



Beckett, manuscrito de *Murphy* (1935)

Autologia e solipsismo: imagens da filosofia na obra de Samuel Beckett

Luciano Gatti*

Resumo: Partindo da imagem da “autologia”, extraída por Beckett da filosofia de Geulincx e inserida no âmago de sua trilogia do pós-guerra, este artigo comunicação pretende discutir maneiras diversas de interpretar referências filosóficas na obra de Beckett. A imagem da “autologia”, no caso, permitiria revisit um antigo tópico da recepção beckettiana, a saber, a paródia do cartesianismo, podendo ser pensada tanto como configuração imagética – imagem de ideias – de uma filosofia no interior da obra literária como índice de convergência de dois projetos distintos e autônomos, um literário, outro filosófico. Com o intuito de desdobrar essas questões, pretende-se comparar uma abordagem recente do assunto – a teoria da imagem filosófica proposta por Anthony Uhlmann – com uma mais antiga – a defesa por Adorno do solipsismo beckettiano.

Palavras-chave: Samuel Beckett; filosofia e literatura; Teoria Crítica.

Abstract: Based on the image of “autology”, extracted by Beckett from Geulincx's philosophy and inserted into the core of his postwar trilogy, the paper intends to discuss different ways of interpreting philosophical references in Beckett's work. The image of “autology”, in this case, would allow us to revisit an old topic of Beckettian reception, namely, the parody of Cartesianism, which can be considered both as an imagery configuration – image of ideas – of a philosophy within the literary work as well as an index of convergence of a literary and a philosophical project. In order to present these issues, we intend to contrast a recent approach to the subject – the theory of philosophical image proposed by Anthony Uhlmann – with an older one – Adorno's apology of beckettian solipsism.

Keywords: Samuel Beckett; philosophy and literature; Critical Theory.

* Professor do Departamento de Filosofia da UNIFESP. E-mail para contato: lfgatti@gmail.com

As alusões filosóficas e literárias presentes nos textos de Beckett têm recebido atenção privilegiada dos estudiosos de sua obra. A publicação da biografia de James Knowlson, em 1996, a edição recente das cartas, assim como a maior disponibilidade, nos arquivos de Reading, Dublin e Austin, de manuscritos e cadernos de anotações, tais como as “Notas de filosofia”, as “Notas de psicologia” e os “Cadernos de Whoroscope”, deram um forte impulso a estudos genéticos e filológicos. O material tem permitido detalhar com precisão as leituras feitas por Beckett de autores tão diversos quanto Descartes e Schopenhauer, Geulincx e Mauthner, entre muitos outros, e, assim, calibrar as eventuais conexões intertextuais. Como a sua obra, desde a recepção existencialista, sempre foi terreno fértil para projeções arbitrárias, a pesquisa só teria ganhar com o esforço empírico de averiguar o que ele de fato leu e anotou. Em trabalhos recentes, Anthony Uhlmann arrolou problemas e exageros dessa maré filológica, em particular na posição extrema defendida por Matthew Feldman. Para o autor de *Beckett's Books*, a referência intertextual seria legítima apenas em casos de evidência disponível em material de arquivo.¹ Segundo Uhlmann, a estratégia arbitrariamente limita o campo de leituras de Beckett ao que for averiguável pelas fontes que sobreviveram. Além disso, obrigaria os críticos a necessariamente partir de um material lacunar para filtrar referências nos textos publicados, o que implicaria uma relação problemática de causa e efeito entre as leituras do autor e a sua produção literária. No limite, a busca pela evidência textual resultaria apenas na comprovação de que Beckett teria lido determinados textos, sem nada acrescentar à compreensão daqueles que ele mesmo escreveu.

As críticas são duras, mas Uhlmann resguarda os estudos genéticos da posição inicialmente defendida por Feldman, de modo a pensar um uso mais produtivo do material de arquivo, incontornável, diz ele, pois capaz de revelar que Beckett trabalhava reiteradamente com fontes acumuladas em anos de leituras, e das mais variadas formas: da menção a nomes próprios, como o de Geulincx em *Molloy*, a citações sem aspas de fórmulas e imagens bíblicas, pictóricas, literárias ou filosóficas, do “ser é ser percebido” de Berkeley, evocado em *Film*, à tela de Caspar David

1 UHLmann, A., “Beckett's intertexts”, in HULLE, D. (ed), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 104. Nesse artigo, ele retoma ideias extensamente desenvolvidas em seu livro sobre a imagem filosófica em Beckett, cf. UHLmann, A., *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, em particular capítulos 3 a 5.

Friedrich, “Dois homens contemplando a lua”, que teria inspirado *Esperando Godot*. Considerar esse material seria imprescindível, segundo ele, a uma melhor compreensão da obra. A questão, sempre, é como avaliar fontes tão variadas e com funções muito distintas nos textos.

Antes de debatermos a posição do próprio Uhlmann, cabe apontar alguns cuidados necessários a qualquer trabalho com essas fontes. Primeiro, é necessário ressaltar quão problemático seria interpretar uma referência artística ou filosófica exclusivamente segundo o sentido dado por seu contexto de origem. Uma abordagem como essa, ingênuas, deixaria de lado a alteração do sentido original do material pelo sentido literário criado por um romance ou uma peça teatral. Pode-se perder de vista uma prática de citação que não apenas alude a outros sentidos, anteriores à obra, mas também rompe contextos e descaracteriza materiais, submetendo-os a um processo de esvaziamento de sentido característico das soluções narrativas das obras literários. Em outras palavras, em nome de uma interpretação de detalhe, há o risco de deixar de lado um processo formal que orienta a apropriação de materiais externos. Caberia ainda discutir se o autor – Beckett – contava ou não com o reconhecimento das fontes por leitores e espectadores. Por fim, não custa mencionar que, dependendo do arranjo formal de cada obra, uma mesma referência pode ganhar pesos distintos, assumindo sentidos diversos se mencionadas pelo narrador irônico de *Murphy*, pelo fluxo verbal de *O Inominável* ou ainda por um canastrão como o Hamm de *Fim de partida*.

Uhlmann é bem sucedido em contornar diversos desses problemas. Sua proposta para o uso das fontes, que ele, na esteira de Deleuze, chama de “imagem de ideias”, pode ser entendida como uma solução intermediária entre a posição extrema de Feldman e a pesquisa à margem dos arquivos. O termo “imagem”, no caso, é empregado no sentido mais amplo possível: é algo aparece e desaparece (como o rosto feminino em *...but the clouds...*), é a voz de uma personagem (como a voz feminina em *Eh Joe*), a cena mais pictórica das peças teatrais tardias, uma imagem aludida por um narrador, procedimentos de composição, além de alusões literárias, artísticas e filosóficas.² O que mais nos interessa são essas últimas.

De maneira geral, Uhlmann sustenta que as alusões não precisam necessariamente ser reconhecidas ou entendidas, seja em parte ou mesmo por completo (basta pensar na dificuldade à compreensão colocada pela velocidade de

2 Cf. Uhlmann, *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, p. 64.

Play e Not I). Na relação entre *Esperando Godot* e Caspar David Friedrich, por exemplo, ganha-se algo na descoberta da fonte, mas essa descoberta não é essencial à força da própria imagem. Beckett se valeria de imagens que mantêm seu poder mesmo quando a conexão com a fonte original não é reconhecida.³ O interessante da posição de Uhlmann é mostrar como a função mesma da imagem alusiva se transforma na obra de Beckett. Nas primeiras obras, as imagens aludem explicitamente à fonte e, assim, exigiriam do leitor a capacidade de reconhecê-la. Haveria, portanto uma “relação” entre a imagem e sua fonte externa à obra. Nas obras da maturidade, a alusão explícita cede lugar à alusão oclusa, a qual também é uma tentativa de negar a relação. Um dos muitos exemplos recuperados por Uhlmann é a descrição de Belacqua como um homem sentado sob uma rocha em pose de absoluta indiferença. Tanto em *Dream of Fair to Middling Woman* como em *More Pricks than Kicks*, a alusão a Dante é explícita, embora ele ressalve que a imagem que traz consigo uma direção da interpretação para um contexto ou um significado – que opere como uma metáfora, portanto – também esteja sujeita a escapar desse direcionamento.⁴ Posteriormente, em *Molloy* e em *O despovoador*, a mesma imagem reaparece, mas não da mesma maneira. “A imagem ainda aparece, mas a relação com uma fonte é oclusa”.⁵ Uma vez que nenhuma conexão direta é estabelecida, o resultado imediato do uso de imagens oclusas é mantê-las abertas à interpretação.

Essa mudança da relação para a não-relação se dá, segundo Uhlmann, na passagem de *Watt* a *O Inominável*. Vários episódios de *Watt* são lidos a partir da relação problemática entre dois termos. Uhlmann vê aí, na esteira da filosofia francesa, a passagem de um projeto literário marcado pela representação, em que a imagem remete a uma fonte, por outro calcado na apresentação, no qual a imagem exerce sua força em relativa autonomia perante a fonte original. A mesma mudança também é discutida nos termos dos *Três Diálogos com Georges Duthuit*, em que Beckett explicitamente defende uma arte que não seja instrumento para a captura de objetos não artísticos. É o grande tema modernista da perda do objeto que está em causa. Nesse contexto, seria possível dizer que a referência direta ao elemento exterior à obra se dissolve em procedimentos de composição que, nas formulações de Beckett, estariam destinados a ainda expressar algo sem ter mais o que expressar:

3 Cf. Uhlmann, op. cit., p. 47-8.

4 Cf. Uhlmann, op. cit., p. 55.

5 Cf. Uhlmann, op. cit., p. 49.

nada a expressar. Como se vê, a remissão ao elemento exterior à obra se torna problemática e, com ela, também a alusão a referências e fontes da história da cultura.

A questão mostra-se por inteiro em um dos exemplos privilegiados de Uhlmann, a imagem do filósofo Geulincx. Ela permite evidenciar os acertos de Uhlmann ao detectar a passagem da alusão explícita para a alusão oclusa, mas também nos permite colocar algumas questões a ele. Geulincx é explicitamente citado como uma imagem em *Molloy*: “Eu mesmo tinha adorado a imagem daquele velho Geulincx, morto jovem, que me concedia a liberdade, na nave negra de Ulisses, de me esgueirar para o oriente, no convés. É uma grande liberdade para quem não tem alma de desbravador”.⁶ Em uma carta ao tradutor do romance, Beckett esclarece o uso da imagem:

Essa passagem é sugerida (a) por uma passagem na *Ética* de Geulincx, na qual ele compara a liberdade humana à de um homem, a bordo de um barco que o leva irresistivelmente para o oeste, livre para se mover para o leste dentro dos limites do próprio barco, até a popa; e (b) pela relação de Ulisses em Dante (*Inferno*, 26) de sua segunda viagem (uma tradição medieval) para os Pilares de Hércules e além deles, seu naufrágio e morte.... Imagino um membro da tripulação que não compartilhe o espírito aventureiro de Ulisses e tenha pelo menos a liberdade de rastejar para casa.... ao longo do breve deck.⁷

O significado da imagem de Geulincx oscilaria entre o seu sentido original (uma reflexão sobre a liberdade humana em seus textos) e sua função no texto de Beckett, onde também se debate a questão da liberdade. Conferir à referência filosófica externa uma função literária interna à obra, eventualmente em detrimento de seu sentido original, seria algo empreendido pelo próprio Beckett. Nas suas palavras, imagens ou conceitos filosóficos, por sua forma ou estrutura, poderiam produzir sensações ou sentimentos.

Numa obra posterior, como *O Inominável*, em que ele dá um passo decisivo no tratamento do problema do objeto desaparecido, a função da imagem de Geulincx se transforma, sendo absorvida na estruturação de um procedimento literário. Nessa passagem, o sucesso da abordagem de Uhlmann deve-se, certamente, ao exemplo bem escolhido de Geulincx. O termo-chave aqui, outra imagem, é autologia, uma espécie de ciência do eu, formulada por Geulincx no avesso do cartesianismo: uma

6 BECKETT, S. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, p. 78.

7 Cf. Uhlmann, op. cit., p. 78.

inspeção de si mesmo, feita a partir da exclusão completa de quaisquer dados externos comunicados pela percepção, à qual se segue “pelo desprezo do seu eu ou de seu valor”.⁸ O resultado não seria a certeza de si cartesiana, mas um sujeito que nada sabe de si. Na formulação de *O Inominável*: “Eu, de quem não sei nada”.⁹

Isso ocorre no uso de Geulincx por Beckett: a imagem de "autologia", um termo inventado por Geulincx, relaciona-se à imagem do "cogito" desenvolvida por Descartes, mas enquanto Descartes imagina um eu separado de todas as outras sensações e reduzido àquilo do qual ele tem certeza, um eu que pensa, Geulincx imagina um eu que é, de modo parecido, separado do mundo mas que é reduzido à única certeza de um eu que não sabe, que é ignorante de tudo. Tal imagem de um eu que não conhece domina *O Inominável*, mas também aparece por todas as obras do pós-guerra de Beckett. Em vez de "eu penso, logo eu existo", temos "eu penso, eu não sei".¹⁰

Uhlmann retoma um tema célebre da literatura secundária sobre Beckett, o cartesianismo, mas destaca o papel desempenhado por Geulincx no contexto. O sucesso dessa estratégia das “imagens de ideias” se dá aqui pelo fato de a referência isolada – a imagem da autologia – coincidentemente tocar também num elemento central para o projeto beckettiano, o qual, pela mediação das referências a Descartes e Geulincx, se traduz numa história do sujeito moderno. Em *O Inominável* em particular, ele opera com um cartesianismo às avessas, reduzindo o mundo à consciência de modo a removê-la da posição de sujeito soberano. De certo modo, a evocação da imagem da “autologia” por Uhlmann é bem-sucedida por transcender o detalhe e iluminar a posição do narrador, um princípio formal do romance, passando assim da alusão explícita a uma alusão dissolvida na organização da obra. Por esse motivo, o recurso à imagem da autologia, ao ir além da mera caracterização de um projeto literário a partir das leituras do autor e dos temas trabalhados nas obras, indicando a metamorfose de um conjunto de referências em procedimentos literários, qualifica uma tradição de interpretação que vê a prosa beckettiana como paródia ao cartesianismo.

O longo verbete dedicado por Ackerley e Gontarsky a *O Inominável* em *The Faber Companion to Samuel Beckett*, retoma aspectos consagrados dessa tradição,

8 Uhlmann, op. cit., p. 102.

9 BECKETT, S., *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.p. 45.

10 Uhlmann, op. cit., p. 112.

mas devidamente informados pela recente pesquisa de arquivo.¹¹ 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 identidade do ser pensante, assim como sua compreensão do mundo circundante, decorriam da organização das impressões sensoriais que chegam à consciência. Questões referidas no início do romance como tempo e espaço seriam, nesse sentido, alusões ao trabalho da consciência sobre os dados da percepção sensível. Em Descartes, a dúvida a respeito do caráter enganoso da percepção 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 a apreensão imediata de si mesma. Nos termos do romance, dizer “eu penso” não traz a evidência da consciência que se apreende a si mesma no ato de pensar, mas tão somente a mediação do “eu” pela linguagem. Esta, por sua vez, não apenas se apresenta na sua impotência em dizer as coisas, como também engendra um movimento centrífugo em que a unidade do sujeito cartesiano se esfacela numa multiplicidade de narrativas e vozes. Como elas nunca convergem, a possibilidade de certeza a respeito de si, calcada na identidade unívoca e no sentido estável, se esvai. No âmbito das leituras de Beckett, a recepção do cartesianismo pela mediação de Geulincx converge aqui com a crítica da linguagem de Mauthner.¹² Juntas, elas compõem um arcabouço teórico incorporado a este projeto literário que não dispõe de outra designação para a sua instância narrativa senão o “inominável”.

Não há dúvida de que esse modo de recuperar as fontes de Beckett pode ser extremamente informativo. Mas ele também deixa algumas questões em aberto. Caberia perguntar, por exemplo, se ele não fica devendo um esclarecimento maior a respeito do sentido do corte de relações, da perda do objeto, e da redução formal da narrativa empreendida por Beckett. Em outras palavras, a que Beckett estaria reagindo, por exemplo, ao mobilizar Geulicx contra Descartes? Por que tamanha

11 ACKERLEY, C.; GONTARSKI, S. E. (orgs.). *The Faber Companion to Samuel Beckett*. Londres: Faber & Faber, 2006, p. 596-600.

12 Cf. HULLE, D.; WELLER, S. *The making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*. Brussels: University Press Antwerp / London, Bloomsbury, 2014; FELDMAN, M. *Beckett's Books*. London, New York: Continuum, 2006, p. 138; NIXON, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London: Continuum, 2011, p. 187.

crítica ao sujeito moderno? Não seria demais questionar se a pesquisa empírica das fontes, a filologia, também não inviabiliza a discussão desse problema à medida que se abstêm de um questionamento para além das conexões intertextuais e da caracterização de procedimentos artísticos. Em outras palavras, trata-se de pensar aqui nos limites de uma análise imanente das obras, tal como proposta por esses estudos.

É nesse sentido que caminham as observações de Adorno a respeito da inscrição história da redução drástica da instância narrativa em Beckett. Bem anteriores à filologia beckettiana e à margem das referências do autor a Geulincx ou a Mauthner, elas retomam a crítica ao cartesianismo, mas buscam entendê-la no âmbito da posição desse sujeito perante o destino reservado a ele pela modernidade:

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 uma unidade. O processo ocidental da redução subjetiva é chamado pelo nome.¹³

Adorno sustenta 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 geral, mas um nada, ou menos que nada, uma confluência de soberania e imundície, contemporânea ao desenvolvimento do mercado capitalista. Em outras palavras, não um nada em geral, ou positivado como ele detecta no existencialismo, mas o nada como resultante da negação determinada da redução cartesiana. A crítica ao cartesianismo, mais que um problema epistemológico, torna-se componente de um diagnóstico histórico da crise do sujeito moderno que aponta para a transformação da filosofia em material de segunda ordem, digna de um inventário, como ele argumentava em seu ensaio sobre

13 ADORNO, T. W. "Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'", in *Frankfurter Adorno Blätter III*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. München: edition text + kritik, 1992, p. 63.

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, dejetos oníricos do mundo da experiência, e o processo literário se declara exaurido”.¹⁴ Em sua polêmica contra interpretações existencialistas da peça, Adorno insistia que Beckett opunha 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 história, está preparando para se livrar. Nesse processo, o indivíduo não é mais sujeito; e o narrador não domina mais a objetividade do mundo com que se depara. Beckett 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 de uma existência que não seria nada além da identidade consigo mesma.¹⁵

Adorno retorna ao tema num debate com Martin Esslin na televisão alemã em 1968, ao caracterizar o narrador de *O Inominável* como um solipsista. Enquanto posição filosófica, que enuncia proposições com pretensão de universalidade, Adorno vê o solipsismo com ressalvas, pois não seria possível ao filósofo afirmar que apenas o “eu”, sem comunicação com os demais indivíduos, teria realidade. O problema está na necessária casualidade desse ponto de partida, não universalizável, pois qualquer outro indivíduo, além daquele que enuncia a tese solipsista, poderia empregar o pronome “eu”, conferindo a ele sentido e realidade. Além dessa objeção, que Adorno retoma da crítica de Marx a Stirner, ele acrescenta que a filosofia hegeliana teria demonstrado com eficácia que o indivíduo é algo mediado e não um princípio primeiro. Na literatura, contudo, as coisas se passam de outra maneira. Adorno sustenta que Beckett assume uma posição solipsista, o ponto de vista da alienação radical, mas aqui ela não apenas é legítima como também a postura mais consequente perante os problemas da arte moderna. O motivo é uma distinção muito peculiar entre filosofia e literatura. Ao contrário do filósofo,

o escritor está vinculado somente à sua própria experiência e à experiência à qual ele necessariamente é remetido; é assim que ele consegue se tornar o escritor consciente da história de sua época. Justamente dessa maneira, à medida que ele imita essa situação, ele

14 ADORNO, T. W. “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, in *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften* 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 283.

15 ADORNO, op. cit., p. 287.

expressa de forma mimética a situação que o ultrapassa e vai além dele. Ele nunca diria que só existe “eu”; ele diria apenas: estou tão alienado que não posso falar de outro modo; apesar disso, tenho que falar. A esperança, no fundo, reside em que, por apropriar-se enquanto escritor desse ponto de vista, essa voz solitária, que na verdade seria de certa maneira a voz inconsciente de todos, ultrapasse as valas e alcance outras pessoas. – Acredito que seja esse o ponto metafísico da diferença entre o conhecimento ou a filosofia e a literatura.¹⁶

Ao contrário da filosofia, que ultrapassa o particular por meio da reflexão, a literatura não fala do universal, mas da experiência singular. Essa restrição implica, porém, uma dupla mediação, primeiro em sua formação, pois a experiência singular, a alienação, é mediada por um processo social e, depois, em seu alcance: ao dar voz à alienação em sua determinação particular, ela expõe um processo que não se restringe a ela, mas a ultrapassa em direção a outros indivíduos mediados pelo mesmo estado de coisas. Somente assim, ao apropriar-se da alienação radical em seu íntimo, reduzindo a experiência ao “eu” e esse a “nada”, a literatura tem meios para negá-la. Adorno chega mesmo ao ponto de indicar que o extremo em Beckett foi ter equiparado o esforço de auto-afirmação do eu racional à morte, da qual ele apenas se libertaria ao renunciar à auto-afirmação como uma instância idêntica a si mesma e oposta ao mundo. No fim das contas, ao assumir o ponto de vista da auto-afirmação para destruí-lo por dentro, Beckett realiza em *O Inominável* um exercício de crítica imanente, “levado tão longe quanto só metafisicamente é possível”.¹⁷ Na experiência da redução extrema, ele vai além da mera subjetividade e participa do mundo, ultrapassando o solipsismo por aprofundá-lo. Tais essas considerações reverberam também nos próprios termos utilizados por Beckett para pensar seu projeto artístico. A superação do solipsismo poderia ser entendida como a formulação de Adorno para o projeto artístico esboçado por Beckett nos *Três Diálogos co Georges Duthuit*: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, aliado à obrigação de expressar”.¹⁸

16 ADORNO, T. W.; BOEHLICH, W.; ESSLIN, M.; FALKENBERG, H.-G.t; FISCHER, E. “Optimistisch zu denken ist kriminell”. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett, in *Frankfurter Adorno Blätter III*, Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. München: edition text + kritik, 1992, p. 108-9.

17 ADORNO, BOEHLICH, ESSLIN, FALKENBERG, op. cit., p. 115.

18 BECKETT, S. *Três Diálogos com Georges Duthuit*, in ANDRADE, F. S.. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001, p. 175.

É o que permite a Adorno, nas “Meditações sobre a metafísica” com que encerra a sua *Dialética negativa*, encontrar em Beckett um crítico do niilismo corrente, que, ao rejeitar uma situação marcada por termos como “vazio” e “ausência de sentido”, alimentam a expectativa de uma “injeção de sentido”. Essa perspectiva de superação leva Adorno a ponderar se aí não se encobriria justamente a “perspectiva que consiste em saber se a situação na qual não se poderia mais segurar em nada não

Nesse contexto, a relação entre sujeito, consciência e linguagem decifra-se historicamente enquanto processo social de declínio do indivíduo. Adorno não estava meramente transpondo uma questão artística para o âmbito da teoria social, mas explicitando a sua inscrição histórica. Com isso, ele também indica um caminho para delimitarmos a função da teoria no interior da obra literária. Concepções filosóficas de consciência e linguagem, de Descartes e Geulincx a Mauthner, não seriam diretrizes de composição que, posteriormente, se revelam a chave de interpretação das obras, mas um material reunido para refletir literariamente a respeito do destino histórico da posição do narrador. Em outros termos, trata-se de um projeto literário pensado como crítica à constituição do sujeito moderno, processo esse que também se apresentou em certas obras da tradição filosófica. 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”¹⁹, uma colocação que não deve ser interpretada como indistinção entre arte e filosofia, mas como tendência do romance moderno a desenvolver de modo imanente, a partir de suas questões narrativas, uma reflexão sobre pressupostos que não são apenas literários. No contexto da história do romance, *O Inominável* apresentaria a “consumação da tendência em direção ao romance reflexivo”²⁰. O que está em causa, enfim, na subtração beckettiana, além do colapso do sujeito, é a vocação realista do gênero, de resto já indicada na questão do “desaparecimento do objeto”.

Comparando as duas perspectivas de análise que mobilizamos aqui, poderíamos concluir que a abordagem de Adorno se distingue da de Uhlmann por

seria ela mesma a única digna do homem”. Nesse caso, só é pertinente referir-se ao “nada” caso não implique superação e ele não seja identificado a “algo”, como ele vê, na “*imago* do nirvana”. Se há niilismo em Beckett, Adorno o qualifica como negação de algo e permanência no nada como única resposta consequente ao declínio da metafísica: “A única esperança emerge do fato de não haver mais nada. E mesmo essa esperança é rejeitada por ele [Beckett]. A partir da fissura oriunda da inconsequência que se forja com isso, o mundo de imagens do nada vem à tona como algo que retém sua criação literária. No entanto, na herança da ação nesse mundo, no prosseguimento aparentemente estóico, grita-se sem voz que as coisas devem ser diferentes. Um tal niilismo implica o contrário de uma identificação com o nada. De maneira gnóstica, o mundo criado é para ele o mal radical e a sua negação é a possibilidade de um outro mundo que ainda não existe. Enquanto o mundo permanecer como é, todas as imagens de reconciliação, de paz e tranquilidade assemelham-se à imagem da morte. A menor diferença entre o nada e o que chegou ao repouso seria o refúgio da esperança, uma terra de ninguém entre os marcos de fronteira do ser e do nada. Ao invés da superação, a consciência é que precisaria arrancar dessa zona aquilo sobre o que a alternativa não tem poder algum. Niilistas são aqueles que contrapõem ao niilismo as suas positividades cada vez mais deslavadas, positividades por meio das quais eles se conjuram com a maior sordidez possível, e, por fim, com o próprio princípio destruidor. O pensamento tem a honra no fato de defender o que é denegrido sob o termo niilismo”. ADORNO, T. W.. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 315-6.

19 ADORNO, “Skizze einer Interpretation des ‘Namenlosen’”, p. 61.

20 ADORNO, op. cit., p. 61.

tentar conjugar uma perspectiva externa à obra com uma outra, interna, a qual é a privilegiada pelos empiristas. Certamente isso decorre da convicção de que a literatura tem pressupostos não literários, mas também resulta de uma reação ao problema que ronda a crítica materialista, a saber, a de explicar a obra por elementos externos a ela. Nesse sentido, o esforço de Adorno, como o de qualquer um que lide com as relações entre literatura e sociedade, é o de conjugar um ponto de vista imanente à forma, para o qual os estudos de fontes muito contribuem, com um outro que a transcende e a confronte com a história, sem primazia de uma perspectiva sobre a outra. Crítica imanente, dizia ele, é imanente e transcendente.²¹ É possível ver assim que os problemas da forma artística se situam de maneira contínua e descontínua em relação a essa história: contínua porque acompanha tendências objetivas que remontam a um processo histórico de longa data; e descontínua porque reagem a essas tendências a partir de uma lógica própria, autônoma, inscrita no material com que ela trabalha. É dessa dupla perspectiva que o solipsismo literário de Beckett não se reduz a uma mera ilustração literária da crise do indivíduo. Ao contrário, ele é também a negação crítica dessa crise, assim como uma transformação da própria literatura.

21 Cf. ADORNO, “Crítica Cultural e Sociedade”, in *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 21-26.

Referências

- ACKERLEY, C.; GONTARSKI, S. E. (ed.). *The Faber Companion to Samuel Beckett*. Londres: Faber & Faber, 2006.
- ADORNO, T. W.; BOELICH, W.; ESSLIN, M.; FALKENBERG, H-G.; FISCHER, E. "Optimistisch zu denken ist kriminell". Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett, in *Frankfurter Adorno Blätter III*, Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. München: edition text + kritik, 1992.
- ADORNO, T. W.. "Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'". In *Frankfurter Adorno Blätter III*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. München: edition text + kritik, 1992.
- _____. "Versuch, das Endspiel zu verstehen". In *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- _____. "Engagement". In *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- _____. "Crítica Cultural e Sociedade". In *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BECKETT, S. *Molloy; Malone Dies; The Unnamable*. London: Calder, 1994.
- _____. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Três diálogos com Georges Duthuit*, in ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001.
- FELDMAN, M. *Beckett's Books*. London, New York: Continuum, 2006.
- HULLE, D.; WELLER, S. *The making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*. Brussels: University Press Antwerp / London, Bloomsbury, 2014.
- NIXON, M. *Samuel Beckett's german diaries 1936-1937*. London: Continuum, 2011.
- UHLMANN, A. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. "Beckett's intertexts". In HULLE, D. (ed.) *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.