

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

José Fernando da Costa Junior

**A SOCIEDADE DO CILINDRO:
O despovoador de Samuel Beckett e a questão do realismo**

Porto Alegre – RS

2012

José Fernando da Costa Junior

A SOCIEDADE DO CILINDRO:

***O despovoador* de Samuel Beckett e a questão do realismo**

Monografia de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação, habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre – RS

2012

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado **A SOCIEDADE DO CILINDRO: O despovoador de Samuel Beckett e a questão do realismo**, de autoria de José Fernando da Costa Junior, estudante do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 11 de junho de 2012.

Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

José Fernando da Costa Junior

A SOCIEDADE DO CILINDRO:

O despovoador de Samuel Beckett e a questão do realismo

Monografia apresentada à Banca do curso de Comunicação Social, como requisito parcial à obtenção do título de Comunicador, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior.

Data de aprovação: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

Prof.^a. Dr.^a. Marcia Ivana de Lima e Silva

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Porto Alegre, 29 de junho de 2012

AGRADECIMENTOS

Devo a realização desta monografia a algumas pessoas muito especiais por quem nutro uma sincera admiração e um profundo respeito.

Em primeiro lugar, sou imensamente grato ao Antonio pela orientação, bem como pelo apoio irrestrito ao meu projeto e pela paciência com os meus desleixos.

À Sabrina, sou grato por bem mais do que poderia enumerar; não bastaria apenas dizer que seu amor e seu apoio foram fundamentais.

Aos meus avós e à minha mãe, sou grato por não menos que tudo.

Agradeço aos meus amigos Gregory Gaboardi, Marcus Vinícius e Glauber Wink pelas conversas inspiradoras.

Por fim, agradeço ao professor Felipe Maldonado pelo apoio num momento decisivo e pelo livro que mudou a minha vida.

Uma fusão de Marx com o modernismo poderia derreter o demasiado sólido corpo do marxismo – ou pelo menos aquecê-lo e descongelá-lo –; ao mesmo tempo, daria à arte e ao pensamento modernistas uma nova solidez e investiria suas criações de insuspeita ressonância e profundidade. Mostraria que o modernismo é o realismo dos nossos tempos.

Marshal Berman – *Tudo que é sólido desmancha no ar*

É falsa e vil a proposição de que a existência teria um valor mais alto do que a existência justa, quando existência significar nada mais que a mera vida.

Walter Benjamin – *Para uma crítica da violência*

A força de objeção condensou-se num gesto mudo e sem imagens...

Theodor W. Adorno – *Introdução à sociologia da música*

RESUMO

Este trabalho objetiva defender o caráter realista do conto *O Despovoador* (*Le dépeupleur/The lost ones*), de Samuel Beckett. Procedemos, primeiramente, com uma discussão teórica que pretende formular o conceito de realismo no contexto da tradição estética marxista. Isto permitiu conceber uma abordagem interpretativa proveitosa para o texto e com potencial de explanação adequado aos nossos propósitos. No decorrer de nossa análise, por fim, desenvolvemos algumas das intuições de Theodor W. Adorno acerca do teor de verdade social da prosa beckettiana.

Palavras-chave: Realismo; Samuel Beckett (1906-1989); *O despovoador*.

ABSTRACT

This monograph aims to defend the realist content of Samuel Beckett's short story *The Lost Ones* (*Le dépeupleur*). We firstly proceeded with a theoretical discussion in order to formulate the concept of realism within the Marxist aesthetics framework. This enabled us to conceive an interpretative approach which is adequate to our purpose. Finally, during our overall analysis, we developed some of the intuitions of Theodor W. Adorno on the social truth content of Beckettian prose.

Keywords: Realism; Samuel Beckett (1906-1989); *Le dépeupleur*/*The Lost Ones*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O REALISMO COMO PROBLEMA: APONTAMENTOS GERAIS.....	13
3 O PROBLEMA DO REALISMO NA ESTÉTICA MARXISTA.....	17
3.1 Práxis e linguagem.....	18
3.2 Literatura, ideologia e realismo: o problema reformulado.....	19
3.3 Dois modelos para o realismo.....	22
4 O REALISMO EM <i>O DESPOVOADOR</i>, DE SAMUEL BECKETT.....	26
4.1 A situação-limite em <i>O despovoador</i>.....	28
4.2 Do narrador: antirrealismo, alegoria e mediação.....	34
4.3 Aporias da forma e as leis do cilindro: anomia, heteronomia e ajustamento..	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

Repensar seriamente o realismo literário é, antes de mais nada, tomá-lo como problema. A pergunta de partida seria: o que, afinal, nos permite falar, com propriedade, do realismo de tal obra literária? A simplicidade da questão é enganosa. Uma resposta automática tomaria como pressuposto que podemos associar o realismo literário a algumas características gerais, isto é, propriedades comuns a todas as obras canonicamente rotuladas de “realistas”: a pretensão de correspondência com a experiência cotidiana imediata; talvez o teor político, social ou cultural enfaticamente expressos; ou a organização verossímil, clara, ora esquemática e isenta, da própria narrativa; ou mesmo o emprego habilidoso de procedimentos meramente formais no interior do próprio texto que tão-somente nos fornecem um efeito do real sem, contudo, nos assegurá-lo. É tentador pensar que o estabelecimento de um tal conjunto de critérios permitiria, por fim, avaliar o realismo de uma obra.

Cremos que nenhuma simples enumeração desses critérios, tomados individualmente ou em conjunto, contribui para esclarecer o conceito de realismo sem dispersá-lo em outras categorias igualmente opacas como “representação”, “fato”, “correspondência”, etc. Assim, teríamos de tratar de uma série de problemas antes filosóficos que propriamente estéticos, comprometendo a própria viabilidade do conceito para a teoria da literatura. Se a categoria do realismo possui de fato um domínio substancial dentro dos estudos literários é unicamente porque se pode delimitá-lo conceitualmente com alguma precisão e recorrendo o mínimo possível a noções *ad hoc*.

Este trabalho pretende defender o caráter realista de *O despovoador*, uma novela da fase tardia da obra de Beckett, escrita entre 1968 e 1970, portanto, posterior à célebre Trilogia do Pós-Guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*). A narrativa se dá no confinamento de um cilindro no qual aproximadamente 200 corpos humanos, sujeitos a um ambiente intoleravelmente inóspito, vagam em vão, cada um à procura de um obscuro “despovoador”. A sociedade do cilindro possui regras próprias, além de estratificações sociais e até relações de dominação peculiares, de comportamento e habita um espaço no qual o próprio tempo parece suspenso.

As dificuldades deste texto (bem como da obra beckettiana como um todo) a uma interpretação realista são marcantes. Não apenas o espaço fechado e no qual a narrativa que

abordaremos se encerra, como também sua forma seccionada em 15 parágrafos com descrições estranhas e, por vezes, muito abstratas, são os obstáculos mais evidentes a uma leitura que pretende encontrar elementos comumente associados ao que consideramos realismo em literatura (verossimilhança e conteúdo imediatamente social ou político, por exemplo). Um dos marcos fundadores do projeto estético beckettiano, aliás, consiste precisamente o desarranjo da própria função descritiva (representacional) da linguagem através de um desuso metódico dos elementos e regras que a permitem. Em uma famosa carta datada de 1938, Beckett explicou suas ideias sobre como tal desmonte da significação deveria proceder:

Tomara que chegue o tempo [...] 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 a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169; grifo nosso).

Cavar a linguagem, corroer sua função referencial através desse “desemprego” criativo, eis o procedimento, por excelência, da estética beckettiana como um todo. Desmontar as gramáticas específicas é uma constante no trabalho de Beckett em todos os meios expressivos que explorou artisticamente: a literatura, o teatro, a televisão e mesmo o cinema.

Um projeto como este parece sepultar qualquer possibilidade de leitura realista. Notoriamente para Lúkacs (1996), Beckett representava o extremo da regressão ideológica da literatura modernista ao subjetivismo e à alienação social. Contrariamente, Adorno (1982; 2010), elegeu o programa beckettiano como uma das referências centrais de sua própria filosofia da estética precisamente por considerá-lo uma expressão realista muito singular da crise da subjetividade (que é, dialeticamente, também a crise da “objetividade” do próprio mundo vivido pelo sujeito), na qual a desintegração da linguagem figura como condição histórica dessa crise. Em grande medida, a leitura de *O despovoador* que proporemos nas próximas páginas será pautada por este tensionamento entre a dificuldade do texto à interpretação realista tradicional e, simultaneamente, a oportunidade única que ele oferece a uma reformulação muito mais nuançada da própria ideia de realismo.

Os dois capítulos iniciais são dedicados a uma discussão do problema mesmo do realismo literário; o primeiro deles levanta algumas questões gerais sobre as dificuldades

conceituais que esta categoria nos apresenta. O segundo capítulo intenta uma formulação mais clara do conceito de realismo no contexto da crítica literária marxista de que lançaremos mão. O terceiro capítulo consiste na análise propriamente dita, que se pautará pelo estabelecimento de um conjunto de mediações teóricas que visam, numa primeira instância, a fornecer um fundo compreensivo preliminar para, em seguida, partirmos rumo a um investimento interpretativo mais ousado concebido principalmente a partir das indagações de Theodor W. Adorno sobre o conteúdo de verdade social da obra beckettiana.

2 O REALISMO COMO PROBLEMA: APONTAMENTOS GERAIS

Prosseguir na investigação mais rigorosa da ideia mesma de realismo literário significa, primeiramente, assumir a própria natureza problemática do conceito como princípio da pesquisa. Este será nosso ponto de partida tanto para depurar o conceito quanto para compreender sua apropriação singular (por vezes radical) pela estética marxista. Nosso objetivo neste capítulo é discutir brevemente a maneira como alguns posicionamentos teóricos formalistas esquematizaram o problema do realismo literário. Argumentaremos que estas tentativas são infrutíferas para, no capítulo seguinte, propormos uma reformulação do problema que nos fornecerá uma abordagem muito mais interessante para proceder com uma interpretação realista do texto que nos propomos a analisar.

Talvez tenha sido Roman Jakobson (1999) o primeiro teórico a debruçar-se sistematicamente sobre os usos irrefletidos do termo “realismo” pela crítica impressionista e por boa parte da tradição dos estudos acadêmicos em arte até o princípio do século XX. O linguista russo (*ibidem*, p. 99-100) observou que há pelo menos três significações distintas suscitadas pelo uso indiscriminado do termo. Assim, comumente rotulamos de “realistas”: (A) as obras tidas por uma dada convenção ou corrente artística como verossímeis; (B) as obras que quem julga (o crítico) entende como verossímeis; (C) as obras que exibem os traços da escola realista do século XIX. Jakobson considera a significação B de antemão equívoca, pois assumi-la implicaria submeter a tendência artística efetiva de uma época ao juízo subjetivo de um crítico. Ele igualmente recusa a delimitação do conceito de realismo a partir da eleição de um cânone específico proveniente de uma única escola, tal como sugerido pela significação C. Resta, como alternativa mais plausível, a noção A: o realismo artístico (entendido aqui simplesmente como “verossimilhança”) como efeito de uma convenção dentro de um tendência estética específica. A comparação com a pintura é exemplar:

Se em pintura, em arte figurativa, podemos ter ainda a ilusão de uma fidelidade objectiva e absoluta à realidade, a questão de verossimilhança “natural” [...] de uma expressão verbal, de uma descrição literária é evidentemente desprovida de sentido [...] Será que se pode dizer que uma metáfora ou metonímia é objectivamente mais realista do que uma outra? Mesmo em pintura o realismo é convencional (*ibidem*, p. 100).

Jakobson evidentemente nega que uma figura de linguagem ou algum recurso estilístico possa ser *objetivamente* mais ou menos realista. Descartada a possibilidade de determinação de um nexos objetivo de uma obra artística com a realidade, o critério do realismo a partir de um sistema representacional convencionado, que ordena e dirige a percepção para este ou aquele aspecto, funcionando como um esquema conceitual da experiência sensível. O problema em estabelecer o realismo de uma obra seria, assim, reduzido ao problema de estabelecer qual o modelo vigente de figuração em oposição a modelos novos, vanguardistas. Obras que desviam do esquema habitual de representação, que deformam os cânones artísticos tradicionais, surgem como alternativas e apontam para o caminho de uma nova forma de conceber a realidade, o que Jakobson (*ibidem*, p. 102) chama de “realismo revolucionário”.

A ideia de realismo como fundado em algum tipo de convenção (com certeza inevitável à teoria literária de orientação formalista ou estritamente linguística) parece pôr um ponto final ao problema – não porque o resolva de fato, mas antes porque simplesmente o *dissolve*. Tal posicionamento nos desobrigaria do compromisso teórico com a realidade extralinguística e justifica a conveniente restrição do trabalho do estudioso da literatura à pura imanência linguística: poderíamos estudar *como* tais ou quais elementos (humanos, sociais, políticos, etc) são representados no discurso literário sem nos preocuparmos com a verdade implicada em sua afirmação; ou ainda (o que é ainda mais duvidoso) podemos assumir que a verdade é relativa ao esquema representacional proposto pela tendência artística de uma época, como um “ponto de vista” tão verdadeiro como praticamente qualquer outro.

Há razões para crer, porém, que esta abordagem que designaremos como *convencionalista* ao problema do realismo artístico (que o fundamenta a partir de convenções aceitas, e não com base em alguma instância extratextual) parte de, pelo menos, duas premissas questionáveis no que concerne à distinção entre *texto* e *contexto*. Podemos assim expressá-las: (1) há uma linha divisória analiticamente determinada entre texto e contexto (social), ou seja, entre a imanência interna do sentido e a realidade extralinguística; e (2) a relação entre ambos se dá apenas no nível da representação, enquanto “função referencial” da mensagem verbal. Acreditamos que a crítica desses pressupostos conduzirá diretamente à *abordagem social* do realismo discutida incansavelmente na estética marxista.

Um dos textos seminais de Jakobson, *Linguística e poética*, que oferece uma exposição geral da aplicação muito difundida dos métodos da linguística estrutural aos estudos literários, assume em diversos momentos o compromisso teórico com a análise

estritamente imanente do texto, tratando os traços poéticos como uma função específica, analiticamente distinta do contexto, que tão-somente se insinua como referência. Jakobson espera, com essa estratégia metodológica, reduzir o estudo da poética ao domínio da linguística, que não se ocuparia menos da relação entre discurso e mundo que das relações entre diferentes discursos:

[...] a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. É de se esperar que a Linguística explore todos os problemas possíveis de relação entre o discurso e o “universo do discurso”: o que, deste universo, é verbalizado por um determinado discurso e de que maneira. Os valores de verdade, contudo, na medida em que sejam – para falar como os lógicos – “entidades extralingüísticas”, ultrapassam obviamente os limites da Poética e da Linguística em geral (JAKOBSON, 2003, p. 119-120).

Observações como essa, segundo as quais o estudo da literatura se dá por excelência precisamente no nível da imanência do texto, de seu significado, de suas relações intertextuais – isto é, no nível disciplinarmente delimitado das “entidades linguísticas” –, ignoram que mesmo uma análise meramente discursiva e linguística *pressupõe* sempre referência a entidades extralingüísticas, contextuais: se dois ou mais discursos se relacionam entre si, tal relação não pode ser em si mesma *apenas* discursiva (um outro discurso) – fosse este o caso, teríamos um *reductio* que multiplicaria numa infinidade de discursos sobre discursos sem qualquer relação substancial entre qualquer um deles. Mesmo relações entre textos são socialmente mediadas – um fato linguístico é necessariamente um fato social (portanto extralingüístico) e qualquer tentativa de traçar a linha dissociativa entre o que é texto e o que é contexto está fadada desde o princípio a falsear seu próprio objeto de estudo.

É seguro que qualificar um texto como “realista” significa ressaltar como fundamental sua relação não apenas com outros discursos, mas também com seu contexto social. Uma alternativa para conceber tal relação – sugerida recursivamente por Jakobson (2003) – é tratá-la como uma *função* específica da própria linguagem que estabelece *convencionalmente* algum tipo de correspondência *referencial* entre o significado linguístico com o contexto extralingüístico da comunicação verbal. Retornamos à hipótese anterior da natureza convencional do realismo que o reduz a um caso particular de função referencial que, na literatura, é mera subsidiária da função poética. Tal abordagem, note-se, tem por premissa a divisão analiticamente clara entre texto e contexto anteriormente criticada: de um lado a representação do contexto, de outro os procedimentos poéticos puramente linguísticos que a condicionam.

Em nossa análise recusaremos tal abordagem formalista (ou, como a designamos anteriormente, convencionalista) em benefício da abordagem social discutida intensamente na tradição da estética marxista e da crítica dialética. Tal escolha teórico-metodológica é apenas mais adequada à natureza do texto que abordaremos – que não se enquadra em qualquer esquema convencional de realismo artístico – como também nos oferece a oportunidade de esboçar uma discussão para a reformulação do próprio problema do realismo em termos de categorias mais produtivas que a simples análise de convenções e estilos tipicamente rotulados de “realistas”.

3 O PROBLEMA DO REALISMO NA ESTÉTICA MARXISTA

O realismo como categoria substancial dos estudos literários deve se deter, inegavelmente, em algum tipo de relação entre *texto* e *contexto*. Observamos antes como as críticas formalistas tradicionalmente delimitaram tal relação a uma função específica do texto (referencial) estabelecida por procedimentos internos que, no caso dos textos literários, são subordinados pela primazia da própria mensagem (função poética), a qual apenas sob alguns aspectos (expressos pelas convenções artísticas vigentes ou em formação) podem constituir uma representação realista daquilo que referenciam. Tal abordagem, vale lembrar, tende a dissolver o próprio conceito de realismo literário nas propriedades formais e expressivas intrínsecas das obras que podemos rotular de realistas conforme alguns cânones exemplares. Qualquer tentativa mais substancial de definir o conceito em questão se torna, sob esta perspectiva teórica, ilegítima, impressionista e acientífica.

Neste capítulo abordaremos como a tradição estética marxista buscou reabilitar o conceito de realismo, redefinindo-o não como uma categoria simplesmente classificatória aplicável a uma dada forma de referenciar o mundo, mas como uma categoria substantiva para a própria determinação das propriedades intrínsecas de uma obra literária. Tal reformulação do problema do realismo, se viável, permitiria afirmar um vínculo essencial (e não apenas accidental) entre literatura e sociedade, texto e contexto.

As considerações de Antonio Candido (2010) são particularmente importantes neste momento. Para o autor brasileiro, o crítico deve sempre buscar abarcar texto e contexto numa “interpretação dialeticamente íntegra” (*ibidem*, p. 13), sempre tendo em mente que “o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado [representacional], mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura [do texto], tornando-se, portanto, interno” (*ibidem*, p. 14).

O elemento social, por esta hipótese, não contribui somente enquanto conteúdo temático, enquanto matéria que a forma do texto remodela indefinidamente conforme convenções artísticas mais ou menos verossímeis adotadas pelo autor para meramente referenciar um dado contexto. A experiência social se precipita no texto como um elemento constitutivo *do próprio processo formal* através do qual o conteúdo do texto é determinado. Se seguirmos por esta vereda teórica, o realismo não deve ser buscado na conformidade de

uma função específica (referencial) da imanência linguística a certos cânones representacionais, mas, de maneira ainda mais fundamental para a própria significação literária, na investigação das condições sociais mesmas que permitem – se compreendidas como elemento constitutivo do próprio texto – a emergência do significado linguístico, literário e poético enquanto tal. Vejamos como isto pode ocorrer.

3.1 Práxis e linguagem

De forma muito genérica, o programa da crítica literária marxista parte de uma premissa teórica fundamental, a saber, a do carácter radicalmente social de todas as atividades humanas; tanto o trabalho materialmente produtivo como a mais sutil atividade intelectual podem ser essencialmente entendidos como formas distintas de *práxis* que só encontram sentido ulterior num contexto social materialmente determinado. Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels assim enunciaram este princípio teórico:

A produção das ideias, das representações e da consciência está antes de tudo directa e intimamente ligada à actividade material e ao comércio material dos homens. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surgem, ainda aqui, como a emanção directa do seu comportamento material (MARX e ENGELS, 1974, p. 19).

É importante ressaltar que o termo “material”, recorrente na passagem, deve ser entendido não no sentido meramente físico, como objeto dado à percepção, mas como a *condições sociais* objetivas, independentes do sujeito individual: a *práxis*, em seu sentido mais próprio, é *material* em seu carácter irrevogável e condicional. Particularmente esclarecedor a respeito da maneira como Marx emprega o termo “material” são as célebres *Teses sobre Feuerbach* (MARX, 2009), nas quais o materialismo dialético é oposto ao “materialismo intuitivo” (empirista e subjetivista): “Feuerbach, descontente com o *pensamento abstrato*, recorre à *intuição* [experiência sensível], mas não compreende a sensibilidade como atividade prática, humana e sensível” (*ibidem*, p. 104). Tal gênero de materialismo proposto por Feuerbach reduz a determinação da sensibilidade e da percepção a fenômenos imediatamente individuais, psicológicos. O materialismo dialético, por sua vez, recusa tal imagem subjetivista e psicologizante ao assumir que conteúdos sensíveis e intelectuais *dependem* em grande medida das práticas sociais para serem singularizados e

instanciados – é nesse sentido que a *práxis* é tão material na determinação da sensibilidade quanto os objetos “dados” a ela.

A linguagem está, desde seus primórdios, indissociavelmente ligada à *práxis*: ela emerge a partir de uma necessidade estritamente social: “a linguagem é a consciência real, prática, que, existindo para os outros homens, existe para mim próprio pela primeira vez e, tal como a consciência, a linguagem só aparece com a necessidade imprescindível do trato com os outros homens” (MARX e ENGELS, 1974, p. 20). A diversificação das práticas linguísticas, seu desdobramento para além de contextos comunicativos estritamente utilitários (condição para o surgimento da literatura) ocorre através de outro processo social: a divisão do trabalho.

A divisão do trabalho só se torna, efectivamente, divisão do trabalho a partir do momento em que se opera uma divisão entre trabalho material e intelectual. Desde essa altura, a consciência pode verdadeiramente imaginar-se a si própria como coisa alheia à consciência da prática existente, como representando *realmente* alguma coisa sem representar alguma coisa real (*ibidem*, p. 21).

A sutileza da reflexão marxiana não deve passar sem comentário: o próprio fenômeno da subjetivação da consciência, sua separação do domínio imediatamente prático-social, é, em si mesma, uma forma específica de processo social, de *práxis*, a saber, aquela que se dá sob condições da divisão das atividades humanas. Essa mesma tendência à diferenciação social estratifica distintas formas de práticas linguísticas que gradativamente se distanciam das funções comunicativas primais, divorciam-se da imediatividade das relações sociais produtivas e da percepção. Tal processo, em Marx, é a condição para a emergência da esfera tradicionalmente chamada de *superestrutura* a partir da qual se constituem algumas formas predefinidas de organização social, de consciência e de compreensão que são subsumidas no termo genérico de *ideologia*, que fornece, em alguma medida, substrato simbólico para as objetivações artísticas.

3.2 Literatura, ideologia e realismo: o problema reformulado

É especialmente difícil chegar a uma definição unívoca do conceito de ideologia. Ainda mais complexo é precisar as inúmeras maneiras pelas quais arte e ideologia se relacionam. Interessa-nos, por ora, uma exposição elementar e abstrata de como devemos

encarar tanto o conceito como sua relação com o campo artístico. Partiremos dessas considerações para então proceder com a reformulação do problema do realismo nos termos em que comumente se apresenta na discussão estética marxista e, em particular, no caso da disputa entre György Lukács e Theodor Adorno, que muito interessa à análise que propomos. De maneira sucinta, podemos definir ideologia nos termos já classicamente empregados por Engels, em carta a Franz Mehring:

A ideologia é um processo que o presumível pensador segue, sem dúvida conscientemente, mas com uma consciência falsa. As verdadeiras forças motrizes que o impelem são-lhe desconhecidas, pois, se assim não fosse, não se trataria de um processo ideológico. Por isso, é levado a imaginar para si próprio forças motrizes falsas e aparentes (ENGELS In: MARX e ENGELS, p. 44).

Ideologia, na tradição marxista, é assim genericamente entendida como *falsa consciência* histórica e social. Processos ideológicos são determinações específicas da superestrutura que contribuem para manter, justificar e legitimar o *status quo* e, em última análise, os mecanismos de exploração do capitalismo e suas derivações. Isto, porém, não é tudo. Segundo Terry Eagleton (1986), o critério da “falsa consciência” não é condição suficiente (ainda que seja uma condição necessária) para definir a complexidade do fenômeno ideológico, que consiste num processo muito mais amplo:

Ideology as a inherently complex formation which, by inserting individuals into history in a variety of ways, allows of multiple kinds and degrees of access to that history. [...] Ideology is not just the bad dream of the infrastructure: in *deformatively* ‘producing’ the real, it nevertheless carries elements of reality within itself (EAGLETON, 1986, p. 69).

Ideologia *não* é uma massa unívoca de falsa consciência que, uma vez distanciado da práxis que a gera, aparece como uma projeção falsa, *ex nihilo*, que atravessa perniciosamente a compreensão da realidade social que lhe é anterior. Investigar a realidade social é investigar sua ideologia. Note-se que, por esses termos, não há possibilidade de uma confrontação direta na qual a descrição científica da realidade social (infraestrutura) desmintam categoricamente a ideologia (superestrutura), pois tal descrição ignoraria precisamente o momento de verdade da própria ideologia, isto é, o fato de sua constituição própria ser produto da mesma sociedade que ela falsifica. Disto deriva que não há linha divisória definida entre infraestrutura e superestrutura; isto é, que, mesmo se a ideologia necessita de uma “base material” para sua reprodução, de forma semelhante, esta mesma base, a *práxis*, se constitui muito *em função* de melhor reproduzir sua ideologia.

O estudo da sociedade converge com a crítica da ideologia; e isto traz consequências para a maneira como formulamos o problema do realismo. Não mais precisamos conceituá-lo como um simples rótulo de obras que melhor representem a realidade com base em cânones estabelecidos de verossimilhança. O realismo torna-se, na estética marxista, uma *categoria substantiva de análise* a partir da qual pode-se estabelecer (1) como se dá a relação entre literatura e ideologia (por conseguinte, entre literatura e sociedade) e, sobretudo, (2) como e em que medida uma obra literária poderia se constituir em *resistência* à ideologia. É importante ressaltar, juntamente com Eagleton, que tratar de realismo de maneira a não cair de volta no formalismo implica tratar a literatura sempre *a partir* da ideologia:

Fiction does not trade in imaginary history as a way of presenting real history ; its history is imaginary because it negotiates a particular ideological *experience* of real history. It's useful in this respect to think of the text not merely as the *product* of ideology but as *necessity* of ideology (EAGLETON, 1986, p. 77).

A *necessidade da ideologia* à qual Eagleton se refere deve ser entendida no sentido teórico-especulativo: um texto literário tende a oferecer uma apresentação coerente do estado geral da ideologia de uma sociedade. A literatura trabalha não diretamente a partir da realidade social, mas sempre a partir dos meios através dos quais tal realidade é comumente apresentada e compreendida – assim, o diálogo entre obra e ideologia torna-se inevitável: é o substrato de representações preexistentes que lhe serve de matéria. O que se obtém a partir do realismo literário é, portanto, menos a imagem crua da realidade que (de forma muito mais oblíqua) um testemunho da ideologia que atravessa o social, remodelado em alguma medida pelos procedimentos formais específicos ao texto que permitem precisamente o estranhamento (portanto, o reconhecimento) da ideologia mesma que lhe sustenta.

O realismo é o momento de verdade do texto literário. E a “verdade” nada tem a ver com a mera aparência estética do texto, com a imanência de seu sentido, sua constituição interna. Verdade não é o que propriamente é afirmado pelo texto, aquilo que ele representa, mas a relação social eminentemente prática com a ideologia e, *através* dela (mesmo que *contra* ela) com o social e o histórico. A verdade do texto, conclui Eagleton em *Towards a science of the text*, é uma *prática* do texto sobre a ideologia e vice-versa:

The ‘truth’ of the text is not an essence but a practice - the practice of its relation to ideology, and in terms of that to history. On the basis of this practice, the text constitutes itself as a structure: it destructures ideology in order to reconstitute it on its own relatively autonomous terms in order to process and recast it in aesthetic production, at the same time as it is itself destructured to a variable of degrees by the effect of ideology upon it. [...] In this way, the text disorders ideology to produce an

internal order which can then occasion fresh disorder both in itself and in the ideology (*ibidem*, p. 98-99).

A estética marxista, então, explica a própria constituição “interna” do texto como uma dentre outras práticas representativas, comunicativas e interpretativas “externas” a ele, a saber, a ideologia. O texto, conclui Eagleton (*ibidem*, p. 99), é uma *operação* feita sobre esse substrato ideológico fundamental, socialmente difundido - seus procedimentos podem formar-se ora em acordo, ora em franco desacordo com a ideologia a partir da qual ele deve se constituir. Neste sentido, o texto em suas especificidades mais intrínsecas está profundamente conectado aos processos sociais mais amplos e tão somente adquire uma imanência própria a partir deles. O realismo torna-se a categoria de estudo que pretende iluminar esta relação entre os procedimentos internos do texto e contexto ideológico geral; relação a partir da qual pode-se determinar o momento de verdade através do qual o texto extrapola a falsa consciência.

É por esta perspectiva teórica que seguiremos na análise de *O despovoador*. Primeiramente, porém, passaremos a uma exposição geral de uma disputa no interior da estética marxista que será bastante útil à análise que se segue do texto de Beckett. Trata-se da célebre discussão entre Adorno e Lukács sobre a questão do realismo na literatura modernista. Ainda que o *parti pris* teórico deste trabalho consista no método crítico adorniano, as considerações lukacsianas serão de grande importância. Como Beckett não é comumente tomado como um caso exemplar de realismo literário, a insistência de Lukács em reduzi-lo a mais um caso típico da decadência ideológica modernista (precisamente o oposto do que se esperaria de um realista) encarna mais que plenamente a atitude contra a qual a nossa análise pretende se opor.

3.3 Dois modelos para o realismo

Tendo estabelecido algumas bases para a abordagem do realismo artístico na estética marxista (em especial no que concerne à premissa da relação constitutiva entre texto e ideologia), podemos apresentar brevemente dois modelos teóricos distintos surgidos nesta tradição para dar conta do problema de que nos ocupamos. O primeiro dos quais pode ser chamado de *modelo reflexionista* e foi notavelmente defendido por Lukács, que assim o formulou no ensaio *Arte livre ou arte dirigida?*:

Objetivamente, a arte é uma forma particular de reflexo da realidade; e, quando se trata de um artista autêntico, ele reflete o movimento desta realidade [...] A grande arte, a arte do grande artista, é sempre mais livre do que parecem indicar as condições sociais de sua gênese objetiva. Esta arte é mais livre justamente porque está profundamente ligada à essência da realidade (LUKÁCS, 2010, p. 270).

Para Lukács, há uma realidade da vida social claramente discernível das distorções ideológicas que a obra de arte verdadeiramente livre reflete. O reflexo do social funciona na estética lukacsiana como critério deontológico da arte. Para o filósofo húngaro, a sujeição do artista tanto às condições sociais sob as quais vive quanto ao interesse do público é uma constante histórica com a qual os grandes artistas de todos os tempos souberam lidar – a arte é verdadeiramente livre na medida em que expressa as condições sociais de sua gênese.

A liberdade artística moderna, imediatista e subjetivista, foi imposta ao artista pelas transformações do capitalismo, alienou-o de seu público e de sua participação da realidade social. A arte moderna (Beckett, obviamente, incluso) peca no formalismo estéril implicado na noção em si mesma ideológica de sua pretensa autonomia, que nega a própria relação constitutiva entre a realidade concreta da vida e a obra. Por fim, (e talvez seja este o principal aspecto do modelo reflexionista de Lukács) temos a negação patente de *qualquer* dialética imanente das formas artísticas – o que torna qualquer pretensão artística à autonomia estética uma forma de mistificação ideológica:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade *não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas*, ainda que se liguem sempre a formas e estilos do passado. Todo o novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social (LUKÁCS, 2010, p. 157 - grifo nosso).

A teoria reflexionista de Lukács estimulou muitos debates no interior da tradição estética marxista. Uma das respostas mais célebres ao método lukacsiano foi desenvolvida por Theodor W. Adorno (2003a; 2003b; 2011b), que propôs um método interpretativo muito distinto que aqui chamaremos *modelo monadológico*.

Adorno concebe sua teoria estética a partir da possibilidade de uma dialética imanente das formas artísticas, assumida pela controversa noção de “autonomia” da arte (cf. ADORNO, 2011b, p. 17-18) – e isto é o que o distingue fundamentalmente de Lukács. Basilar na reflexão adorniana, a autonomia do artístico deve ser entendida *simultaneamente* como um fato social específico da modernidade: ao mesmo tempo em que é recusada à velha concepção esteticista da arte pela arte também não se concede a redução da crítica a um mero exercício de sociologismo grosseiro. A história da arte, em Adorno, rumo à autonomia (sua diferenciação

enquanto campo social específico) não elimina o elemento que lhe é heterogêneo – o não-artístico, a realidade empírica em oposição à qual ela se constitui –, mas antes o incorpora em sua *forma mesma*, como precipitação social, o *momento de verdade* que transcende tanto a simples aparência estética como a ideologia e cuja elaboração discursiva cabe à crítica: “os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (*ibidem*, p. 18). É pelo poder de configuração formal que a obra de arte se torna não uma representação fictiva (“aparência estética”, no jargão adorniano) nem um artefato imediato (mero objeto empírico), mas uma entidade muito mais complexa e essencialmente dialética, uma *mônada*:

Enquanto momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade, ultrapassam o seu elemento monádico sem possuir janelas. A interpretação das obras de arte como interpretação de um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente aproxima-se do conceito de mônada. A tese do caráter monadológico das obras é tão verdadeira como problemática. Elas foram buscar o seu rigor e a sua estruturação interna à dominação espiritual sobre a realidade. Aquilo por cujo intermédio elas se transformam em geral numa coerência imanente é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior. Mas essas categorias transformam-se a tal ponto que apenas subsiste a sombra de vinculatoriedade (*ibidem*, p. 273).

Em suma, o trabalho formal que estrutura a obra de arte como uma coerência interna imanente (mônada) é em si mesmo um processo objetivo socialmente mediado, não meramente subjetivo do artista. Assim, ela cristalizará o próprio processo social que a engendrou sem reduzir-se a ele. A relação da mônada com a realidade não é isomórfica (como um reflexo), mas *anômala*: ela reconfigura o elemento empírico social sob uma nova forma estética que se opõe à realidade concreta imediata ao mesmo tempo em que conserva a marca de seu vínculo a ela no seu próprio processo particular de individuação. Para Adorno, é em tal procedimento formal que reside o poder subversivo da arte frente à ideologia, o que, por conseguinte, aponta indiretamente para o momento de verdade social. Toda e qualquer forma de realismo defensável a partir da estética adorniana deve ser negativamente definida, como oposição à ideologia, ao simples dado, não como simulacro de uma realidade da vida mais verdadeira, que hipostasia a inconformidade da obra. Retornaremos a este ponto com mais detalhe na análise de *O despovoador*, em que tornará mais clara como a crítica da ideologia se relaciona à crítica da indústria cultural que, ao promover a fetichização generalizada da vida cotidiana, passa a fundamentar a organização da própria realidade social *na própria* ideologia que a falsifica – veremos que a circularidade deste raciocínio, sua natureza logicamente

falaciosa, não refuta sua possível efetividade social como mecanismo ideológico por excelência do capitalismo tardio e da cultura de massa.

Se Adorno possui um conceito de realismo, ele poderia ser definido em termos do que Seligmann-Silva (2009, p. 114) chama eloquentemente de *real-ismo* e significa afirmar que o teor de verdade social, realista, da arte não se encontra manifesto em sua aparência estética, no conteúdo simplesmente figural, mas *latente* em sua forma que “adere *gestualmente* à realidade para, ao seu contacto, se voltar convulsivamente para trás” (ADORNO, 2011b, p. 432; grifo nosso); o *gesto formal* (não a figuração aparente) é que conserva as marcas de seu próprio processo socialmente mediado: mesmo o interdito não é menos denúncia que produto do próprio ato da interdição.

Esperamos que as categorias teoricamente estabelecidas neste capítulo não sejam somente exemplificadas, mas também confrontadas com o (não meramente “aplicadas ao”) texto particular que analisaremos, no caso, *O despovoador*, de Samuel Beckett. Com o tensionamento dialético pretende-se obter tanto o esclarecimento do objeto quanto a compreensão mais arguta e menos ingênua da teoria. Toda a estética que se propõe dialética compreende que os universais da teoria jamais saem ilesos de suas ocorrências particulares – eles são, a todo momento, revisados à luz delas (para uma exposição da importância deste princípio heurístico na determinação da historicidade dos próprios conceitos, cf. BÜRGER, 2008, p. 45-54) .

Reiteramos que, não sendo Beckett um autor canonicamente lido como um realista e comumente associado a uma espécie estrita de formalismo modernista, a oposição entre Adorno e Lukács poderá ser de alguma maneira interessante tanto na reinscrição da obra beckettiana numa problemática do realismo quanto na revisão dialética da própria categoria do realismo. Afinal, estaremos opondo um conceito tradicional (ainda que nem por isso ingênuo) de realismo defendido por Lukács e cuja assunção exclui a obra do autor irlandês de seu horizonte categorial, com uma abordagem bastante heterodoxa esboçada por Adorno e aqui desenvolvida.

4 O REALISMO EM *O DESPOVOADOR*, DE SAMUEL BECKETT

Em face tanto à abrangência de nossa proposta de análise quanto à especificidade do texto beckettiano, são necessários alguns breves esclarecimentos acerca do método crítico de que lançamos mão. Nossa análise se dará em três momentos. Em princípio, pretendemos tornar a situação-limite descrita no texto de *O despovoador* mais inteligível interpretando-a como um espaço biopolítico de exceção (AGAMBEN, 2004 e 2008; FOUCAULT, 2009). Este primeiro esforço interpretativo não somente contribui com um *insight* paralelístico, no qual a apreensão do texto como uma obra realista se dá num nível mais superficial por sua confrontação de uma situação histórica e política articulada teoricamente em termos de paradigmas sociopolíticos contemporâneos (biopolítica e estado de exceção), como também fornece um solo compreensivo a partir do qual podemos atentar para as *contradições* imanentes da obra, que receberão tratamento nos momentos posteriores da análise – pode-se dizer que apenas estabelecida uma leitura inicial “compreensiva” poderemos determinar o elemento estranho, “incompreensível”, de difícil penetração para o entendimento do realismo do texto. Em seu influente ensaio sobre outra obra seminal do *corpus* beckettiano, *Fim de partida*, Adorno (1982, p. 125) recorreu a uma estratégia heurística semelhante: para compreender a própria ausência de sentido nos diálogos da peça, concebeu hipoteticamente um cenário histórico extremo de aniquilação humana generalizada, uma era pós-catastrófica, como *locus* subentendido na ação dramática que persevera mesmo frente à sua impossibilidade efetiva.

Seguiremos daí para a consideração do caráter essencialmente contraditório do narrador ou, para dizer de forma mais precisa, da “última pessoa narrativa” (ANDRADE, 2001, p. 35-37), instância narratória recorrente na fase tardia da escritura beckettiana cujo *modus operandi* discursivo borra as fronteiras entre o subjetivismo extremo e o objetivismo absoluto, protocolar – demonstrando, assim, a afinidade dialética entre ambos como um mesmo processo ideológico que a narração engendra e, ao mesmo tempo, desmonta. Neste momento específico, as considerações de Lukács (1996) acerca do antirrealismo pregado pela “ideologia do modernismo” – isto é, grosso modo, pela tendência moderna a representar a realidade social de maneira fragmentária, abstrata e, conseqüentemente, solipsista – servirão como ponto de partida para questionar a possibilidade de uma leitura realista de *O*

despovoador. Estaria, tal como Lukács defende, o texto beckettiano fechado à leitura histórica e social devido ao caráter fragmentário, descritivo, abstrato e quase protocolar da narrativa? Seria a “última pessoa narrativa” uma regressão ideológica subjetivista, ou uma forma de problematizar a própria escritura da história como ideologia social? Tal discussão nos levará a um impasse interpretativo cujas consequências o passo seguinte da análise busca compreender e restituir a um horizonte realista de leitura. As dissonâncias no conteúdo de *O despovoador*, a precariedade de um sentido coerente, são condicionadas pela forma cuja mediação permite a constituição da obra de arte não apenas como um objeto hermenêutico, mas como uma mônada.

Uma vez apontadas as aporias que a própria forma desta narrativa suscita, o gesto final da análise objetiva, partindo especialmente de conceitos desenvolvidos por Adorno, estabelecer mediações teóricas que articulem o conteúdo de verdade social em *O despovoador*. Tal procedimento não implica, no entanto, desfazer o caráter contraditório do texto, isto é, hipostasiá-lo num horizonte interpretativo, coerente e fechado – algo que Fredric Jameson (1992) tão bem caracterizou como o “fechamento ideológico” do texto para sua própria condição histórica. Ao contrário, buscaremos seguir a intuição adorniana sobre a interpretação adequada de obras de arte cuja própria constituição formal (seu princípio de construção) *questionam* seu conteúdo ficcional (sua aparência estética enquanto sentido coerente): “obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos; na situação atual, haveria que *apreender a sua ininteligibilidade*” (ADORNO, 2011b, p. 183 - grifo nosso). Tal abordagem se faz necessária no caso da escritura beckettiana (ver também ADORNO, 1982, p. 120), que é, em grande medida, calcada na problematização radical da significação linguística, da comunicação e da própria arte de narrar; tais pontos serão abordados com mais detalhe ao longo da análise de *O despovoador*.

O resultado da nossa investigação pode servir de ilustração para a reformulação do problema do realismo literário – esboçada ainda teoricamente no capítulo anterior – em que o realismo de uma obra deve ser buscado não diretamente na comparação paralelística entre obra e realidade exterior, mas no conteúdo de verdade que nada mais é que o elemento social que adentra a própria imanência do texto, sua forma mesma.

4.1 A situação-limite em *O despovoador*

Talvez o primeiro problema que *O despovoador* nos propõe para uma análise realista (ou mesmo, poderíamos dizer, para *qualquer* análise) é o próprio espaço-tempo em que se desenrola a narrativa. O primeiro dos quinze parágrafos do texto inicia com a seguinte declaração geral:

Recinto onde corpos vão buscando cada um seu despovoador. Amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã. É o interior de um cilindro rebaixado com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia (BECKETT, 2008, p. 5).

O texto constitui-se por uma série dessas frases declarativas quase protocolares que nos detalham com uma minúcia arbitrariamente seletiva as vicissitudes de um “pequeno povo” de 200 habitantes, “corpos” nus de ambos os sexos e de todas as idades amontoados um cilindro com as proporções descritas no trecho acima (16 metros de diâmetro por 16 de altura). O recinto é feito por um material impenetrável: “chão e parede são de borracha dura ou similar. Golpeados violentamente com chutes ou murros ou cabeçadas eles quase não soam. Imaginem então o silêncio dos passos” (*ibidem*, p. 6). Os únicos objetos disponíveis consistem num todo de 14 escadas apoiadas nas paredes que consistem nas únicas vias de acesso a 20 nichos dispostos sob a forma de quatro quincunces ligados por uma rede de túneis.

Os corpos são submetidos a mudanças brutais de condições de existência. Estão sujeitos aos efeitos de uma iluminação artificial extremamente hostil que parece emanar de todos os pontos do cilindro, sem uma fonte específica. Ela varia constantemente da máxima escuridão à súbita luminescência desnorteante, e oscilando imprecisamente entre tons agressivos de vermelho e de amarelo. Trata-se de “uma iluminação que não apenas escurece mas confunde além de tudo” (*ibidem*, p. 22). Também a temperatura torna o ambiente inóspito: ela varia de 5 a 25 graus (e vice-versa) a cada 8 segundos. Os olhos dos habitantes, expostos à luz e à variação extrema de temperatura, sofrem de uma espécie de “febre ocular”; seria possível observá-los, com o passar do tempo, “se arregalarem cada vez mais e se injetarem de sangue cada vez mais e as pupilas se dilatarem progressivamente até comer a córnea inteira” (*ibidem*, p. 22). Mais ainda, esse clima tem efeito devastador sobre a pele ressequida dos corpos:

Esse ressecamento dos invólucros tira da nudez uma boa parte de seu charme tornando-a cinza e transforma num roçar de urtigas a suculência de carne contra carne. As próprias mucosas se ressentem o que não seria grave se não fosse o incômodo que daí resulta para o amor. Mas mesmo desse ponto de vista o mal não é grande já que no cilindro a ereção é rara (BECKETT, 2008, p. 29).

Os corpos são classificados conforme sua atividade no cilindro. A maior parte deles circula incessantemente pelo chão do cilindro ou então faz fila para utilizar as escadas (classe dos buscadores e dos escaladores). Outros se movimentam com alguma irregularidade, interrompendo sua busca subitamente para, instantes depois, tornar a circular pelo recinto (são os buscadores sedentários). Há os que tomaram para si um lugar específico e ali permanecem em pé (os sedentários). E, por fim, há os que desistiram de buscar para sempre, os não-buscadores que se flexionam sobre si mesmos, imóveis e escorados pelas paredes do cilindro; é a aterradora classe dos vencidos.

Mas o que é o *despovoador* que os que ainda não desistiram buscam? Que esta questão tenha uma resposta já talvez seja algo em si mesmo controverso – o “despovoador” do título é tão-somente mencionado na frase inicial do texto, sem elucidações posteriores. Ao longo da obra, torna-se claro que os habitantes buscam desesperadamente uma saída, que alguns críticos tendem a identificar ao despovoador referido no título e na frase inicial (BERRETTINI, 2004, p. 205). Tal insinuação, porém, é controversa, ainda mais se considerarmos que esta obra tem dois títulos: o da versão em francês (*Le dépeupleur*), no qual é baseada a tradução brasileira cotejada nesta análise; e o do texto em inglês (“traduzido” pelo próprio Beckett após a redação da primeira versão em francês), *The lost ones* (literalmente, “Os perdidos”) em cuja primeira sentença lê-se: “Abode where lost bodies roam each searching for its lost one” (BECKETT, 2010, p. 101). Segundo Peter Murphy (1982), a maior parte dos críticos tende a assumir com base na versão inglesa que os “perdidos” (*lost ones*) do título são os próprios habitantes (*lost bodies*) do cilindro sem atentar para a evidente discrepância nas expressões com que são designados (*bodies* e *ones*). Murphy propõe (a nosso ver com correção) que é o próprio narrador da novela que deve ser trazido para o centro da questão: “the real ‘Depopulator’ is the narrator who intervenes to place his own interpretation upon the workings of time” (*ibidem*). Tal ideia de que este narrador-despovoador intervém com muito mais do que simples declarações de fatos imediatamente perceptíveis acerca do que ocorre no cilindro será em breve retomada no decorrer da análise.

O ambiente descrito em *O despovoador*, o cilindro em que 200 corpos caminham para o extermínio, para perder-se, para o despovoamento, é descrito como uma situação encerrada

num tempo e espaço próprios, numa topografia artificial e totalmente descontínua com qualquer contexto histórico ou social específico ou mesmo reconhecível ao leitor. Uma representação textual que se basta por si tanto quanto menos se fizer compreensível a justificação de seu propósito. O cilindro é o modelo da situação-limite, o espaço de exceção normalizada na rotina, na conduta dos que nele habitam.

A sociedade do cilindro não se organiza pela participação política dos cidadãos de um povo, mas conforme a normatização biopolítica dos corpos de uma população. A biopolítica tem como campo específico do homem enquanto espécie biológica, enquanto vida nua que meramente sobrevive. Tal como definida por Foucault (2009, p. 292-293), “a biopolítica lida com a população, e a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder”. O controle, em nível biopolítico, não se dá nem como exercício disciplinar (autocontrole individual), nem no âmbito da organização política coletiva (expressão da autodeterminação de um povo, por exemplo), mas no mecanismo de *intervenção global sobre uma massa anônima* cujo efeito estabelece um ordenamento populacional específico, normatizado.

No sistema do cilindro, o comportamento de toda uma população de corpos nus, mera vida biológica, é controlado tanto pela intervenção artificial nas condições globais do ambiente (as intoleráveis variações de temperatura e luminosidade) quanto por um estranho conjunto de normas que predispõe o contingente anônimo a assumir uma dada configuração dentro do cilindro, a estabelecer “zonas” de circulação específicas. Todos esses fatores (que retomaremos em breve), porém, parecem obedecer, em última instância, a uma lei tendencial, a uma espécie de *princípio entrópico geral* do próprio cilindro que é recursivamente iterada no discurso do narrador como uma “*noção*” concebida para explicar a existência dos vencidos (não-buscadores) no recinto:

Por não-buscadores e apesar do abismo ao qual isso conduz é impossível finalmente entender outra coisa além de ex-buscadores. Para fazer com que *essa noção* perca parte de sua virulência basta supor a necessidade de buscar não menos ressuscitável que a da escada e aos olhos segundo todas as aparências para sempre baixos ou fechados o estranho poder de se inflamar repentinamente de novo entre os rostos e os corpos. Mas sempre restará o bastante para abolir nesse pequeno povo mais cedo ou mais tarde até o último vestígio de suas energias. [...] E longe de poder imaginar seu estado último em que cada corpo estará imóvel e cada olho vazio eles chegarão lá sem perceber e serão assim sem o saber” (BECKETT, 2008, p. 9; grifo nosso).

Os não-buscadores são necessariamente ex-buscadores, corpos que desistiram de buscar. Ainda que a “necessidade de buscar” possa eventualmente ressuscitar e restituir o

habitante à ação, a virulência da noção é irrevogável: todos os corpos tendem como que por lei natural do cilindro a estagnar, tendem a se tornar *vencidos* num processo lento e inconsciente de degradação. Com base nesta noção, o narrador é mesmo capaz de conceber a história especulativa do cilindro: “Na hora portanto do *começo impensável* como o fim todos erravam sem descanso nem trégua [...] erravam assim um tempo muito longo impossível de calcular antes que o primeiro se imobilizasse seguido de um segundo e assim por diante” (*ibidem*, p. 19-20; grifo nosso). O narrador, a partir da noção geral, não só imagina especulativamente para o cilindro um começo impensável (este paradoxo, veremos, não é gratuito) como projeta um futuro inevitável para a massa de corpos que o habita.

Portanto, não só o começo como também o fim é, a um só tempo, impensável e previsível pelas projeções lógicas da *noção*. O *telos* aporético da história especulativa desta população de vidas nuas é descrito na misteriosa cena do parágrafo final de *O despovoador* que inicia com a declaração segundo a qual os processos ambientais do cilindro seguirão “assim por diante ao infinito até que rumo ao *impensável fim* se essa noção for mantida só um último busca ainda por fracos solavancos” (*ibidem*, p. 33; grifo nosso). Em meio à estagnação geral dos corpos, o único buscador remanescente, sôfrego, dirige-se à primeira vencida de que se tem notícia para inspecionar seus olhos opacos. É seu gesto derradeiro antes de se flexionar e desistir. No instante terminal do cilindro, que se segue à desistência do último que ainda buscava em vão, a temperatura se estabiliza “na vizinhança do zero” e irrompe um silêncio mais forte que as fracas respirações dos vencidos. Chegamos ao estado final deste microsomo: “eis grosso modo o último estado do cilindro e desse pequeno povo de buscadores dos quais um primeiro se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida” (*ibidem*, p. 34).

Há, porém, muito mais nesta *noção* do que sua simples intervenção direta na forma de vida dos corpos, subsumida a uma constante que projeta sua tendência à degeneração. Suas consequência são bem mais profundas do que um mero juízo tendencial, pois a *noção* ainda “pretende que enquanto dure aqui tudo morre mas de *uma morte tão gradual* e para dizer tudo *tão flutuante* que escaparia até mesmo a um visitante” (*ibidem*, p. 11; grifos nossos). Se a morte deixa de ser o limite absoluto da vida, se a degenerescência se dá num processo tão lento e inapreensível que não se permite mais fixar, que escapa a qualquer identificação, também a própria vida, aqui submissa ao imperativo da noção que a *faz viver*, se torna sinônimo de um interminável *deixar morrer* – isto é, nada menos que a célebre máxima em

cujos termos Foucault (2009, p. 294) caracteriza o âmbito de intervenção do biopoder: *fazer viver, deixar morrer*.

Giorgio Agamben (2008, p. 56), seguindo o caminho apontado pela investigação foucaultiana, considera que é precisamente neste “terceiro reino” *entre* a vida e a morte, neste “não-lugar”, que a situação-limite assume seu mais autêntico significado ético: a experiência extrema, que encontra no *estado de exceção* um modelo sociopolítico, se situa precisamente nesse ponto de inflexão da própria ética, na zona cinza em que viver e morrer se tornam *indistinguíveis*. Vista de fora, uma situação-limite serve de modelo a partir do qual se pode discernir com alguma clareza entre a normalidade cotidiana e a exceção que a transgride. Mas quando, ao contrário, a própria situação-limite se converte no princípio mesmo da norma (como é o caso da rotina excruciante dos habitantes do cilindro submetida à constante entrópica da *noção*) não só se adentra a zona de indiscernibilidade entre exceção e regra, como também, de maneira mais fundamental ainda, abre-se o caminho para a concretização do paradigma biopolítico por excelência: o campo de extermínio:

Auschwitz é exatamente o lugar em que o estado de exceção coincide, de maneira perfeita, com a regra, e a situação extrema converte-se no próprio paradigma do cotidiano. [...] o estado de exceção e a situação normal, conforme acontece em geral, são mantidos separados no espaço e no tempo [...] Mas quando passam a mostrar abertamente a convivência entre si, conforme ocorre hoje de maneira cada vez mais frequente, iluminam-se uma à outra, por assim dizer, a partir do interior. Isso implica, contudo, *que a situação extrema já não pode servir de critério de distinção* [entre norma e exceção] (AGAMBEN, 2008, p. 57 – grifos nosso).

Assim, a população de corpos habita um espaço biopolítico no qual a situação-limite, a exceção, se instaura como modelo da própria vida diária que caminha para o gradativo extermínio: um fazer viver normatizado, um deixar morrer cotidiano. A imagem essencial deste cenário de exceção absolutizada é certamente a do *vencido*, o ex-buscador, para o qual todo o contingente populacional enclausurado tende como que por lei. Ele não está morto, já que no cilindro a morte é tão gradual e flutuante que escapa à própria identificação. O vencido é o semblante mesmo do próprio *inumano* no qual todos os demais habitantes do recinto de alguma forma se reconhecem. Ele é o esgotado, aquele que, de maneira mais radical que qualquer outro, sofreu a experiência da situação-limite às custas do extermínio dessa própria experiência, da capacidade mesma de sentir; ele se fecha numa apatia incondicional. Os vencidos se mostram como o humano destituído de sua própria humanidade, reduzido ao ponto extremo de seu mais inumano caráter de coisa, “pode-se pisar neles sem que reajam”

(BECKETT, 2008, p. 16). O vencido no cilindro beckettiano, tal como o *muçulmano*¹ no campo de concentração nazista, é a única “testemunha integral” da situação extrema, a única que vivenciou a própria mortificação incondicionalmente e sem volta, que aboliu o limite difuso entre vida e morte; mais ainda: tornou indiscernível qualquer limite entre o homem e o não-homem, “o umbral extremo entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano” (AGAMBEN, 2008, p. 55).

O cilindro como *locus* do estado biopolítico de exceção instituído como norma da própria existência cotidiana consiste na primeira chave interpretativa que propomos para a leitura realista de *O despovoador*. Trata-se, para nossos propósitos, de uma condição necessária – já que estabelece um fundo compreensivo para fixar um cenário político e social a partir do qual compreender o teor do texto –, porém não suficiente. Não nos basta, conforme os critérios de realismo formulados anteriormente, que um texto apenas “represente” abstratamente uma realidade imaginada; é preciso indagar quais as operações ideológicas de fato exercidas pelos procedimentos literários que condicionam tal representação. Se recorrermos hipoteticamente à ideia de “testemunho” como uma categoria de análise do texto beckettiano, nossas preocupações iniciais com processos de manipulação ideológica no próprio ato de narrar se tornam ainda mais convincentes: se o único testemunho integral, o dos vencidos, é em si mesmo impossível, se nem mesmo os demais habitantes tem qualquer voz no texto, o que confere alguma validade ao *único* testemunho a que temos acesso, aquele que se engendra no próprio ato da narração? Qual é a posição deste narrador, desta voz que jamais se identifica? Uma leitura autenticamente realista pressupõe que interroguemos as premissas implícitas do processo mesmo de textualização do real.

Em *O despovoador* temos o que Fábio de Souza Andrade (2001, p. 36) chamou de “última pessoa narrativa” que se tornou recorrente nos textos beckettianos posteriores à Trilogia do Pós-Guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*). Ela consiste, observa Andrade, na “fuga do reino da subjetividade [...] em direção à impessoalidade de uma terceira pessoa que já nada tem a ver com a da *impassibilité* de Flaubert”. A assunção da terceira pessoa é, nas narrativas tardias de Beckett, radicalizada até se tornar irreconhecível: a própria narração se desfaz numa estranha coleção de frases assertivas, protocolares, descrições de

¹ Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben (2008) dedicou um longo capítulo às consequências ético-políticas dos prisioneiros que, nos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, recebem o nome, segundo o jargão dos nazistas, de “muçulmanos” (*Muselmänner*). Tratam-se dos prisioneiros que chegaram ao grau extremo de degradação física, psicológica e moral, que abandonaram as esperanças e foram abandonados pelos companheiros; eram os “cadáveres-ambulantes” do campo, um simples “feixe de funções físicas” (J. AMÉRY *apud* AGAMBEN, 2008, p. 49).

estados, especulações conceituais a partir de dados empíricos e, eventualmente, observações cínicas de um extremo distanciamento. Sua aparente neutralidade, porém, camufla o que as aporias de seu discurso denunciam. Tomemos este trecho em que os buscadores são contrastados com os vencidos:

Ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém. Olhos baixos ou fechados significam abandono e só pertencem à classe dos vencidos. Exatamente contáveis nos dedos de uma das mãos não estão necessariamente imóveis. Podem errar na multidão e não ver nada. *Ao olho de carne nada os distingue dos corpos que ainda obstinam* [...] Podem se arrastar Tateando nos túneis em busca de nada. Mas normalmente o abandono os imobiliza tanto no espaço como na atitude (*ibidem*, p. 17-18; grifo nosso).

A natureza paradoxal da declaração segundo a qual da perspectiva do “olho de carne” os vencidos são indistinguíveis dos buscadores levanta questões, que retomaremos mais adiante. Primeiramente, ao fazer tal afirmação, o narrador reconhece para si mesmo uma posição a partir da qual obtém uma espécie de acesso privilegiado ao cilindro, já que, do contrário, se munido tão-somente do “olho de carne”, da simples observação dos fatos, os vencidos seriam indiscerníveis dos demais habitantes, fariam parte de uma mesma massa total em movimento. Mas ao esmerar-se detalhadamente com classificações e subclassificações da população de corpos, ao dividi-la em classes conforme não apenas em seu comportamento, mas também nesse acesso privilegiado pressuposto, o narrador pode propor formulações muito mais ousadas que a simples descrição factual da disposição populacional. Se tal alegação (implicitamente assumida) da posição privilegiada do narrador se mostrar aporética, autocontraditória, uma recôndita petição de princípio, estaria aberta a possibilidade da desautorização de seu discurso como elaboração ideológica.

4.2 Do narrador: antirrealismo, alegoria e mediação

Na conferência sobre a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno (2003a) ressaltou a afinidade histórica (anteriormente articulada por Benjamin) entre a desintegração da experiência da vida social reificada na fase avançada do capitalismo e o impulso à fragmentação narrativa expresso de diferentes maneiras, nas correntes vanguardistas e modernistas desde a primeira metade do século XX. Em sua dimensão mais radical e revolucionária, esta transformação decisiva da arte narrativa levou ao

questionamento não só do próprio romance como forma afirmativa privilegiada da autocompreensão burguesa (cf. BÜRGER, 2008, p. 106-107), como também do próprio narrador como centro formal de coerência do conteúdo: “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 2003a, p. 56). Assim, assumir a postura do narrador tradicional, engendrar uma articulação orgânica e significativa da vida individual e das relações sociais, equivalente a promover uma reconciliação abstrata, inautêntica: instituir ideologicamente na experiência social reificada do sujeito integrado à sociedade administrada do capitalismo uma realização integral que lhe é socialmente impossível – tendo como resultado a aparência estética reconfortante do *kitsch* da indústria cultural.

É notável que em Lukács (2010) o mesmo questionamento da posição do narrador também se torna central, ainda que por razões muito distintas. Para o filósofo húngaro, há duas posturas narrativas socialmente necessárias e contrastantes que o narrador moderno pode assumir: a de *narrar* do ponto de vista do *participante* ou a de *descrever* do ponto de vista do *observador*. A primeira corresponde à posição dos grandes realistas (Scott, Balzac, Tolstói e tantos outros), que *narra* acontecimentos históricos e sociais de importância fundamental sempre do ponto de vista de seu entrelaçamento orgânico essencial com as relações inter-humanas, com a *práxis* vital dos personagens ficcionais – a História, assim, não é um mero pano de fundo para o enredo, mas figura efetivamente nele como acontecimento *vivido* e como uma força motriz da ação dramática. O que caracteriza a outra postura narrativa, a de observador, é generalizado recurso do autor ao procedimento *descritivo*, à confecção plástica de cenas, de quadros da vida social burguesa feitos a partir de uma perspectiva distanciada, por vezes crítica, e cuja coesão interna não deriva do encadeamento das ações vividas pelos personagens, mas do exaustivo trabalho formal com a linguagem. Lukács (2010) atribui a Flaubert o passo decisivo no desenvolvimento da forma do romance a partir do qual o momento descritivo estilístico, formalista, suplanta o impulso narrativo originário do realismo. Analisando a célebre cena da feira agrícola de *Madame Bovary* na qual a interpolação inorgânica de monólogos distintos estabelece um paralelo irônico da vida burguesa, Lukács defende que “tal quadro assume uma importância que não decorre do íntimo valor humano dos acontecimentos narrados e não tem praticamente nenhuma relação com os acontecimentos; essa relação é obtida, ao contrário, por meio da *estilização formal*” (*ibidem*, p. 154; grifo nosso).

O apelo à estilização formal inerente ao procedimento descritivo expressa, para Lukács, o princípio comum que subjaz tanto ao naturalismo de Zola quanto às experimentações modernistas, garantindo uma continuidade de ambas as tendências como momentos de um mesmo processo de regressão ideológica ao subjetivismo burguês decadente da fase avançada do capitalismo (LUKÁCS, 1996, 154). Isto implicaria precisamente no avesso do realismo, no enquadramento da experiência da *práxis* social ao formalismo de esquema abstrato da consciência reificada. A prosa de Beckett, na visão de Lukács, representaria um dos pontos extremos dessa posição antirrealista alienante, o ápice da redução subjetiva da realidade histórica a uma falsa condição humana inelutável e degradada:

escape into neurosis as protest against the evils of society – becomes with other modernist writer an immutable *condition humaine*. [...] Lack of objectivity in the description of the outer world finds its complement in the reduction of reality to a nightmare. Beckett's *Molloy* is perhaps the *ne plus ultra* of this development [...] He presents us with an image of the utmost human degradation – an idiot's vegetative existence (*ibidem*, p. 152).

Na perspectiva de Lukács, *O despovoador*, de forma semelhante a *Molloy*, consistiria em mais um caso de antirrealismo modernista. Sob esse aspecto, a postura narrativa da novela é a do procedimento descritivo minucioso conforme um esquema abstrato que formalmente organiza dados sensíveis imediatos acerca do comportamento do cilindro e projeta hipóteses (a “noção”) a respeito de suas leis. O narrador alienado, distanciado, assumiria, assim, a posição do observador naturalista ideal, relatando impassivelmente, em asserções protocolares, os resultados de seus experimentos com a mera vida biológica reificada do cilindro, simples objeto para sua especulação: “a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas” (LUKÁCS, 2010, p.171). Numa leitura lukacsiana, não haveria espaço em *O despovoador* para a manifestação do conteúdo social autêntico pelo qual primavam os grandes realistas – manifestação da decadência ideológica de uma arte alienada.

Antoni Libera (1983) sugeriu uma alternativa interessante para ler em *O despovoador* um tipo específico de conteúdo histórico e social cuja discussão nos será de grande interesse para articularmos uma alternativa ao argumento lukacsiano contra a compatibilidade entre realismo e modernismo. Sua proposta é interpretar o texto beckettiano como uma espécie de “imagem alegórica” da História humana na qual o cilindro simboliza uma sociedade hipotética cuja forma de vida expressa uma dinâmica histórica semelhante à das sociedades existentes:

The two hundred naked bodies inhabiting the cylinder would be the humans living on earth, and their situation and behavior would represent the human condition and activity. Life in the cylinder is a model of human history. The anonymous observer, who is not one of the bodies, but knows at least as much about the cylinder as its inhabitants do and, moreover, can draw conclusions and speculate, is the personification of the human mind, which, in spite of being tied down to the earth, can, nonetheless, grasp it and learn the truth about it. He is the spirit of humanity – its power of self-analysis, its self-knowledge – which, though restricted by the boundaries within which man is confined, goes far beyond the individual consciousness. It is the sum of human experience and therefore a common property. This is why the result of its speculation, the observer's report (the text of *The Lost Ones*), is not written in the first person. His attempt, which we are shown, to gain both descriptive and interpretative knowledge constitutes not an individual observation but a myth, the myth of the history and destiny of humanity. His "notion" is a theory of history, and the final vision, an apocalyptic prophecy (LIBERA, 1983, p. 151-152).

Nesta leitura alegórica, o cilindro é um modelo da História humana, o narrador, o “observador anônimo”, conforme o chama, representa a articulação espiritual da experiência coletiva dos habitantes e irredutível a qualquer uma de duas consciências particulares. O narrador engendra, assim, um “mito da história e do destino da humanidade”, e a *noção* é uma teoria da história em cujos termos se faz legível uma “profecia apocalíptica”. Segundo Libera (*ibidem*, p. 152), o significado profundo deste mito é o da busca constante por mudança: os corpos que perseveram simbolizam o anseio por um mundo diferente, sinalizam para a inconformidade frente às condições presentes. Ao abandonarem a busca, os vencidos expressam o ajustamento à situação vigente do cilindro ao mesmo tempo que a negam num gesto de renúncia (flexionados sobre si mesmos numa apatia estoica, seus olhos se fecham para as redondezas). A renúncia coletivamente assumida – isto é, a concretização da profecia/*noção* – é o que leva ao colapso do próprio cilindro: “the cylinder is not, therefore, a necessary condition of the existence of the bodies but rather their function, or, still better, merely their way of being” (*ibidem*, p. 152).

Por fim, o despovoamento do cilindro, que encerra o texto, é entendido como um momento de transformação histórica radical no qual o esgotamento das possibilidades de uma dada forma de vida converge com a necessidade de superá-la rumo a uma nova fase da humanidade. Em suma, pela leitura de Libera (*ibidem*, p. 155-156), o significado subjacente da narrativa de *O despovoador* é a de um modelo viconiano de História providencial: a ação humana serve a fins últimos de uma Providência muito diversos daqueles que originalmente a motivaram – de maneira análoga, os corpos se comportam conforme uma finalidade que *desconhecem*.

O procedimento interpretativo de Libera, o recurso a uma chave de leitura alegórica, deve ser, neste ponto, questionado em seus pressupostos notavelmente idealistas. Sua engenhosidade reside na maneira como *traduz*, em termos de um *telos* providencial inapreensível na totalidade de seus fins, as contradições decorrentes da paradoxal posição do narrador – primeiramente, as já observadas aporias a que este “observador anônimo” incorre ao enunciar sua história especulativa do cilindro cujos estados de começo e de fim são contraditoriamente *impensáveis porém concebíveis* conforme a *noção*, bem como seu pouco esclarecido acesso privilegiado até mesmo aos processos vitais do recinto e ao comportamento dos corpos mesmo que eles passassem despercebidos ao “olho de carne”. O anônimo que nos fala não é um simples observador. O que a leitura alegórica faz é *hipostasiar as contradições* imanentes do texto, seu caráter incompleto, a lacuna entre o nível do que é narrado e o da própria instância que narra; ela pressupõe que as aporias da forma se reconciliam na assunção de uma narrativa mestra fundante coerente e una (no caso, o mito do destino humano) cuja expressão superficial se mostra imperfeita e contraditória. Fredric Jameson, seguindo a terminologia de Althusser, considera este itinerário interpretativo como exemplo de uma concepção equívoca da relação entre contexto histórico-social e texto literário como um processo em que o primeiro funciona tal qual uma “causa expressiva” do segundo:

a forma mais acabada do que Althusser chama de “causalidade expressiva” (e do que chama de “historicismo”) é a vasta *alegoria interpretativa* em que uma sequência de eventos ou textos ou artefatos históricos é reescrita em termos de uma narrativa mais profunda, subjacente e “fundamental”, de uma narrativa-mestra oculta, que é a *chave alegórica* ou *conteúdo figural* da primeira sequência de materiais empíricos. Este tipo de *narrativa mestra alegórica* então incluiria igualmente *histórias providenciais* (como as de Hegel ou Marx), *visões catastróficas da História* (como a de Spengler) e *visões cíclicas* ou *viconianas da História*” (JAMESON, 1992, p. 25-26; todos os grifos nossos).

Se por um lado Libera faz recurso à alegoria, como dispositivo interpretativo de abertura do texto, reescritura por meio da codificação de seus elementos internos como expressão de elementos externos convencionados (os corpos como a humanidade; o narrador como o espírito humano objetivado; o cilindro como um momento histórico contingente, etc), estes últimos são reificados quando levados à forma de uma narrativa fundante: se a alegoria é invocada como suporte para compreender o texto, uma inversão dos polos no processo transforma o texto em mera expressão superficial da alegoria que passa a fundá-lo. A *lacuna*, patente em *O despovoador*, entre a posição do narrador (o nível da enunciação anônima) e o

próprio ato da descrição do cilindro com base na inexplicável noção (o nível do conteúdo enunciado), que resulta nas afirmações contraditórias já exemplificadas anteriormente, desaparece a partir do momento em que é traduzida numa fórmula que *identifica este desnível* como a expressão *de distintos aspectos de um mesmo nível*, um mesmo *processo subjacente*, a saber, com metanarrativa providencial da História humana.

Como alternativa à alegoria interpretativa que reifica a configuração inorgânica da escritura beckettiana e ao reflexionismo lukacsiano que a reduz à decadência ideológica burguesa, a interpretação realista que vínhamos propondo se compromete menos com a maneira como a sociedade se mostra diretamente no conteúdo representacional da obra do que com as diferentes *mediações* que podem ser estabelecidas entre a forma do texto e contexto social. Nossa primeira mediação, a de ler o cilindro como situação radical da exceção biopolítica, consistiu na assunção de um fundo compreensivo a partir do qual a contradição (o desnível entre a posição do narrador e a situação narrada/descrita) inerente à forma do texto fosse conservada – o que não se daria nem por uma abordagem reflexionista nem por uma leitura alegórica, como demonstramos. Feito isto, iremos propor uma *segunda mediação* que lidará diretamente com os dois níveis contraditórios do texto.

O estabelecimento de mediações teóricas permite uma abertura mais cuidadosa de um texto para elementos extratextuais sem reduzi-lo a uma simples manifestação destas, sem necessariamente assumir que haja somente algum tipo estrito de relação (homológico, isomórfica, nomológica, causal, etc) entre ambos. Em outras palavras, a relação entre texto e contexto não é invariante e pode muito bem ser tomada, nesta perspectiva, como *contingente* conforme a História (para uma discussão pormenorizada a esse respeito cf. JAMESON, 1992, p. 33-38). Se há um propósito legítimo para a categoria do realismo na análise crítica da literatura é o de estabelecer mediações historicamente precisas que sirvam tanto ao esclarecimento quanto à transformação dos contextos em que (e a partir de que) textos literários são apropriados – em suma, mediações que permitam a leitura *contraideológica* do texto e que nada mais é que buscar seu conteúdo de verdade social.

4.3 Aporias da forma e as leis do cilindro: anomia, heteronomia e ajustamento

Conforme já apontado, a questão da posição problemática do narrador na literatura moderna se liga historicamente, no contexto da fase avançada do capitalismo, à fragmentação da experiência vivida mediante a reificação das relações sociais entre indivíduos atomizados. Beckett, desde muito cedo em sua carreira, pelo menos desde suas primeiras experimentações na língua francesa, compreendeu que a forma pela qual esta experiência social se dava consistia no próprio fracasso em identificá-la, isto é, na própria incapacidade de expressá-la. Em seu célebre diálogo com Georges Duthuit, em 1949 (anexado integralmente em ANDRADE, 2001, p. 173-182), encontramos a formulação lapidar deste seu compromisso estético com: “a expressão de que não há nada a expressar [there is nothing to express], nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (*ibidem*, p. 175). Porém (como está sugerido de forma menos ambígua no original em inglês) *nada* a expressar não é sinônimo de *não* expressar; pelo contrário, a experiência fundamental da inexpressibilidade, da incomunicabilidade e do fracasso mesmo de representar (este “nada”) é que deve ser expressa.

A posição do narrador em Beckett, no contexto de tal proposta estética, é em si mesma paradoxal: ele narra, apesar de sua própria impossibilidade de narrar, apesar da impossibilidade de uma instância narrativa enquanto tal. Das narrativas em primeira pessoa da Trilogia do Pós-Guerra, talvez seja *O inominável* o caso mais exemplar desta aporia da forma de narrar beckettiana (e aquele que mais nos interessa tomar como modelo, em nossa discussão de *O despovoador*). Seu narrador é uma voz anônima, descorporificada, que enuncia para si corpos e sujeitos possíveis: a subjetividade (o que resta dela) se reduz a afirmações momentâneas de um “eu” pronominal que, por vezes, é *incapaz de se reconhecer como sujeito da própria enunciação*, sentindo-se, ao contrário, *como se falasse por um terceiro que a obriga a narrar*; é o inominável do título, que põe a seu discurso contra a linguagem através da qual os realiza, dissipando-o em aporias, falácias, argumentos circulares, proposições autorrefutantes:

Esta voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, velha demais, talvez e humilhada demais para poder dizer alguma vez enfim as palavras que a façam parar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta para além do silêncio que ela rompe [...] Ela sai de mim, ela me preenche, ela clama contra as minhas paredes, ela não é minha, não posso detê-la, não posso impedi-la, de me dilacerar, de me sacudir, de me assediar. Ela não é minha, não tenho uma, não tenho voz e devo falar [...] é

preciso falar, com essa voz que não é a minha, mas que só pode ser a minha, já que só há eu, ou se há outros que não eu, aos quais essa voz poderia pertencer, eles não chegam até mim (BECKETT, 2009, p. 49).

Incapaz de reconhecer a si mesmo, o inominável *precisa* de seu duplo, desta outra voz que fala por ele, desta voz que *é* a sua própria – *alienada*. O princípio mesmo de sua unidade instável como sujeito do ato de fala é, assim, o de seu próprio dilaceramento numa alteridade irreconhecível. Ela é indiferente ao sentido de sua própria enunciação na qual é obrigada a perseverar a todo custo – é o paradoxo da célebre frase que encerra esta narrativa de atos falhos: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (*ibidem*, p. 185). Porém, o próprio esfacelamento em instâncias narrativas paralelas possui, em si mesmo, a estranha consequência do solipsismo: é inevitável ao narrador concluir (mas não por muito tempo) que a voz só pode ser sua, pois, afinal, julga-se totalmente sozinho. Como explicar este dilaceramento de si numa alteridade ausente?

Em suas notas inacabadas e publicadas postumamente sobre *O inominável*, Adorno (2010, p. 172) propôs que este paradoxo, que adentra a própria natureza do narrador do romance e que instaura sua posição problemática como um instável *locus* de enunciação, deriva da *absolutização* do próprio sujeito que narra: “absolute alienation is the absolute subject. But precisely that subject is alienated from itself, it is the other, it is nothing. B[eckett]’s novels are critique of solipsism”. A sugestão adorniana do sujeito absoluto como sujeito absolutamente alienado pode nos oferecer uma mediação interessante para entendermos a já referida “última pessoa narrativa” de *O despovoador*. Mais precisamente, para entendê-la como uma situação ainda mais extrema de autoalienação. Se o narrador de *O inominável* entende a si mesmo como um “eu” pronominal que abarca sua própria fragmentação em vozes alheias indiscerníveis, mas inaceitáveis, em *O despovoador* uma instância ainda mais radical se dá: a própria capacidade autorreflexiva (o instável pronome pessoal) já foi abolida e o sujeito absoluto se instaura de forma mais impositiva como um esquema ordenador irrevogável.

Aquilo que Lukács viu, em Beckett, como uma decadência rumo ao subjetivismo e, portanto, ao endosso da ideologia do indivíduo atomizado do capitalismo avançado, Adorno interpretou, ao contrário, como uma devastadora denúncia da própria configuração social e histórica que é a um só tempo causa e produto da reificação e da fragmentação generalizadas do mundo da vida. Beckett é realista na medida em que sua obra cristaliza e elabora formal e simbolicamente as aporias inerentes desta experiência social da modernidade capitalista. Uma

passagem fundamental da *Teoria Estética* apresenta algumas hipóteses e sugestões de como se dá este realismo beckettiano:

As suas novelas, que ele sardonicamente dá o nome de romances, oferecem tão pouco descrições objectivas da realidade social como representam – 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* [...] São tão marcados pela perda do objecto motivada objectivamente como pelo seu correlato, o empobrecimento do sujeito. Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras, que armazenam a experiência deste processo, se transformam no seu Outro. [...] A arte nova é tão abstracta como as relações dos homens se tornaram em verdade. As categorias do realismo e do simbolismo encontram-se igualmente fora de curso. Porque a proscrição da realidade exterior quanto aos sujeitos e as suas formas de reacção se tornou absoluta é que a arte pode opor-se-lhes unicamente tornando-se semelhante a elas. Mas, no ponto zero em que a prosa de Beckett põe em acção a sua própria natureza, com as forças no infinitamente pequeno da física, brota um segundo mundo de imagens, tão sinistro como rico, concentrado de experiências históricas que, na sua imediatidade, não atingem o decisivo, isto é, o esvaziamento do sujeito e da realidade. O carácter mesquinho e inútil deste universo simbólico é a cópia, o negativo do mundo administrado. Nesta medida, Beckett é realista (ADORNO, 2011b, p. 55-56).

O pensamento de Adorno oferece elementos para estabelecer uma mediação teórica por via da qual o texto beckettiano pode ser interpretado do ponto de vista de seu conteúdo de verdade social, de seu realismo. Tomaremos dois tópicos indicados no trecho acima como motes de nossa leitura de *O despovoador* partir daqui: (1) a sociedade do cilindro como sistema total (a cópia negativa do mundo administrado) no qual mesmo a tentativa de transgressão anômica se mostra, na verdade, instância de uma normatização, e cujos habitantes tão-somente mantêm relações abstratas e utilitárias; e (2) a instância narrativa (retomando o problema de sua posição) como um *arranjo ordenador* abstrato que opera por uma falsa racionalidade particularista – portanto, em si mesma irracional, ideológica –, e que articula (ao mesmo tempo que *expõe*) o próprio processo ideológico que normaliza a exceção. Mostraremos também como estas novas hipóteses desenvolvem ainda mais o poder de explanação do cenário de exceção biopolítica que concebemos como mediação compreensiva do texto analisado.

No sexto parágrafo de *O despovoador*, é descrito um conjunto de regras que a população de corpos buscadores parece seguir quanto ao tocante ao emprego das escadas; são normas bastante estritas cuja eventual desobediência desencadeia ondas de violência que desestabilizam as regularidades no comportamento dos habitantes:

O emprego das escadas é regido por convenções de origem obscura que por sua precisão e pela submissão que exigem dos escaladores assemelham-se a leis. Há infrações que desencadeiam contra os transgressores um furor coletivo surpreendente entre seres tão pacíficos em seu conjunto e tão pouco atenciosos uns com os outros fora da grande questão. [...] Tudo repousa sobre a proibição de mais de um subir ao mesmo tempo na mesma escada [...] Inútil querer imaginar a confusão que resultaria da ausência de uma regra dessas ou de sua não-observância (BECKETT, 2008, p. 12-13).

Deste “código dos escaladores” (*ibidem*, p. 15) depende a constante circulação de buscadores e escaladores pelo cilindro, os meios objetivos para que eles procurem em vão por uma fuga igualmente vã. Mas as regras são mais que simples convenções de origem obscura (isto é, estranhamente ausentes da história especulativa que o narrador projeta para o cilindro); elas funcionam, num sentido muito mais forte, tal como *leis*: são irrevogáveis. São também justificadas pela necessidade de perpetuar a busca vã, de manter os corpos em circulação: caso as regras quanto ao uso das escadas fossem suspensas, se, por exemplo, um escalador inconveniente tomasse uma delas apenas para si, inviabilizando seu acesso por outros, resultaria no confinamento da maior parte da população ao chão do recinto e na consequente neutralização dos únicos objetos úteis no contexto do cilindro. A utilidade das escadas é maximizada tão-somente pela movimentação constante dos buscadores; assim deve ser, já que, no cilindro, é “intolerável a presença de acessórios sem a menor utilidade” (*ibidem*, p. 13).

A busca em vão dos habitantes (ainda) não-vencidos tem por princípio um modelo instrumental de racionalidade no sentido mais estrito em que a relação entre *fins* e *meios* é radical e cegamente invertida: não mais fins justos obtidos por meios justificados, mas meios autojustificados arbitrariamente aplicáveis a fins quaisquer. Tal racionalidade “se tornou a finalidade sem fim que, por isso mesmo, se deixa atrelar a todos os fins” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 87). Assim, em *O despovoador*, a *ratio* da maximização da utilidade dos meios (a acessibilidade da escada pelo máximo número de habitantes ativos) e não a necessidade concreta de buscar pela saída (através, por exemplo, da mobilização organizada e autônoma dos habitantes) é que funda a convenção pelas quais os próprios buscadores se dispõem a lutar violentamente se transgredidas. Tais regras são, assim, objetivadas como parte do próprio princípio de realidade social do cilindro; ou, tal como é reiterado expressamente no texto: “está previsto nesse caso que aquele a quem cabe a escada suba até o transgressor e com um golpe ou com vários nas costas *o traga à realidade*” (BECKETT, 2008, p. 15; grifo nosso). A transformação do “código dos escaladores” (e da

própria forma de organização do comportamento social que ele instaura) é impossível no contexto das relações reificadas entre os habitantes atomizados que buscam a autoconservação imediata, indiferentes uns aos outros e incapazes de se comunicar e de coordenar ações coletivas.

Mas algo ainda mais paradoxal se dá quando nos perguntamos em que sentido tais convenções são leis do cilindro. Como opera sua irrevogabilidade? Afinal, pelo que nos é informado, elas são ocasionalmente infringidas e disto decorrem momentos de violência, de “um furor coletivo”, contra o transgressor. Mas em tais ocasiões, por alguns instantes, antes da reestabilização da ordem, as regras não seriam suspensas numa momento de *anomia* coletiva? Como o sistema restritivo de normas pelas quais o cilindro opera – a principal das quais, a *noção* entrópica sempre mantida – pode aceitar a suspensão momentânea de suas regularidades?

À primeira vista, os atos de violência coletiva consistem numa perturbação da harmonia preestabelecida do cilindro – o próprio narrador nos informa, por exemplo, que os sedentários, aqueles cujo comportamento alterna instavelmente entre o movimento e a paralisia, são os “que mais perturbam com seus atos de violência a calma do cilindro” (*ibidem*, p. 9). Se assim os considerarmos, estes seriam as únicas manifestações de subversão, de suspensão do estado dado das coisas na medida em que desestabilizam as rotinas dos corpos no recinto. É também notável que os instantes de furor coletivo da violência correspondem à única forma de *fraternidade* entre os corpos; isto é sutilmente sugerido na indagação do narrador acerca da possibilidade de organização dos habitantes: “um momento de fraternidade. Mas *esta fora as ondas de violência lhes é tão estranha quanto as borboletas*. Não tanto por falta de coração ou de inteligência quanto por causa do ideal do qual cada um é presa.” (*ibidem*, p. 12; grifo nosso). A relação implícita nesta observação entre os surtos de violência e a fraternidade coletiva (isto é, de suspensão do estado de mera atomização dos corpos em movimentos regulares) é ainda mais clara na versão em língua inglesa do mesmo trecho – “an instant of fraternity. But outside their explosions of violence this sentiment is as foreign to them as butterflies” (BECKETT, 2010, p. 105-106).

Mas no sistema total do cilindro, mesmo a subversão local da ordem, da lei, serve à sua manutenção no nível do todo. A fraternidade coletiva só é aceitável se manifesta sob forma de violência contra um transgressor das normas que a violência, para fins de punição regulatória, suspende. A massa atomizada, a multidão de solitários, apenas estabelece os laços sociais não utilitários, fraternais, espontâneos quando estes são acionados por meio de uma

reação violenta à infração das mesmas convenções que os reprimem. Assim, a espontaneidade enquanto tal se torna mediada pela norma. Adorno e Horkheimer (1985) observaram o mesmo mecanismo em sua análise do antissemitismo nazista: o impulso mimético irracional, reprimido pela ordenação disciplinar do fascismo, é racionalizado como função autorreguladora do *status quo*; neste contexto a figura do judeu (tal como a do transgressor do código do cilindro) se torna o foco de canalização comunitária da violência. O “inimigo comum”, por este processo, se torna o motivo oculto para mobilização coletiva pretensamente livre numa sociedade na qual outros vínculos são abstratamente funcionais; o critério abstrato da união fraternal da comunidade é a repulsa ao transgressor da normalidade:

O impulso recusado é permitido na medida em que o civilizado o desinfeta através de sua identificação incondicional com a instância recusadora. Passado o limiar o riso aparece. É este o esquema da reação anti-semita. É para celebrar o instante da liberação autoritária do proibido que os anti-semitas se reúnem, só ele transforma-os numa coletividade, e constitui a comunidade da espécie. [...] O fascismo também é totalitário na medida em que se esforça por colocar diretamente a serviço da dominação a própria rebelião da natureza reprimida contra essa dominação (*ibidem*, p.172).

No sistema do cilindro, mesmo a violência anômica local instancia leis gerais de sua estabilidade e, mais que isso, confunde-se com elas, a ponto de se tornar irrelevante o discernimento entre norma e exceção, ordem e desordem, pois há uma “*harmonia que reina no cilindro entre ordem e desleixo*” (BECKETT, 2008, p. 25; grifo nosso). Que os corpos habitem este espaço de exceção radicalmente normalizada possui precisamente essa consequência de que *ordem* (a heteronomia das convenções que são leis) e o *desleixo* (a anomia) são *indiscerníveis*. Giorgio Agamben (2004) propôs que as chamadas “festas anômicas” (as periódicas comemorações populares orgiáticas e carnavalescas comuns a quase todas as sociedades) são a instância paródica desta indiscernibilidade; se suspendem temporariamente a ordem social, tais períodos de anomia popular, no mais das vezes, acabam por afirmá-la de maneira mais profunda e perene na medida em que estão associadas historicamente a formas arcaicas de controle, como a afirmação de costumes tradicionais e mesmo a punição ritual dos transgressores e inimigos da comunidade – assim sendo, não escapam ao escopo da lei; ao contrário, complementam-na como uma espécie de “anarquia legal”:

As festas anômicas indicam, pois, uma zona em que a máxima submissão da vida ao direito se inverte em liberdade e licença e em que a anomia mais desenfreada mostra sua paródica conexão com o *nomos*: em outros termos, elas indicam o estado de

exceção efetivo como limiar da indistinção entre anomia e direito. [...] Direito e anomia mostram sua distância e, ao mesmo tempo, sua secreta solidariedade (AGAMBEN, 2004, p. 110).

O limiar do indecível entre direito e anomia, desleixo e ordem, é o próprio estado de exceção. Desta perspectiva, o cilindro é um sistema totalmente integrado no qual a própria subversão particular visa à confirmação e à manutenção, pela força “anárquica” extorquida dos corpos em proveito do *status quo*, da regularidade geral, ou melhor, do esquema ordenador que o instaura e que (buscaremos demonstrar) consiste no próprio narrador, cuja paradoxal posição é a do ideólogo que articula a experiência social do cilindro em seus próprios termos, que assume para si um conhecimento privilegiado que lhe é impossível, mas necessário ao seu próprio exercício, ao seu *modus operandi* como instância de uma racionalidade particularista que se impõe como única lei que mascara a irracionalidade de seus próprios procedimentos.

Já consideramos a “última pessoa narrativa” de *O despovoador* como o caso extremo do sujeito auto-alienado de *O inominável*. Mas como esta consideração permite explicar seu procedimento narrativo, através de frases protocolares dirigidas pela conformidade à noção a partir da qual concebe o “impensável” da história especulativa do cilindro? Tal explicação é viável se entender o processo narrativo como instanciado a partir de uma posição essencialmente ideológica do que Adorno chamou de “primado do sujeito” cuja consequência paradoxal é a própria *hipóstase* da subjetividade, sua irrefletida identificação com o meramente existente, com a objetividade bruta e imediata que marca o discurso do narrador; o sujeito constitutivo deste primado é, assim, um mero esquema ordenador da experiência (falsamente) imediata.

O “dado” empírico, que o narrador invoca a todo instante, porém, é destituído de qualquer determinação específica, é um ponto vazio, uma lacuna, no esquema abstrato – seu conteúdo efetivo é *opaco* ao sujeito, pois “em sua forma pobre e cega, o dado não é objetividade, mas apenas o valor limite do qual o sujeito, preso na própria esfera de seu encadeamento, não se assenhora totalmente” (ADORNO, 2009, p. 160). Portanto, à alegação de um acesso a um conhecimento privilegiado, inacessível ao “olho de carne”, por parte do narrador, devemos objetar que o próprio conteúdo de tal afirmação lhe é *intransparente* (“impensável”, em suas próprias palavras) – ele profere o que desconhece, o que não pode saber. *O que o narrador de fato enuncia é a própria ideologia do cilindro*, isto é, aquilo que *deve* ser o caso tendo em vista não a realidade dos corpos, mas “valor limite” de seu próprio

esquema conceitual, no qual o “dado” entra como meras lacunas que seu enrijecido padrão ordenador *requer* para perpetuar sua própria dominação – tal como faz a ideologia quando designa como “dado” socialmente irrevogável a imagem que ela mesma estabelece; mais que uma ideia, ela opera como um *esquema geral de ajustamento* à condição vigente:

como a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são, até a sua inverdade específica se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são. [...] A ideologia já não é mais um envoltório, mas a própria imagem ameaçadora do mundo. Não só pelas suas interligações com a propaganda, mas também pela sua própria configuração, converte-se em terror. Entretanto, precisamente porque a ideologia e a realidade correm uma para outra; porque a realidade dada, à falta de outra ideologia mais convincente, converte-se em ideologia de si mesma, bastaria ao espírito um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente (ADORNO, 1973, p. 203).

Abstração e concreção se confundem em *O despovoador*. E a invocação do dado não serve à comprovação das projeções do narrador, mas consiste na mera lacuna residual de sua ordenação. Assim, a *noção* – segundo a qual o cilindro tende à degenerescência e os corpos à gradativa imobilidade dos vencidos – se torna igualmente suspeita: ela não deve ser entendida, como a constatação passiva e objetiva dos estados orgânicos de transformação do recinto, mas um princípio regulatório. Conforme já foi apontado por comentaristas (cf. ANDRADE, 2001, p. 36-37), *O despovoador* nos apresenta uma “narrativa de tubos de ensaios”, e os corpos, tal qual cobaias, estão submetidos a sutis processos de manipulação por baixo do discurso que as enuncia como dados do desenvolvimento natural do cilindro. A *noção* não é uma constante apreendida por uma posição privilegiada, mas uma norma prescritiva ditada a partir de uma posição infactível, aporética, (que é a da própria ideologia), mas cuja *efetividade* institui no esquema ordenador abstrato do qual deriva uma objetividade objetivamente impossível.

Comentando sobre o estatuto estético da “nova música”, Adorno assim descreve as implicações sociais do primado dessa universalidade abstrata, que serão seminais para concluirmos nossa discussão:

A integração torna-se, de imediato, idêntica à desintegração [...] Mas isso não explica a conciliação, da qual a sociedade unitária jamais esteve tão afastada e que, se hoje quiséssemos alcançar urgentemente na estética, degeneraria em farsa. O universal e o particular revelam-se uma vez mais, mas apenas na medida em que, no momento de sua identidade, abrem repentinamente um abismo entre si. O universal torna-se uma regra autoimpositiva, ditada ilegítimamente por um particular e, portanto, por todos os particulares; o particular converte-se em acaso abstrato e livre de toda determinação própria - imaginável apenas por meio de uma mediação subjetiva -, um mero exemplar de seu princípio (ADORNO, 2011a, p. 340).

É sob a forma tanto de uma universalidade abstrata (que é a própria elaboração ideológica dos “padrões” de comportamento dos corpos no cilindro) quanto de uma particularidade rarefeita disfarçada de concretude imediata que o sistema do cilindro subsiste como o modelo de uma sociedade totalmente administrada cuja reprodução encontra suporte na efetivação da abstração ideológica como um *dado*. É neste sentido que as contradições que insistentemente vínhamos apontando na textura mesma do discurso do narrador entregam sua posição ilegítima como elaboração ideológica.

O conteúdo realista do texto se apresenta nas aporias de sua forma, que viabilizam a leitura *contra* sua aparência estética. Tal leitura revela uma sociedade da exceção biopolítica ideologicamente normalizada em que a desintegração social dos corpos atomizados é cúmplice de sua integração na ordem abstrata geral que extorque em proveito próprio até mesmo a força subversiva da reação anômica à dominação. Revela, *negativamente*, por força de suas contradições, a instância ideológica que mistifica a concretude como a instância residual de uma racionalidade particularista elevada à condição ilegítima universalidade impositiva. Revela o apagamento do processo histórico em favor de uma história especulativa projetada a partir da mesma noção que promove o extermínio, o despovoamento. Sobretudo, o teor realista de *O despovoador* é aquele expresso em suas próprias contradições, que não devem ser hipostasiadas numa imagem positiva da reconciliação, mas encaradas como a crítica negativa de um modelo social mantido pelo ajustamento invisível à padronização abstrata aceita como dado bruto e inquestionável. Uma crítica que perdura – enquanto a *noção* ainda for, cegamente, mantida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Argumentamos, no curso de nossa investigação, em favor do conteúdo realista de *O despovoador*. Para tanto, realizamos uma análise pautada pela articulação de três momentos a partir dos quais estabelecemos algumas reflexões teóricas que permitiram clarificar a dimensão social da prosa beckettiana e, a partir daí, desenvolver algumas das sugestões já presentes em Adorno sobre seu teor realista. Concluímos, por fim, que o cilindro pode ser lido como um modelo de sociedade totalmente administrada conforme um paradigma biopolítico de exceção ideologicamente normalizado pela instância narrativa.

Dois esclarecimentos finais precisam ser feitos para tornar nosso *procedimento* de interpretação o mais claro possível, em retrospecto: (1) seu pressuposto fundamental foi o de tornar o texto mais compreensível a partir de mediações socialmente direcionadas; e (2) ela não requer a noção de “correspondência” do texto com um contexto *específico* – nossa leitura, assim, permanece realista não pela assunção de um tipo de isomorfismo, mas de uma *atribuição teoricamente mediada* de contextos potenciais ao texto em questão.

Primeiramente, nossa análise partiu da premissa de que a difícil prosa de *O despovoador* se tornaria mais inteligível pela intervenção de um conjunto de mediações que “traduziriam” a situação de total fechamento do cilindro em termos de conceitos teoricamente tratáveis (biopolítica, estado de exceção, sociedade administrada, ideologia, etc). Nosso recurso ao conceito dialético de *mediação*, portanto, consistiu num procedimento de transcodificação do texto tendo em vista sua melhor compreensão de um ponto de vista estratégico aos nossos propósitos (cf. JAMESON, 1992, p. 35-38). Tal operação se mostrou bem-sucedida precisamente porque *não* fechou o texto a uma única chave interpretativa ou reduzi-lo à expressão de um contexto dado – o que ocorreu, por exemplo, na interpretação alegórica proposta por Antoni Libera (1983), citada acima. Ao contrário, ela tornou inteligível o próprio caráter aporético de *O despovoador* – que se dá no nível da enunciação mesma do discurso de seu narrador –, e o fez de tal forma a não comprometer o momento seguinte da análise, que levou a um entendimento geral da obra que acomodasse tais contradições num horizonte dialeticamente integral. Por meio deste itinerário, portanto, abandonamos qualquer noção de correspondência direta, não mediada, entre texto e contexto.

Se nossos resultados se mostraram interessantes do ponto de vista da crítica dialética, então talvez devamos remetê-los à proposição de que já lançamos mão a título de hipótese, segundo a qual restabelecer a categoria do realismo no estudo crítico e socialmente direcionado da literatura significa atribuir-lhe o propósito de *conceber mediações historicamente conscientes*, que sirvam tanto ao esclarecimento quanto à transformação dos contextos em que (e a partir de que) diferentes textos literários são apropriados. O realismo, se criticamente estabelecido, deve assumir a contingência histórica da própria constelação que o instaura, deve tornar-se um gesto de *apropriação contextual e consciente da literatura*, não uma redução do literário à expressão do contextual. E seu gesto tem como consequência, por fim, o comprometimento com a possibilidade da leitura contraideológica e socialmente mediada do texto.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Ideologia*. In: ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo, ed. Cultrix, 1973; p. 184-203.

_____. *Trying to Understand Endgame*. Tradução para o inglês de Michael T. Jones. Cornell University, EUA: *New German Critique* n. 26, Spring-Summer 1982, p. 119-150.

_____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003a.

_____. *Reconciliación extorsionada*. In: _____. *Notas sobre literatura*. Tradução para o espanhol de Alfredo Brotons Muñoz. Madri, Espanha: Ediciones Akal, 2003b, p. 242-269.

_____. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Notes on Beckett*. Tradução para o inglês de Shane Weller. Edinburgh University Press: *Journal of Beckett Studies* 19.2 (2010): 157-178.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2011b.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Festa, luto, anomia*. In: _____. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *O despovoador*. In: _____. *O despovoador, (1968-1970); Mal visto mal dito, (1979-1981)*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 3-34.

_____. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Texts for nothing and other shorter prose, 1950-1976*. Londres, Reino Unido: Faber and Faber, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Para uma crítica da violência*. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Hernani Chavez. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011; p. 121-156.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

EAGLETON, Terry. *Towards a science of the text*. In: _____. *Criticism & ideology*. Londres, Reino Unido: Verso, 1986; p. 64-101.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Do realismo artístico*. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1999; p. 98-108.

_____. *Linguística e poética*. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003; p. 118-161.

JAMESON, Fredric. *A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico*. In: _____. *O inconsciente político*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992; p. 15-103.

_____. *Late marxism: Adorno or the persistence of dialectic*. Londres, reino Unido: Verso, 2007.

LIBERA, Antoni. *The lost ones: a myth of human history and destiny*. In: GONTARSKI, S. E. *et alii. Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Ohio State University Press, EUA, 1983, p. 145-156.

LUKÁCS, Georg. *The ideology of modernism* (1957). In: EAGLETON, Terry e MILNE, Drew (Orgs.). *Marxist literary theory*. Tradução para o inglês de John e Necke Mander. Cambridge, EUA: Blackwell, 1996, p. 141-162.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

_____. *Teses sobre Feuerbach*. In: GIANNOTTI, José Arthur. *Marx além do marxismo*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 103-105.

MURPHY, Peter. *The nature of allegory in The lost ones, or the Quincunx Realistically considered*. Florida State University, USA: *Journal of Beckett Studies*, n. 7 (1982), p. 71-88.

Citações feitas a partir da versão disponível em:

<http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Murphy.htm> [Acesso em 30/04/2012]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WELLER, Shane. *Adorno's notes on The Unnamable*. *Edinburgh University Press: Journal of Beckett Studies* 19.2 (2010): 179-195.