], a que ele sardonicamente dá o nome de romances, oferecem tão poucas descrições objetivas da realidade social como apresentam – segundo um mal-entendido muito difundido – reduções a relações humanas fundamentais, ao mínimo de existência que subsistiria *in extremis*. No entanto, estes romances tocam estratos fundamentais da experiência *hic et nunc*, experiência do que é agora, e fazem-nos entrar numa dinâmica paradoxal. São tão marcados pela perda do objeto motivada objetivamente como pelo seu correlato, o empobrecimento do sujeito. A linha de conclusão é tirada sob todas as montagens e documentação, sob todas as tentativas de se desembaraçar da ilusão de uma subjetividade significativa. Mesmo quando a realidade encontra admissão precisamente onde ela parece recalcar o que outrora o sujeito poética realizava, isso não se coaduna com aquela realidade. A sua desproporção em relação ao sujeito enfraquecido, que a torna absolutamente incomensurável à experiência, desrealiza-a com razão. O excesso de realidade é a sua decadência; ao destruir o sujeito, mata-se a si mesma. Esta transição constitui o elemento artístico em toda a antiarte. É levada por Beckett até a aniquilação evidente da realidade. Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras que armazenam a experiência desse processo, se transformam no seu outro. [...] Nesta medida, Beckett é realista.³⁵

Se Beckett é realista, cabe discutir o que Adorno entende por realismo nessa passagem. Com certeza, não se trata do realismo formal caracterizado por autores como Ian Watt a partir dos romances do século XVIII. Também não é o caso aproximá-lo do sentido dado ao termo por Erich Auerbach, que o compreende como o tratamento sério da realidade cotidiana, um feito notável do realismo formal obtido a partir da ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, assim como da inserção de personagens e acontecimentos

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

cotidianos no decurso geral da história contemporânea.³⁶ Cabe, por fim, também diferenciar esse alegado realismo de Beckett daquela concepção de realismo contra a qual Adorno mais polemizou, a de Lukács. No ensaio “Trata-se do realismo!”, por exemplo, Lukács defendia o realismo como a apreensão da realidade tal como ela é constituída e não a reprodução de sua aparência imediata.³⁷ O divisor de águas entre esses dois pontos é, para ele, a categoria da totalidade, da qual o romancista não pode abrir mão caso ainda pretenda oferecer uma apresentação crítica da vida em sociedade. Nesse sentido, todos os elementos particulares devem ser mediados pela totalidade. Para Lukács, isso implica, na esteira de Hegel, privilegiar a ação como articuladora da totalidade do mundo romanesco. São esses pressupostos que nortearão sua conhecida distinção, proposta no ensaio homônimo de 1936, entre “Narrar ou descrever?”.³⁸ Enquanto o primeiro termo refere-se à apreensão da totalidade pelo realismo de romancistas como Balzac, o segundo tem em vista justamente a perda da totalidade pelo acúmulo de detalhes descolados da ação na literatura naturalista de Zola.

No que diz respeito a Balzac, Adorno poderia dizer que a conexão entre realismo e totalidade não é uma tese exclusiva da teoria de Lukács, mas algo que a consolidação da sociedade burguesa tornou primeiramente possível. Compreender essa sociedade como mediada pela totalidade não é privilégio do realismo literário, mas algo que já vinha sendo feito pela economia política e pelos sistemas filosóficos do idealismo alemão. É o que Adorno indica logo no início de seu ensaio sobre *As ilusões perdidas* de Balzac:

Ele [Balzac] transpôs o caráter de totalidade da sociedade, o qual a economia clássica e a filosofia hegeliana tinham antes pensado teoricamente, do céu das ideias para a evidência sensível. Tal totalidade de maneira alguma permanece meramente extensiva, como fisiologia do conjunto da vida em seus domínios variados, o qual deveria formar o programa da *Comédie humaine*. A totalidade se torna intensiva enquanto conexão funcional. Nela vocifera a seguinte dinâmica: a sociedade só se reproduz como um todo, por meio de um sistema, e para isso ela precisa até do último homem como um cliente.³⁹

De acordo com essa passagem, o realismo pressupõe um modo de funcionamento da sociedade como totalidade, a qual não é entendida como acúmulo de partes (extensivo), mas como o processo social (intensivo) que engendra as particulares enquanto determinações de um princípio universal. Em outras palavras, é a universalização da forma-mercadoria que molda a sociedade como um sistema integrado. E é como tal que ela se transformará em objeto do realismo literário, o qual compartilha com Hegel e Marx o apreço pela mediação universal.

A despeito da concordância a respeito desse processo, as posições de Adorno e Lukács tornam-se inconciliáveis diante de desenvolvimentos literários posteriores. A separação crescente entre sujeito e mundo, com o conseqüente desenvolvimento de técnicas literárias como o fluxo de consciência e o monólogo interior, bem como o estilhaçamento da apreensão do todo social por meio de técnicas de montagem literária, são interpretadas por Lukács como um recuo, ou melhor, como uma capitulação perante as

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

exigências de um realismo crítico. O apego de Lukács à categoria da totalidade como forma de exposição literária determinará sua rejeição das vanguardas e do modernismo literário. Enquanto ele ainda detecta em Thomas Mann o esforço, inclusive mediante técnicas vanguardistas como o monólogo interior, de expor o particular mediado pelo complexo das relações sociais, as vanguardas ofereceriam apenas uma visão distorcida e subjetivada do real. Nos ensaios de *Contra o realismo mal-compreendido*, dos anos 1950, ao qual Adorno dedicou duras críticas no ensaio “Reconciliação extorquida”, Lukács retoma o debate sobre realismo e a categoria da totalidade para reafirmar a incapacidade de autores como Joyce, Proust, Kafka e Beckett de expor de maneira crítica o funcionamento do mundo real. Nas associações de ideias de seus narradores, o real se dissolve na medida em que tais associações seriam os únicos suportes da realidade representada. A trilogia de Beckett é lembrada como o caso extremo desse processo, uma vez que ali a realidade não passaria de um pesadelo desenrolando-se na consciência de indivíduo perturbado.⁴⁰

Na *Teoria estética*, assim como nas *Notas de literatura*, Adorno resiste a identificar o realismo à exigência de totalidade colocada pela teoria de Lukács, o que permite reconfigurar o conceito de realismo em função de alterações do processo social. Se a equação entre sujeito e objeto torna-se francamente desfavorável ao primeiro no capitalismo tardio, impedindo-o de expor literariamente o mundo enquanto totalidade, não se pode dizer que os vestígios de realidade que perpassam a literatura moderna não estejam mediados pelo processo social. A questão para Adorno é, justamente, como equacionar a mediação pela totalidade com a negação crítica de uma totalidade que ameaça subsumir o particular à sua lógica de funcionamento.⁴¹ A defesa da autonomia da arte passa por essa difícil equação. Uma vez que, segundo ele, a produção de uma obra de arte é uma relação entre sujeito e objeto, o enfraquecimento do sujeito como instância idêntica a si mesma, autônoma e plena de significado, afeta o tratamento dos materiais que se apresentam a ele. O que determina o corte de referências históricas em muitas obras, afetando sua vocação realista, seria esta incomensurabilidade entre o curso da história e a capacidade individual de apreendê-la e transformá-la em experiência.⁴²

A realidade não reconciliada não tolera na arte nenhuma reconciliação com o objeto; o realismo, que não alcança de modo algum o caráter de experiência subjetiva, silencia a seu respeito, é só uma mímica da reconciliação. A dignidade da arte não se mede hoje pelo modo como ela escapa desta antinomia com sorte ou perícia, mas pela maneira como ela a suporta.⁴³

Diante da impossibilidade objetiva do realismo, Beckett expõe o processo histórico que determina tal impossibilidade e, nesse sentido, paradoxalmente, atenderia às antigas exigências colocadas pelo realismo literário de apresentar o processo social: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”.⁴⁴

⁴⁰“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

Apesar dos apontamentos sobre Proust e Beckett, foi a partir da obra de Kafka que Adorno desenvolveu de maneira mais pormenorizada as consequências de tal crise da experiência para o declínio do realismo. Ali, o hermetismo, um dos problemas-chave da interpretação da obra, remete diretamente às questões que ele retomaria posteriormente nas anotações sobre Beckett: “O princípio hermético”, diz Adorno, “é o princípio da subjetividade completamente alienada”.⁴⁵ Adorno remete o tratamento da subjetividade por Kafka ao contexto da literatura expressionista, particularmente ao tópico do “retorno ao eu”, evocado pelos expressionistas como reação a um mundo estranho e privado de sentido. Jorge de Almeida, que estudou os textos de juventude de Adorno a respeito do expressionismo, sintetiza a questão:

os expressionistas propunham o 'caminho de volta para o Eu'. [...] A relação conturbada entre o Eu e o mundo, cantada pelo Romantismo, é resolvida sem que haja uma reconciliação. Rompendo com a pretensão naturalista de observação e domínio da natureza, os expressionistas buscam no próprio Eu o fundamento do mundo que os constrange. [...] Diante da impossibilidade de realização da liberdade plena e da expressão imediata, o mundo se apresenta como catástrofe. [...] Se o poeta e o pintor expressionista procuram retratar não a objetividade do mundo, nem o modo como ele se mostra aos sentidos, mas sim reconstruir o primado da subjetividade na relação com o que lhe é externo, a consciência da impossibilidade de atravessar o abismo que ligaria o Eu ao mundo também afeta a possibilidade de comunicação dessa expressão pura, cristalizada no ideal do 'grito'.⁴⁶

Adorno encontra em Kafka um encaminhamento mais adequado ao problema do exacerbamento da cisão entre eu e mundo. Em vez de retornar ao eu, como os expressionistas, buscando ali o sentido ausente no mundo, Kafka não se furtou à exposição do que Adorno chama de “interioridade desprovida de objetos”, ou seja, ao esvaziamento da subjetividade como uma unidade plena de sentido. Desse modo, conseguiu registrar de modo mais coerente e agudo um problema que era justamente o da mediação entre indivíduo e mundo, problema esse que não poderia ser resolvido pelo esforço de resguardar intacto um dos termos da equação. Em Kafka, o eu psicológico é esvaziado e a subjetividade alienada se torna coisa, assemelhando-se ao mundo opaco dos objetos do mundo exterior. Somente assim Kafka poderia ser entendido como um herdeiro crítico dos expressionistas: “Épica expressionista é um paradoxo. Ela narra aquilo que não se deixa narrar, o sujeito inteiramente voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo privado de liberdade, um sujeito que na verdade não existe enquanto tal”, mas que é transformado em coisa e levado “a uma objetividade que se exprime através da própria alienação”.⁴⁷

Adorno extrai várias consequências do “princípio da subjetividade completamente alienada”. Num quadro em que a subjetividade não confere mais sentido ao mundo e os movimentos dos indivíduos são paulatinamente enrijecidos por uma realidade que os absorve tal como num sistema, a conexão entre motivação psicológica e ação, que construía a conexão entre personagem e fábula no romance realista, cai por terra. Consequentemente, o acesso do narrador aos personagens fica reduzido a seu

⁴⁵“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

comportamento exterior e objetivo: “os homens proscritos não agem por si mesmos, mas como se cada um tivesse caído em um campo magnético. É exatamente essa definição externa de personagens interiorizadas que confere à prosa de Kafka a aparência inescrutável de uma objetividade sóbria”.⁴⁸ A objetividade dos relatos não se deve assim à retomada de técnicas literárias do século anterior, mas ao enfrentamento do problema expressionista. É a mesma objetividade a responsável pela tamanha importância dos elementos visuais e gestuais, os quais conferem às narrativas, na leitura de Adorno, o aspecto de descrições de pinturas expressionistas:

Este [o elemento visual] afirma sua prioridade por meio dos gestos. Somente o visual pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista.⁴⁹

Por fim, é o mesmo princípio hermético o responsável pela configuração temporal dos romances kafkianos. O fato de terem permanecido inacabados não se explica somente por razões biográficas, por terem sido abandonados, mas pelo questionamento mais profundo a respeito da possibilidade de se encontrar um desfecho convincente que os arrematasse como uma experiência temporal que se fecha sobre si mesma: “O caráter fragmentário dos três romances, aos quais aliás dificilmente pode ser aplicado este conceito, é condicionado por sua forma interior. Eles não se deixam levar ao fim, entendido como totalidade de uma experiência temporal circular”.⁵⁰ A *teoria do romance*, de Lukács, que Adorno retoma nesse ponto, indicava a busca de sentido pelo herói romanesco como algo estruturado pelo tempo. Eis o que diz Lukács a respeito do romantismo da desilusão e, em particular, Flaubert:

O tempo só pode se tornar constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado. [...] No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo.⁵¹

O embate entre subjetividade e mundo está pressuposto na estruturação temporal do romance. Daí a crise da dimensão temporal do gênero diante da subjetividade esvaziada.

Dissociado dos momentos compulsivos de sua própria confinação e privado da identidade consigo mesmo, o sujeito ignora qualquer tempo de vida. A interioridade desprovida de objetos é espaço, no sentido preciso de que tudo o que ela produz obedece à lei temporal da repetição intemporal. A relação da obra de Kafka com a a-historicidade deve-se em grande medida a esta lei. Não lhe é possível constituir uma forma que possua o tempo como unidade de sentido interno. Kafka executa a sentença que pesa sobre a grande épica.⁵²

Aponta-se aqui a crise do alicerce temporal do gênero épico, ou seja, a ação, a “trama dos fatos”, entendida como concentração temporal e articulação rigorosa das cenas

⁴⁸“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

rumo a um desfecho. Com o esvaziamento da interioridade das personagens, perde-se o poder de livre decisão, motor do embate entre indivíduos entre si e com o mundo, e, com ele, a processualidade temporal que articula as partes em uma totalidade dotada de sentido. Nos termos de Lukács, é uma crise do componente dramático do romance, o *mythos* aristotélico⁵³, que impossibilita a configuração da forma como totalidade e, conseqüentemente, seu sentido interno. Cindida, a forma não dá mais conta da distinção entre tempo literário (o tempo da ação) e o tempo empírico. A autonomia do universo ficcional perante a empiria cai por terra. Abre-se então a fissura por onde a reflexão e o comentário invadem o romance. É pela mesma via que a unidade formal do romance se desagrega em uma série de episódios, um fenômeno que Adorno caracteriza como a espacialização do tempo.⁵⁴ Com isso, Kafka aproximava-se de gêneros apócrifos, como o romance policial e o romance de aventuras, ou ainda de modelos anteriores ao estabelecimento da primazia da unidade da ação perante o enredo episódico, como ainda era o caso de romances do século XVIII como *Robinson Crusóé*.⁵⁵ Em seu ensaio, Adorno desenvolverá essa proximidade. O que se propõe a seguir, porém, é retornar a *O Inominável* com o intuito de explorar tal desagregação do sentido interno na constituição de um romance de caráter fortemente episódico e repetitivo, que, à sua maneira, também faz da impossibilidade da ação um problema da forma.

Beckett sempre recusou a comparação com Kafka. Ele costumava dizer que os narradores kafkianos, em terceira pessoa, eram imperturbáveis em seu passo sereno, conferindo à forma do romance um feitio quase clássico, enquanto que ele, Beckett, fazia dos impasses e incertezas a própria razão de ser da narrativa.⁵⁶ Como se vê, ele dificilmente assinaria embaixo das considerações de Adorno. Há, contudo, aproximações possíveis entre os problemas formais apontados acima e o narrador de *O Inominável*. A fabulação arbitrária e a multiplicação de vozes podem ser interpretados como elementos formais herdeiros daquela crise da ação responsável pela desagregação do sentido interno do romance e de seu conseqüente caráter episódico. *O Inominável* retomaria o problema e o radicalizaria a ponto de se tornar um modelo irreconhecível do gênero. Explorar essa hipótese é que será feito a seguir.

O Inominável não conta propriamente uma história. A localização do narrador é uma incógnita. Ele ocupa um latão ou um crânio, mas também é possível que nem corpo tenha. Seus personagens são invariavelmente duplos dele mesmo, vestígios de lembranças que se confundem com indícios de fábulas interrompidas. Narrar é discorrer pela indeterminação, afirmando para negar, seguindo adiante para voltar atrás. A figura da epanortose, o uso retórico da autocorreção e da substituição de palavras, propõe o encadeamento em que nada se liga. O narrador é tomado literalmente como voz narrativa. Ele narra para não calar, seja uma voz interna, uma consciência raciocinante, seja uma voz sonora que repercute pelo espaço e rebate em seus tímpanos como a voz de um outro. E assim ela continua. Sem responsabilizar-se pela coerência ou

⁵³“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

verossimilhança do que conta, a voz nomeia personagens e atribui a eles traços biográficos e fragmentos de uma história, mas os desenvolvimentos são logo suspensos e descartados. Os episódios são meros suportes transitórios para a materialização da voz. Eles não se organizam segundo a lógica própria dos acontecimentos, nem são orientados pelo desdobramento de uma ação que lhes confira algum sentido, mas mimetizam a instabilidade mesma da voz narrativa.

Ao menos duas séries de personagens e episódios correm paralelas. Uma é composta por Basil, Mahood e Worm. Mais próximos de duplicações internas da voz que de personagens autônomos, sua função seria a de rebater a voz no mundo exterior, de modo que o falar de si adquira alguma estabilidade ou objetividade. A outra série se forma a partir de personagens dos romances anteriores de Beckett, como Murphy, Mercier, Watt, Molloy e Malone, que ora são recordados pelo narrador, ora orbitam o espaço ocupado por ele. Elas confundem autor e narrador, sem que se saiba ao certo se são produtos de um autor às voltas com suas criaturas ou personagens presentes, estímulos sensíveis do mundo exterior que dão à voz a ocasião para continuar a falar.

A indeterminação da voz narrativa se explicita de maneira exemplar na história de Mahood. Ele é introduzido como uma metamorfose de Basil, um homúnculo que nunca chegou a nascer completamente. Assim que conquista algum peso nas considerações do narrador, ele é substituído por Mahood, o qual passa então a ocupar parte considerável da primeira metade do romance. Mahood é invocado a fim de que o narrador conte “uma de suas velhas histórias”, algo a respeito de sua única perna que, contudo, só será de fato narrado páginas adiante. Mais que um personagem cuja história mereça de fato ser contada, Mahood é um expediente para a voz que, por meio do contraponto de seu duplo, reflete a respeito de sua própria diferença em relação a outros seres e outras vozes. No longo trecho a seguir, o narrador apresenta, com o recurso a Mahood, traços de sua atividade fabulatória.

Mahood. Antes dele houve outros, tomando-se por mim. Deve ser uma sinecura passando de pai para filho, a julgar pelo seu ar de família. Mahood não é pior que seus predecessores. Mas antes de pintar-lhe o retrato, de pé, ele só tem um, meu próximo representante em existência [vice-existente] será um aleijado de cuiá, está resolvido, a cuiá na cabeça e o cu na poeira, na própria Tellus de mil tetas, para maior suavidade. Ora, é uma ideia, mais uma, chegarei quase talvez, a golpes de mutilações, daqui a uma quinzena de gerações de homens, a compor minha figura, entre os passantes. Enquanto espero, é Mahood, esta caricatura. Que é que eu ia dizer? Tanto pior, direi outra coisa, dá tudo na mesma. Mahood. E se afinal nós todos não fazemos mais que um, como ele quer, apesar das minhas denegações? Se eu tiver passado por ali onde segundo ele passei, em vez de ter ficado aqui, tentando me beneficiar de sua ausência para pôr ordem no meu caso? Aqui, na minha terra, o que faz Mahood aqui, como passa aqui? Eis-me jogando numa história vã, eis-nos cada a cada, Mahood e eu, se somos dois, como digo. Não o vi, não o vejo. Ele me disse como ele é, como eu sou, todos me disseram, isso deve ser o principal de suas atribuições. Não basta que eu saiba o que faço, é preciso também que eu saiba como sou. Desta vez só tenho uma perna, mesmo tendo rejuvenescido, parece. Isso faz parte do programa. Tendo sido levado às portas

da morte, à gangrena senil, me tiram uma perna e upa eis-me outra vez de pé e fuçando por toda a parte, como um jovem, à procura de um esconderijo. Uma só perna e depois outros sinais distintivos, humanos decerto, mas não exageradamente, para não me amedrontar, para que eu me deixe seduzir. Ele vai acabar se resignando, vai acabar confessando, eis a palavra de ordem.⁵⁷

Mahood é apresentado como um dos muitos duplos do narrador, de seus vice-existentes, como ele os chama. Se é ou não uma criação do narrador, não é inteiramente claro. Poderia ser um impostor, um outro, alguém que o importuna de fora, ou então uma invenção sua, concebida como um estágio no caminho do narrador até a descrição acabada de si mesmo. Possivelmente temos uma junção desses polos na forma de duplos que escapam ao controle do inventor. Nesse sentido, a posição de Mahood em relação ao narrador parece tão arbitrária quanto sua descrição: o narrador escolhe fazer dele um mutilado, alguém com uma única perna, deixando em aberto a possibilidade de outras criaturas futuras que, por serem mais mutiladas que Mahood, estariam mais próximas do aspecto físico do próprio narrador. Por ora, ele se dá por contente com sua criatura e deixa pistas de que seguiria com a descrição dessa caricatura que é Mahood. Esse caminho, contudo, se interrompe por um lapso de atenção ou memória do narrador. Em vez de retomar o fio, ele o abandona, desqualificando tudo o que foi dito até então, pois “dá tudo na mesma”, como se não houvesse verdade alguma no que é dito, nenhuma correspondência entre a linguagem e o real.

Com a evocação do nome de Mahood em uma nova oração, a narrativa começa de novo, possivelmente do zero, sem conexão estreita ou causal com o que havia sido dito há pouco. Um novo raciocínio tem como base uma discordância entre o narrador e Mahood a respeito da eventual identidade entre ambos e, num âmbito mais geral, entre todos aqueles nomes evocados até então. Enquanto Mahood insiste que todos são um, o narrador defende a distinção entre ele (seja o que ele for) e os demais. O narrador, contudo, cede ao argumento de Mahood e, para “que eu saiba como sou”, inicia um terceiro momento. Ele se coloca no lugar de Mahood (ou Mahood se coloca em seu lugar) e passa a contar na primeira pessoa a história da amputação da perna de Mahood. Por fim, a identificação se desfaz:

O próprio Mahood quase conseguiu me pegar mais de uma vez. Fui ele por um instante, claudicando nas suas muletas através de uma natureza, não desanimemos, mais para estéril, e ainda por cima, sejamos justos, pouco povoada a princípio. Depois de cada golpe de muleta paro, o tempo de devorar um narcótico e de medir o caminho percorrido, o caminho a percorrer.⁵⁸

Após o percurso pela criação de Mahood e a narrativa de sua história, o narrador retorna ao ponto inicial, àquela posição em que a diferença entre eu e outro, entre ele e Mahood, permitiria finalmente descartar este último como uma história qualquer. No seu movimento vertiginoso, esses quatro momentos da história de Mahood encenam um paradoxo que perpassa o conjunto do romance: se a distinção narrativa entre eu e outro, entre o narrador e seus duplos, tende a confirmar a identidade entre ambos, a busca

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em O Inominável de Samuel Beckett · Luciano Gatti

pela identidade da voz desata necessariamente um processo desagregador, como se a identidade consigo mesmo só fosse concebível por meio da cisão, também operada pela narrativa, entre eu e outro.

Em *O inominável*, narrar não é mais uma maneira de reunir as partes e agregar o diverso na unidade de uma história. Como a narrativa é, desde o início, marcada pela interrogação de quem, onde e quando fala, não há estabilidade ou apaziguamento possível para a identidade da voz narrativa, salvo o imperativo de insistir no impasse.

Toda essa história, [...] eu a inventei, na esperança de me consolar, de me ajudar a continuar, de me acreditar em alguma parte, me movendo, entre um começo e um fim, ora avançando, ora recuando, ora desviando, mas no fim das contas sempre ganhando terreno. A eliminar. Não tenho nada a fazer, quer dizer nada em particular. Tenho que falar, é vago, Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros.⁵⁹

Nos grandes romances da tradição, a narração progredia conforme o desenvolvimento da ação, conferindo ao transcurso temporal uma necessidade interna. Como vimos, era o que Lukács denominava de momento dramático do romance. A trajetória de um herói se entrelaçava à processualidade temporal interna à forma, sintetizando os episódios à medida que progredia rumo a um desfecho. Privada de qualquer necessidade interna advinda da coerência de um relato exemplar, a voz narrativa de *O inominável* só dispõe das reflexões suscitadas pela sua condição terminal para continuar. A necessidade da ação cede lugar à arbitrariedade da voz, cuja ocupação é encontrar a melhor formulação para seu impasse. Sem assunto ou material, cada oração contesta a adequação da anterior e a reformula, assim como o criador de Mahood esperava chegar com seus sucessores à descrição mais acabada de si mesmo.

Por meio de duplos, dissolve-se qualquer identidade estável para a instância narrativa. Ao longo do romance, em estranha progressão, essa dissolução vai ainda mais longe, reduzindo tudo, “eu” e “outro”, narrador e mundo, a meras palavras, às “palavras dos outros”, sem origem identificável. Com isso, dá-se mais um passo rumo à indistinção entre interior e exterior, reforçada ainda pelo corpo periclitante ou ausente do narrador. Em Kafka, segundo Adorno, a interioridade esvaziada se assemelhava ao mundo das coisas, observada do exterior pelo narrador em terceira pessoa. As modificações introduzidas por Beckett no narrador em primeira pessoa eliminaram tal objetividade. Em *O inominável*, sujeito e mundo são arrastados num turbilhão de palavras que faz de tudo “uma questão de vozes”.⁶⁰ Nas páginas finais do romance, a voz e seu universo, o narrador e seus duplos, se encontram desmaterializados em palavras.

Estou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu,

⁵⁹“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que se deixam, as que se ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda, uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animas nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos [...].⁶¹

Em busca de si mesmo, tentando traçar uma linha demarcatória entre interior e exterior, de modo a diferenciar-se de outras vozes e do espaço circundante, o narrador não consegue se certificar de sua consciência soberana e é enredado numa espiral infinita e repetitiva de esboços de narrativas. Ele fracassa em “estabelecer com o mínimo grau de precisão o que sou, onde estou, se sou palavras entre palavras, ou se sou silêncio no silêncio, para recordar apenas duas das hipóteses lançadas a esse respeito”.⁶² O processo moderno de redução do mundo à consciência se reverte no esfacelamento da identidade narrativa em um fluxo incessante de palavras. Paródia filosófica do destino da consciência? Talvez, mas não só. O sentido da espiral de palavras está no embate com uma força contrária, de caráter organizador, extraído por Beckett da tradição do romance. A voz instável e indeterminável extrai sua força do conflito com a fábula, a qual, na sua história, foi a responsável por conferir sentido inteligível às partes de uma narrativa ao organizá-las em uma totalidade. No enredamento de vozes e palavras, *O Inominável* promove um acerto de contas com o sentido interno do tempo narrativo próprio à autonomia do universo ficcional. Daí o recurso, como esforço de estabilização, a formas convencionais de organização da narrativa, as quais são convocadas pelo narrador ao listar suas resoluções para compor a identidade da voz narrativa em primeira pessoa.

Supor especialmente daqui por diante que a coisa dita e a ouvida tenham a mesma procedência, evitando revogar na dúvida a possibilidade de supor o que quer que seja. Situar essa procedência em mim, sem especificar onde, nada de minúcias, tudo sendo preferível à consciência de terceiros e, de uma maneira um pouco mais geral, de um mundo exterior. [...] Afastar de uma vez por todas, ao mesmo tempo que a analogia com a danação costumeira, toda ideia de começo e fim. Superar, nem precisa dizer, a tendência funesta à expressão. Tomar-me sem escrúpulos nem consideração, por aquele que existe, de uma maneira qualquer, pouco importa qual, sem minúcias, aquele para quem essa história, por um instante, queria ser a história. Melhor, emprestar-me um corpo. Melhor ainda, arrogar-me um espírito. Falar de um mundo meu, também chamado de interior, sem me estrangular. Não duvidar de mais nada. Não procurar mais nada. Aproveitar a alma, a espessura, todas novinhas em folha, para abandonar, do único abandono possível, lá dentro. Enfim, resumindo, essas decisões tomadas, e outras mais, continuar tranquilamente como no passado. Ainda assim alguma coisa mudou.⁶³

São resoluções narrativas que incorporam ao romance a reflexão a respeito de sua escrita. Na ausência de um universo ficcional fechado sobre si mesmo, autor e narrador se confundem, de modo que as diretrizes de um são retomadas, desenvolvidas e

⁶¹“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

colocadas em xeque pelo outro. Tais referências ao engendramento da narrativa permitem interpretar o movimento do texto como algo que reproduz, em grande parte, a gênese do livro. Aquilo que num romance convencional seria progressivamente eliminado pelo autor em prol da versão final, não só é mantido por Beckett, mas também é colocado na posição de reflexão a respeito do gênero, contestando o ilusionismo literário característico de sua tradição. Nas palavras de Hulle e Weller, “o texto final deveria ser transparente a respeito de sua gênese”.⁶⁴ Sendo assim, Beckett não seguiu um programa, ou seja, não escreveu *O Inominável* segundo um traçado previamente determinado, mas teria prosseguido como seu narrador indica logo na primeira página: “Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde”.⁶⁵ O movimento de afirmações e negações próprio à figura da epanortose reproduz no texto final as hesitações, incertezas e alterações inerentes ao processo compositivo.

Durante a redação, Beckett enviou a Georges Duthuit uma carta em que afirmava que a conclusão do romance teria sido escrita nos estágios iniciais de trabalho, como se ele pudesse antecipar o termo final de seu projeto.⁶⁶ Essa declaração do autor contestaria as colocações acima e permitiriam aproximar *O Inominável* da *Recherche* de Proust. Com início e fim previamente esboçados, o autor trabalharia infinitamente entre as margens da obra, afastando-as progressivamente uma da outra. A análise dos manuscritos de *O Inominável* feita por van Hulle e Weller mostra, contudo, que o processo de escrita levou Beckett a conceber um novo final, incorporando o primeiro esboço de conclusão ao corpo do texto. É um indicativo da incorporação do processo compositivo à obra, o que também faz do romance a ocasião para o escritor refletir a respeito dos impasses da escrita e da caducidade de suas convenções. O narrador incorpora a reflexão sobre sua própria gênese e a estende até as criações passadas de seu autor. Mercier, Murphy, Watt, Molloy, Moran e Malone penetram no universo de *O Inominável* pela fissura da aparência estética. A força da reflexão, que levou Adorno a detectar uma tendência à indistinção entre teoria e narrativa, abala a autonomia do universo ficcional de modo ainda mais forte do que em Proust, cujo romance também se apoiava nos entrecruzamentos entre autor e narrador.

Se a *Recherche* transforma em tema o entrecruzamento entre o real e o ficcional, *O Inominável*, assim como os demais romances da trilogia de Beckett, modificam radicalmente esse modelo. Em Proust, ainda é nítida a distinção entre a experiência vivida do herói e a confecção posterior da obra. É dessa distinção, aliás, que surge a tarefa literária de iluminar retrospectivamente com algum sentido a vida pregressa do herói. Do ponto de vista da gênese do romance, essa vida, o tempo perdido, é o material a ser desdobrado pelo narrador a partir daquele instante, evocado tanto no início como no fim do romance, em que o término da trajetória do herói coincide com o início do trabalho do narrador. Por manter a distinção entre herói e narrador, *Molloy* é o mais próximo dessa articulação interna da *Recherche*. Logo no início o leitor poderá notar que

“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

Molloy se ocupará de narrar como ele chegou ao quarto de sua mãe, onde ele se encontra escrevendo. A diferença em relação a Proust, contudo, não tarda a aparecer. Ela desponta com a constatação de que a escrita não traz nenhuma descoberta significativa a respeito da vida vivida:

Eu digo isso agora, mas, afinal das contas, o que eu sei agora sobre o que passou, agora que as palavras geladas despencam em mim, os significados gelados, e o mundo morre também, mal nomeado. Só sei o que as palavras sabem, e as coisas mortas, e isso faz uma pequena e atraente soma, com começo, meio e fim como na frase bem construída e na longa sonata dos mortos.⁶⁷

Além disso, a escrita também não é ordenada segundo o desenvolvimento sentimental ou intelectual do herói. Em Proust, por mais que haja entrecruzamentos temporais, que permitem ao narrador interpretar o passado e desestabilizar a ordenação cronológica do tempo, ainda encontramos a trajetória de um herói, da infância a maturidade.

Malone Morre vai mais longe ao suspender a distância entre um “eu” da experiência passada e um “eu” que escreve. Malone se encontra num cômodo fechado e se ocupará da escrita – da descrição de seu estado presente à invenção de personagens e situações – enquanto espera pela morte. Ele não realiza o trabalho de um narrador que escreve a respeito da experiência vivida, de modo a organizá-la e extrair dela algum sentido. O que lemos também não é um fluxo de consciência, cujas associações livres tentariam ser (re-)produzidas pelo autor, como em *Ulisses* de Joyce ou *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. *Malone Morre* está mais próximo de um processo de escrita contínua, em que o andamento e a organização do pensamento estão sujeitos à forma escrita. Isso será retomado em *O Inominável*, ainda que com modificações. Se *Malone Morre* libera o narrador da organização do passado pela escrita, o texto ainda é nitidamente o resultado de um indivíduo que se vê durante o tempo todo envolvido com lápis e caderno e que, justamente por isso, tem condições de tematizar a atividade de escrever. Como bem colocou Dorrit Cohn em seu estudo sobre a apresentação da consciência na primeira pessoa:

Os porta-vozes desses discursos durativos recitam com deliberação, visando amplas investigações de seu status quo. Mesmo que não consigam sempre, eles tentam reprimir pensamentos aleatórios que possam perturbar seus inventários compulsivamente sistemáticos. O que Malone diz de si mesmo se aplica a todos: “Eu disse que só digo uma pequena proporção das coisas que me vem a mente? Eu devo ter dito. Eu escolho aquelas que parecem de algum jeito mais afinadas”. Essa tendência de escolher é o que diferencia esses discursos dos pensamentos ostensivamente não peneirados dos monologistas. Ela constrói uma ordem que pode ser considerada uma espécie de contrapartida sincrônica à ordem diacrônica da narração autobiográfica”.⁶⁸

Como se vê, o monólogo ancorado na escrita lida com uma forma de organização ausente daqueles monólogos autônomos, cujo caso exemplar é o monólogo de Molly Bloom em *Ulisses*, em que o autor busca aproximar-se do fluxo de consciência de seus personagens.

⁶⁷“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

O inominável se diferencia dos romances anteriores por suspender a organização da fala pela escrita. Se o narrador por vezes chega a referir-se ao ato de escrever, ele também se descreve como um ser mutilado cujo corpo não sustenta mais tal possibilidade, o que gera incerteza a respeito da origem das palavras que lemos. Na ausência da materialidade do corpo inteiro, último resquício de estabilidade para o processo narrativo, elimina-se a figuração de uma situação literária originária, dada pela reconstituição do processo de escrita no interior do texto.⁶⁹ Nesses momentos em que a voz se autonomiza em relação à escrita e passa a escorrer por vestígios de corpos, personagens, histórias e espaços, o romance se distancia ainda mais do narrador autobiográfico e se aproxima de uma reflexão de teor ensaístico a respeito da composição literária. Confrontando a escrita com o desaparecimento do corpo, *O inominável* tensiona ao máximo a tendência à desagregação, implicada na autonomização da voz, e os vestígios históricos, codificados, de uma forma de organização do material literário, a saber, a da escrita romanesca.

Beckett se vincula a uma tradição modernista de combate à obra orgânica, mas não pela via da paródia ou das técnicas de montagem, e sim pela redução extrema dos procedimentos de composição, alterando-lhes profundamente o sentido e a função. Do ponto de vista da ação, a conclusão é inconclusa: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”.⁷⁰ No inacabamento necessário de uma voz que pretende ir além do termo final da obra, as últimas palavras marcam a distinção de *O inominável* perante os romances exemplares para seu autor. *A Recherche* de Proust ainda dispunha de uma conclusão na convergência de herói e narrador que evidenciava os dois movimentos que organizam o romance como um todo. *Ulisses*, de Joyce, por sua vez, concluía com o transcurso de um único dia, como se o último episódio fosse também o último grão da ampulheta daquele 16 de junho de 1904 em Dublin. O inacabamento pretendido pela voz narrativa de *O inominável* rejeita tais desfechos. E reverte-se na reflexão a respeito da equação entre a impossibilidade da literatura após sua extrema redução e a necessidade de continuá-la. Sujeito e mundo são reduzidos ao grau zero de experiência, a ponto de Adorno encontrar em *O inominável* a exposição da experiência mais extrema, a da indiferenciação entre vida e morte levada a cabo pelos campos de concentração.⁷¹ Sem o prejuízo de restringir esse processo a uma figuração histórica determinada, a experiência é limitada à reflexão aporética a respeito de sua redução mais extrema. É o ponto zero em que as distinções convencionais entre literatura e teoria, entre ficção ou reflexão, entre arte e vida são friccionadas ao extremo.

O que vem depois? Em uma rara declaração a respeito do livro, o autor afirma: “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *O inominável*, há uma desintegração completa. Nada de 'eu', nada de 'ter', nada de 'ser'. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante”.⁷² O conjunto seguinte de textos – os *Textos para nada* – retomam o ponto de chegada de *O inominável*, insistindo em seus impasses e abrindo caminho, na obra tardia, para as sucessivas tentativas da voz narrativa dizer algo e dizer a si mesma.

⁶⁹“Sou feito de palavras”: A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett · Luciano Gatti

Procedimentos de extrema redução produziram uma voz indeterminável, transitando da primeira à terceira pessoa na zona fronteira dos gêneros. O hibridismo formal da última prosa pouco guarda das convenções do gênero do romance. Na prosa tardia, a caracterização do narrador como uma voz, tributária das metáforas da oralidade, da enunciação e da escuta, confere caráter lírico à primeira pessoa. Em textos como *Companhia*, por sua vez, o processo narrativo se desdobra na configuração de duplos que dramatizam o andamento da narrativa. De modo geral, a conexão entre gêneros, tanto na prosa como na escrita dramática e nos processos de encenação, aponta para uma inventividade formal capaz de conferir concretude artística ao “continuar”. Ao longo da trilogia do pós-guerra, a redução extrema de sujeito e mundo tencionara o gênero do romance a ponto de torná-lo irreconhecível, senão de dissolvê-lo. A experiência própria ao gênero, contudo, não é totalmente extirpada. Ela subsiste como um resto daquela “desintegração completa” mencionada por Beckett. A obra tardia encontra nesse material um novo ponto de partida e, ao interrogar como narrar esses vestígios de experiência, segue adiante por caminhos que ainda estão por caracterizar.

* **Luciano Gatti é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UNIFESP.**

¹ Cf. WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

² BECKETT, S. *The Unnamable*. In: _____. *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London: John Calder, 1997, p. 293. Tradução brasileira de Ana Helena Souza: *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009, p. 29. As citações do romance serão feitas a partir da tradução brasileira. Ao longo desse estudo, as traduções, quando não expressamente indicadas, são de minha responsabilidade.

³ Idem. *The Unnamable*, pp. 293-294; *O inominável*, pp. 29-30.

⁴ Cf. “Afastar de uma vez por todas, ao mesmo tempo que a analogia com a danação costumeira, toda ideia de começo e fim. Superar, nem precisa dizer, a tendência funesta à expressão. Tomar-me, sem escrúpulos nem consideração, por aquele que existe, de uma maneira qualquer, pouco importa qual, sem minúcias, aquele para quem essa história, por um instante, queria ser a história. Melhor, emprestar-me um corpo. Melhor ainda, arrogar-me um espírito. Falar de um mundo meu, também chamado de interior, sem me estrangular. Não duvidar de mais nada. Não procurar mais nada. Aproveitar a alma, a espessura, todas novinhas em folha, para abandonar, do único abandono possível, lá dentro. Enfim, resumindo, essas decisões tomadas, e outras mais, continuar tranquilamente como no passado. Ainda assim alguma coisa mudou”. Idem. *The Unnamable*, p. 394; *O inominável*, p. 155. Retomarei esse trecho mais adiante.

⁵ Cf. minha resenha de *Murphy*, cuja tradução brasileira de Fábio de Souza Andrade foi publicada pela Cosac Naify em 2013: GATTI, L. “Murphy, antes e depois de Beckett”. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 98 (mar/2014). Um bom estudo do recurso de Beckett à paródia, notadamente em conexão com a literatura em língua inglesa do século XVIII (Swift, Sterne), encontra-se em SMITH, F. N. *Beckett's Eighteenth Century*. New York: Palgrave, 2002. Cf. também NIXON, M. *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*. London: Continuum, 2011.

⁶ ANDRADE, F. de S. “O inominável, ou a vida no limbo”. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 61, pp. 80-81. Cf. também do mesmo autor o livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001.

⁷ HULLE, D. v.; WELLER, S. *The making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*. Brussels: University Press Antwerp, 2014, p. 99.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, p. 103. Cf. CLÉMENT, B. *L'Oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

¹¹ BECKETT, S. "Carta alemã". In: ANDRADE, F. de S. Op. cit., p. 169.

¹² ADORNO, T. "Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'". In: *Frankfurter Adorno Blätter*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. München: Edition Text + Kritik, 1992, p. 63.

¹³ Cf., entre outros, FELDMAN, M. *Beckett's Books*. London, New York: Continuum, 2006, pp. 137-146; ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Faber Companion to Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 2006, pp. 358-360, HULLE, D. v.; WELLER, S. Op. cit., pp. 21-26. Embora haja um acordo entre os comentadores de que as anotações de Mauthner feitas por Beckett sejam de 1938, dois anos após a redação da carta a Kaun, van Hulle e Weller (p. 22) sustentam que o movimento em direção à prática de uma literatura da despalavra teria sido fortemente influenciado pela leitura de Mauthner.

¹⁴ Cf. FELDMAN, M. Op. cit., p. 141.

¹⁵ Cf. HULLE, D. v.; WELLER, S. Op. cit., p. 26; FELDMAN, M. Op. cit., p. 138; NIXON, M. Op. cit., p. 187.

¹⁶ BLANCHOT, M. "Onde agora? Quem agora?". In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 312. Para uma aproximação entre Beckett e Blanchot, cf. WELLER, S. "Beckett/Blanchot". In: FELDMAN, M.; NIXON, M. (orgs.). *Beckett's literary legacies*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

¹⁷ HULLE, D. v.; WELLER, S. Op. cit., p. 27. COHN, R. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

¹⁸ ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. Op. cit., pp. 596-600.

¹⁹ ADORNO, T. Op. cit., p. 63.

²⁰ Idem. "Versuch, das Endspiel zu verstehen". In: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 283.

²¹ Ibidem, p. 287.

²² Idem. "Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'". Op. cit., p. 61.

²³ Ibidem.

²⁴ Idem. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 60.

²⁵ Idem. *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 158.

²⁶ Ibidem, p. 156.

²⁷ Idem. "Posição do narrador no romance contemporâneo". Op. cit., p. 56.

²⁸ Ibidem, p. 55.

²⁹ Ibidem, pp. 56-57. Cf. BENJAMIN, W. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.

³⁰ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 201.

- ³¹ ADORNO, T. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 249.
- ³² Idem. “Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'”. Op. cit., p. 61.
- ³³ Cf. Idem. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. Op. cit., pp. 21-26.
- ³⁴ Idem. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Op. cit., p. 63.
- ³⁵ Idem. *Ästhetische Theorie*. Op. cit., pp. 52-53. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012, pp. 55-56.
- ³⁶ Cf. AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 436. Cf. também MORETTI, F. “O século sério”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ³⁷ LUKÁCS, G. “Trata-se do realismo!”. In: MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 201.
- ³⁸ Idem. “Erzählen oder Beschreiben?”. In: *Probleme des Realismus*. Berlin: Aufbau Verlag, 1955, p. 110.
- ³⁹ ADORNO, T. “Balzac-Lektüre”. In *Noten zur Literatur*. Op. cit., pp. 140-141.
- ⁴⁰ Cf. ADORNO, T. “Erpresste Versöhnung”. In: *Noten zur Literatur*. Op. cit.
- ⁴¹ Cf. Idem. “Der Essay als Form”. In: *Noten zur Literatur*. Op. cit. Realizei uma discussão dessa questão no artigo “Por que escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno”, publicado em julho de 2015 pela revista *O que nos faz pensar*, da PUC-RJ. Para uma abordagem desse problema na obra tardia de Adorno, cf. também NOBRE, M. *A Dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ⁴² “A irracionalidade da sociedade burguesa em sua fase tardia é renitentemente contrária à possibilidade de ser compreendida; bons eram os tempos em que se poderia escrever uma crítica da economia política dessa sociedade tomando-a pela sua própria *ratio*”. ADORNO, T. “Versuch, das *Endspiel* zu verstehen”. Op. cit., p. 284.
- ⁴³ *Ibidem*, pp. 291-292.
- ⁴⁴ Idem. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Op. cit., p. 57.
- ⁴⁵ Idem. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas*. Op. cit., p. 258.
- ⁴⁶ ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, pp. 38-40.
- ⁴⁷ ADORNO, T. “Anotações sobre Kafka”. Op. cit., p. 262.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 260.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 261.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 263.
- ⁵¹ LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, pp. 128-129.
- ⁵² ADORNO, T. “Anotações sobre Kafka”. Op. cit., p. 263.
- ⁵³ Cf. a parte VI da *Poética* de Aristóteles.
- ⁵⁴ Esse tema está presente tanto nas análises de Kafka quanto de Beckett e indica, em ambos os casos, o esfacelamento da totalidade temporal interna e processual do drama burguês e do romance realista. Ao analisar esses fenômenos literários, Adorno destaca o tema da espacialização do tempo como a forma adequada de apresentação de um estado de coisas próprio ao capitalismo tardio. Curiosamente, o mesmo tema aparece em chave invertida em seus estudos musicais. Adorno se encarregará ali justamente de criticar a espacialização temporal em Stravinski

e em compositores do pós-guerra como Boulez e Stockhausen. Uma boa discussão da questão pode ser encontrada na tese de doutorado de SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. FFLCH/USP, 2015.

⁵⁵ Sobre esse momento da história do romance e o caráter episódico de *Robinson Crusoe*, cf. WATT, I. Op. cit., capítulo 3.

⁵⁶ Cf. conversa de Beckett com Israel Shenker em ANDRADE, F. de S. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Op. cit.

⁵⁷ BECKETT, S. *The Unnamable*, p. 317 *O inominável*, p. 59.

⁵⁸ Idem. *The Unnamable*, p. 318. *O inominável*, p. 60.

⁵⁹ Idem. *The Unnamable*, p. 316. *O inominável*, p. 57-8.

⁶⁰ Idem. *The Unnamable*, p. 338. *O inominável*, p. 86.

⁶¹ Idem. *The Unnamable*, p. 390. *O inominável*, p. 149-150.

⁶² Idem. *The Unnamable*, p. 392. *O inominável*, p. 153.

⁶³ Idem. *The Unnamable*, pp. 393-394. *O inominável*, pp. 154-155.

⁶⁴ HULLE, D. v.; WELLER, S. Op. cit., p. 28.

⁶⁵ BECKETT, S. *The Unnamable*, p. 295. *O inominável*, p. 29

⁶⁶ Idem. Carta de 01.06.1949 a Georges Duthuit. In: CRAIG, G; FEHSENFELD, M. D.; GUNN, D.; OVERBECK, L. M. (orgs.). *The Letters of Samuel Beckett, volume II, 1941-1956*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 160.

⁶⁷ BECKETT, S. *Molloy*. London: John Calder, 1997, pp. 31-32. Essa diferença de *Molloy* em relação a Proust foi assinalada por COHN, D. *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 153.

⁶⁸ COHN, D. Op. cit., p. 194.

⁶⁹ Ibidem, p. 177.

⁷⁰ BECKETT, S. *The Unnamable*, p. 418. *O inominável*, p. 185

⁷¹ "Beckett, de um modo como só convém a ele, reagiu à situação do campo de concentração, uma situação que ele não nomeia, como se ela estivesse submetida à interdição das imagens. O que é se mostra, segundo ele, como um campo de concentração. Em um certo momento, ele fala de uma pena de morte perpétua. A única esperança emerge do fato de não haver mais nada. E mesmo essa esperança é rejeitada por ele". ADORNO, T. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 315.

⁷² Cf. entrevista a Israel Schenker, in ANDRADE, F. de S. Op. cit., p. 186.