

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA TEORIA, CRÍTICA E COMPARATIVISMO**

FERNANDO CESARINO DE CANDIDO

BECKETT E KANT: NOS SILÊNCIOS DA RAZÃO PURA

PORTO ALEGRE - RS

2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

FERNANDO CESARINO DE CANDIDO

BECKETT E KANT: NOS SILÊNCIOS DA RAZÃO PURA

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. KATHRIN HOLZERMAYR LERRER ROSENFELD

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE - RS

2024

CIP - Catalogação na Publicação

De Candido, Fernando Cesarino
BECKETT E KANT: NOS SILÊNCIOS DA RAZÃO PURA /
Fernando Cesarino De Candido. -- 2024.
68 f.
Orientadora: KATHRIN HOLZERMAYR LERRER ROSENFELD.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Literatura. 2. Filosofia. I. ROSENFELD, KATHRIN
HOLZERMAYR LERRER, orient. II. Título.

Fernando Cesarino de Candido

BECKETT E KANT: NOS SILÊNCIOS DA RAZÃO PURA

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 3 de Abril de 2024

Resultado: Aprovado com correções

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Kathrin Lerrer Rosenfield
Departamento de Letras

Profª Drª Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Departamento de Letras

Prof Dr Antonio Barros de Brito Junior
Departamento de Letras

Prof Dr Jose Pinheiro Pertille
Departamento de Filosofia

Dedico este trabalho à minha avó Rita Isabel
Gomes Cesarino (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Primeiro quero agradecer os meus pais, Rita de Cássia Cesarino de Candido e José Jovani Pinto de Candido, por me darem a possibilidade de finalizar essa dissertação de mestrado sem bolsa e além disso me incentivarem os meus objetivos acadêmicos.

Quero agradecer imensamente o meu irmão, Eduardo Cesarino de Candido, que foi a primeira pessoa que conseguiu entender a dificuldade da minha escrita e me ajudou a sentir orgulho de terminar esse trabalho.

Quero agradecer os meus melhores amigos de quatro patas, o meu cachorro, Mali, que independente das condições sempre está com um sorriso no rosto e minha gata, Julieta, que nos momentos adentro na madrugada veio me fazer companhia na escrita e me proporcionou conforto.

Quero agradecer os meus dindos, Giovanna Cesarino Tomasel e Alexandre Tomasel, que tal como os meus pais sempre me apoiaram, me incentivaram e se interessaram naquilo que eu quisesse fazer. Um agradecimento especial a minha dinda que me acompanhou também como minha nutricionista e me ajudou a aumentar imensamente a minha qualidade de vida, ao mesmo tempo que era uma escuta compreensiva para os meus medos e ansiedades.

Quero agradecer o meu primo, Gustavo Cardoso Cesarino, que é um amigo para a vida toda e sempre que eu vejo podemos ter o mesmo sentimento de sempre de compreensão mútua.

Aos meus amigos, Ricardo, Laura, Jones, Will, Pedro, Giulia, Lúcia, Gabriel Barbosa. Gabriela e Douglas Lunardi que aguentaram a minha ausência dos “rolês” em prol da escrita e sempre mantiveram contato.

Agradeço também aos meus amigos Livia, Renata, Maíra, Iago, que dividem constantemente conversas estimulantes comigo e mantêm acesa a chama da nossa amizade. Um agradecimento especial a minha amiga Anna que também foi minha professora de francês, realizou esse desejo que tenho de anos de entender a língua dos meus filósofos e que conseguiu me motivar dentro da jornada de tentar vencer esse novo desafio. Um agradecimento mais do que especial ao meu amigo, Vinicius Prusch, que ao compartilhar a jornada de fazer o mestrado, logo depois da graduação, viveu estresses junto comigo e foi essencial ao dar *feedback* ao trabalho que vocês irão ler.

Um agradecimento especial aos meus amigos de sempre do ensino fundamental e médio, Gabriel Brum, Leonardo Padilha e Jader Passos que juntos de diferentes formas nos mantemos nos divertindo e compartilhando experiências a mais de 15 anos pelo menos.

À minha psicóloga, Marina Brasil, foi completamente essencial para a concretização desta dissertação de mestrado, impedindo que eu me deixasse levar e desistisse do empreendimento. Além de ser talvez a única pessoa no mundo que consiga compreender todo o sofrimento e ansiedade que senti ao longo do último ano.

Ao meu psiquiatra, Doutor Rafael, que durante o último ano me ajudou a tratar da dor de cabeça que eu considerava já parte de mim e foi sempre compreensível e prestativo em suas consultas.

À academia Miudinho que me possibilitou mudar meus hábitos e seguir um caminho mais saudável e satisfatório e também um agradecimento em especial ao meu falecido instrutor, Rafael Lavandoski, que sempre me ajudou a performar os exercícios. Espero que seus ensinamentos possam perdurar no tempo e honrar sua memória.

Um agradecimento especial também a você leitor, que disponibilizou um pouco do seu tempo para ler essa dissertação de mestrado.

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!
(Hamlet, Act I, Scene V, Shakespeare)

RESUMO

Essa dissertação de mestrado propõe uma conexão entre o filósofo Immanuel Kant e o autor irlandês Samuel Beckett. Ela tem como foco as obras *Molloy*, *Crítica da razão pura*, *Crítica da faculdade de julgar*. Dentro da *Crítica da razão pura* se trabalharam os conceitos da estética transcendental: tempo e espaço; os conhecimentos da analítica transcendental: apercepção, categorias, conhecimentos, princípios da faculdade de julgar. Para a interpretação desses conceitos para com a obra literária beckettiana se recorreu ao estudo anterior do americano Gleen Stewart (2017) que delimitou bem essa interação dos dois autores em relação à primeira crítica. Na minha interpretação mais direta recorri ao conceito de autocancelamento de Fábio de Andrade (2002) como nexos gerais de explicação das escolhas estéticas feitas por Beckett dentro do romance *Molloy*. Na conexão entre as duas críticas analisei como a ideia de silêncio é recorrente nas temáticas trazidas no texto beckettiano e sua possível ligação com aquilo que Kant vislumbra nos limites da experiência e no sublime. Já em relação a terceira crítica, primeiro foi feita uma contextualização geral do que estava em jogo para Kant, explicando os conceitos de gosto, de belo, de bela arte, de gênio e de ideia estética e depois se deu um foco especial no conceito de sublime e como na sua interpretação possível dentro da forma de escrever de Samuel Beckett. Para essa conexão se utilizou de referência o brasileiro Gerson Luís Trombetta (2016) e o norueguês Bjørn Kåre Myskja (2002).

Palavras-chave: Molloy. Crítica da razão pura. Crítica da faculdade de julgar. Silêncio. Sublime.

ABSTRACT

This master's dissertation proposes a connection between the philosopher Immanuel Kant and the Irish author Samuel Beckett. It focuses on Beckett's works *Molloy*, *Critique of Pure Reason*, and *Critique of Judgment*. Within the *Critique of Pure Reason*, the concepts of transcendental aesthetics (time and space) and transcendental analytics (apperception, categories, knowledge, principles of judgment) are explored. To interpret these concepts in relation to Beckett's literature, reference is made to Glenn Stewart's previous study (2017), which outlined this interaction between the two authors regarding the first critique. In a more direct interpretation, the concept of self-cancellation by Fábio de Andrade (2002) is used as a general explanatory nexus for Beckett's aesthetic choices within the novel *Molloy*. In analyzing the connection between the two critiques, the recurrence of the idea of silence in Beckett's themes is examined, suggesting its possible connection to what Kant envisions within the limits of experience and the sublime. Regarding the third critique, the *Critique of Judgment*, a general contextualization of Kant's concerns is provided, explaining the concepts of taste, beauty, fine art, genius, and aesthetic idea, followed by a special focus on the concept of the sublime and its possible interpretation within Beckett's writing style. References for this connection are drawn from Gerson Luís Trombetta (2016) and Bjørn Kåre Myskja (2002).

Key-words: Molloy. Critique of pure reason. Critique of judgment. Silence. Sublime.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 BECKETT E A PRIMEIRA CRÍTICA.....	16
2.1 Conceitos gerais.....	16
2.1.1 Estética transcendental.....	16
2.1.2 Analítica transcendental.....	17
2.1.3 Conceitos puros do entendimento.....	19
2.1.4 Apercepção e intuição.....	20
2.1.5 Conhecimento.....	22
2.1.6 Faculdade de julgar.....	24
2.2 Gleen Stewart: interpretação da primeira crítica em Beckett.....	28
2.2.1 Molloy, epistemologia e a lógica do autocancelamento.....	32
2.2.2 Molloy e a questão do tempo.....	39
2.2.3 Molloy e as condições da identidade e da verdade.....	41
3. O SILÊNCIO E O RUÍDO.....	44
4. BECKETT E A TERCEIRA CRÍTICA.....	50
4.1 Conceitos gerais.....	50
4.1.1 Desenvolvimento de conceitos próprios da estética: o gosto.....	53
4.1.2 O belo.....	55
4.1.3 A bela arte e o gênio.....	57
4.1.4 A ideia estética.....	58
4.2 O sublime de Kant.....	59
4.2 O sublime de Beckett.....	61
5 CONCLUSÃO.....	65

Introdução

Esse trabalho se propõe como uma interface entre o filósofo alemão do século XVIII, Immanuel Kant e o escritor e dramaturgo irlandês, nascido no século passado, Samuel Beckett. Há uma expectativa de que esses autores possam ser correlacionados para além do superficial e que a sua conexão nos ajude não só a entender o funcionamento da literatura de Beckett, mas destrinchar melhor a proposta filosófica de Kant.

Porém, essa questão inevitavelmente suscita o seguinte questionamento: Por qual motivo juntar Kant e Beckett? A diferença temporal não seria muito grande para uma análise realmente efetiva? Para responder isso, entendo que a literatura tem a capacidade de tratar assuntos que também surgem na filosofia. O tratamento que cada uma dá ao assunto é diferente, mas nada impede que uma seja informada pela outra. No caso específico que temos aqui, o autor Samuel Beckett não é de forma alguma adverso à influência filosófica, sendo claro em seus diários e escritos que grande fonte de inspiração para a incorporação de certos temas vinha diretamente da filosofia, como, por exemplo, Descartes, pela redução ao eu; Demócrito, em seu ceticismo (a citação “Nada é mais real que o nada” é incorporada como um possível mote dos personagens beckettianos); e Schopenhauer, pela noção da arte como manifestação da vontade e na concepção do nascimento como uma punição.¹ Aqui já vemos uma ligação inicial em que um dos filósofos inspiradores de Beckett, Schopenhauer, deve bastante da sua filosofia às críticas kantianas.

Imagino então que não é um exagero sugerir uma conexão possível com um dos pioneiros do idealismo alemão e um dos expoentes do teatro do absurdo (embora no seguinte texto focarei mais detidamente em seus romances). Há uma dificuldade em se analisar os livros do Beckett por conta de sua influência filosófica, pois isso pode levar ao equívoco de tratar o texto como se ele fosse um texto de filosofia e não de ficção. A questão é usar a filosofia como um caminho para entender os problemas que o texto de ficção traz.

¹ Mais sobre as conexões que abundam entre Beckett e Schopenhauer podem ser conferidas no artigo “*I am not reading philosophy*”: *Beckett and Schopenhauer* do autor Erik Tønning, parte do livro *Beckett / Philosophy*.

Para isso tenho de pressuposto básico, de que não existe uma interpretação definitiva, porém tampouco qualquer teoria consegue se encaixar a Beckett (embora seja uma tendência comum). Parece-me que o principal é tentar derivar padrões no texto beckettiano e assim analisá-los à luz dos temas que ele mesmo evoca.

Pode-se adentrar a essa questão de duas formas. A primeira se dá conectando, a partir da primeira crítica, a estética transcendental e as categorias *a priori* de espaço e tempo à forma como os narradores beckettianos lidam com os objetos dentro de suas narrativas, seja pelos problemas de conhecimento trazidos por uma memória defeituosa, seja pela dificuldade de apreensão dos objetos vindos de sentidos fugidios. Essa posição é extensivamente elaborada pelo trabalho de Glenn Stewart (2017), que com a ajuda do conceito de “metafísica do bloqueio” de Adorno, ele delinea o ponto de toque entre os dois autores.

A segunda forma é juntando o conceito de sublime matemático de Kant da terceira crítica com a literatura beckettiana e pensando a incognoscibilidade que Kant elabora como algo que é obtido às avessas pelos romances de Beckett, que desafiam a unidade do “eu” e procuram sempre pelo indizível. Por esse caminho, a indizibilidade e a incognoscibilidade seriam ambas formas de alcance do sublime. Essa interpretação é apresentada pelo brasileiro Gerson Luís Trombetta em seu artigo “Olhar-se do ponto mais alto: sublime e identidade em Kant e Beckett” (2016) que tem como base a leitura da obra *O Inominável* e também pelo norueguês Bjørn Kåre Myskja (2002), que foca na dimensão ética do sublime na construção da narrativa do romance Molloy.

Algo interessante que conecta a primeira e a terceira crítica kantiana com Samuel Beckett são as análises de enfoque bibliográfico de P.J. Murphy em que ele parte da informação de que Beckett era um leitor ávido de Kant, de maneira até a ler alguns textos direto do alemão:

Kant's influence on Beckett has been totally underestimated; until very recently significant references were relegated to a few footnotes. This in part due to the fact that most critics were not aware that Beckett went back to Kant throughout the formative decade of the 1930s. Brian Coffey reports that “in 1938 Beckett wrote to Germany to order the Complete works of Kant and he asked the bookseller to send him what he termed ‘an antediluvian edition’”. (MURPHY, 1994, p.229)

Digo que há essa conexão com a primeira e terceira crítica, pois o próprio Peter J. Murphy as cita como fontes de influência possível em certos aspectos da obra Watt:

“Watt’s private viewing is structured around the Kantian distinction between the beautiful and the sublime in the Critique of Judgment where Kant maintains that the beautiful in nature concerns the form of the object, which consists in its being bound, whereas the sublime can be located in a formless object. [...] From the sublime to the ridiculous: even the most humdrum of daily objects, such as Mr. Knott’s pots, were not for Watt any longer amenable to being neatly identified. They were no longer quite themselves and there is, of course, no access to the noumenal “pot-in-itself” which might in Kantian terms be “thinkable,” but perforce remains “unknowable.” The liminal nature of so-called commonplace realities is such that Watt is compelled to adopt in self-defense a Kantian manipulation of a priori categories in order to “extract” semblances of meaningful patterns, as exemplified in the episode with the Galls.” (MURPHY, 2012, p.267-268)

Para uma discussão mais profunda sobre a ligação entre Kant e Beckett, o capítulo inicial da dissertação de Glenn Stewart apresenta um bom panorama, desde associações mais recorrentes com o sublime até a sua leitura via a primeira crítica. Muito do que veremos nesta dissertação em relação a primeira crítica serão ligações também percebidas pelo autor, tal como o conceito de apercepção como explicativo do que Beckett entende como consciência em suas obras e a importância do espaço e do tempo como formas da sensibilidade que definem o limite do nosso conhecimento. Porém, o essencial de sua análise parece ser o conceito de falha (*failure*, como utilizado em inglês) vindo de Beckett e o de bloqueio (*block*, como utilizado em inglês) vindo da leitura adorniana de Kant. Ambos assim norteiam de maneira diferentes as limitações do nosso conhecimento.

Ao saber agora que existem pelo menos duas interpretações possíveis da influência de Kant em Beckett, sendo elas, uma em relação a primeira crítica com enfoque na cisão do sujeito com o conhecimento e a outra em relação a terceira crítica sobre o reconhecimento do sublime, no primeiro momento, outra questão aparece em decorrência disso que é: percebemos que há sim uma relação possível, porém a forma como ela se dá não é direta, podendo ser ambígua. Seria essa influência uma absorção, de maneira a didatizar os conceitos kantianos, ou uma resposta, de maneira a ir de encontro a eles? Ou seja, a literatura de Beckett é um exemplo modelo dos conceitos contidos na *Crítica da razão pura* e na *Crítica da faculdade de julgar* ou esses conceitos são invertidos de cabeça para baixo tal como Marx diz da sua referência a Hegel: “Meu método dialético, em seus fundamentos,

não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto.” (Marx, 2011, p.129)?

Uma leitura que faça uma adesão direta entre os conceitos kantianos e a obra de Beckett, tal como dizer que o sublime e a apercepção estão postos em seus romances inequivocamente, pode ser um pouco precipitada. Algo que faz mais sentido é ver dentro desse escopo de interpretação a obra beckettiana como uma tentativa de perpassar os limites kantianos. Isso significando os limites postos no próprio texto de Kant até os limites daquilo que Kant mesmo não conseguiria vislumbrar. Ao estimular uma hipótese dessa tentativa possível de Beckett superar aquilo que Kant circunscrevia, nos vemos em um caminho de pelo menos duas alternativas, pois ao passar desses limites Beckett pode ou confirmá-los, os absorvendo como inevitáveis, ou negá-los, respondendo a eles como fabricados. Nisso temos duas saídas, uma de maneira negativa, numa inversão da filosofia kantiana, Beckett passa pelos temas kantianos, de maneira consciente ou não, de forma a destranscedentalizá-los e sugerir conclusões opostas; ou ainda de maneira positiva, numa intensificação das consequências da obra Kantiana, pensando que os limites da experiência possível só podem ser compreendidos quando tenta-se ao máximo implodir tudo que há de não-essencial na relação do sujeito com o objeto. Ou seja, ao pensar a relação à estrutura da filosofia kantiana na ideia de um sujeito que não tem acesso à coisa em si, porém apenas aos fenômenos, a forma de narração beckettiana parece intensificar os limites dessa separação de modo que o sujeito seja quase alienado dos objetos. Com isso, imaginamos que, ao termos como modelo de filosofia kantiana a primeira crítica, podemos ver uma leitura positiva das conclusões do idealismo alemão, segundo Beckett. Porém, em termos estéticos, a partir da ideia de sublime da terceira crítica nos parece que uma inversão é inevitável, pois Kant, ao se debruçar pela descrição desse conceito, traz a sua conexão essencial com a grandeza em si, algo que vai de encontro com a estética do mínimo de Beckett. Podemos dizer que há sim alguma forma de sublime em Beckett, porém ele precisa ser posto como uma inversão do sublime kantiano que, ao focar na grandeza em si, preconiza um infinito incalculável pelos nossos sentidos e que, no entanto, é trazido ao infinitesimal pelo autor irlandês, que pelos sentidos revela o mínimo da experiência do sujeito.

P.J. Murphy sintetiza essa relação da seguinte maneira: “For Beckett, Kant was first and foremost the modern philosopher who recognized that this “direct

relation” (relação entre o *self* e o *knowable*) was ruptured.” P. J. Murphy. Beckett’s critique of Kant. In: Beckett / Philosophy. p.265 P. J. Porém, ao botarmos em jogo essa ligação vemos também algumas descontinuidades: Murphy aponta que a grande limitação da relação da filosofia kantiana com a literatura de Beckett seria a falta da inspeção sobre a linguagem. Beckett é um autor que inevitavelmente irá ter o seu foco sobre o próprio fazer linguístico. Esse elemento se torna cada vez mais crítico e é o que mais se sobressai de diferente em relação aos dois. Beckett desenvolve essa questão progressivamente e cada vez de maneira mais intensa, de forma que a obra *O Inominável* se torna um limite ao próprio autor sobre aquilo que ele considera ser possível de ser dito. Só depois de vários anos que ele tenta novamente encarar tal questão na obra *Como é*, mas que parece não superar os limites impostos pela obra anterior.²

Notamos assim que a relação entre os autores não é simplesmente direta, de maneira em que a filosofia de Kant se aplicaria sem tirar nem pôr a Beckett, mas sim que concessões são necessárias de maneira que essas relações possam ser evidenciadas na sua complexidade. O que esse trabalho pretende é apenas um pequeno mergulho nesse oceano de possibilidades, pretendendo voltar da água com um pequeno peixe ou dois em mãos.

A estrutura da dissertação se dá da seguinte maneira:

1) O primeiro capítulo serve para explicar os conceitos da estética e da analítica transcendental e falar das conexões que já foram analisadas por Gleen Stewart (2017) em relação à *Crítica da razão pura* e Beckett.

2) No segundo momento, dar a minha leitura e interpretação da relação entre esses conceitos da primeira crítica, a partir da leitura dupla que fiz entre os dois autores.

² Em seu livro James Knowlson, biógrafo de Beckett, comenta dessa dificuldade estrutural de escrita das obras que vieram depois dessa época, para além do período difícil que o autor irlandês suportou depois da época da guerra com depressão e a morte de sua mãe:

“A few months later, he (Beckett) commented: “Inertia, literary, continues. Haven’t the least desire to put pen to paper, prefer mixing mortar and stretching barbed wire, long may these dispositions continue.”! This simulation of indifference or mock bravado disguised a deep dismay that crept into other letters at the impasse in which he had found himself since finishing *L’Innommable* three years earlier, just before his mother died.” (p.358-359)

Ele só conseguiu escrever algo em prosa 6 anos após a publicação de *O Inominável*:

“The exercise book he referred to contained a new prose text, first entitled “Pim,” which he had started just-before Christmas.” He had, he wrote, given up all thoughts of theater and radio for the time being and was “struggling to struggle on from where the Unnamable left me off, that is with the next next to nothing.” “Pim” was to become the three-part *Comment c’est (How It Is)*.” (KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. 1996. p.412-413)

3) Depois disso, achei interessante deixar clara uma conexão entre as duas críticas pelo conceito de silêncio contido na obra de Beckett.

4) E finalmente irei apresentar a terceira crítica (*Crítica da faculdade de julgar*) e contextualizar os seus conceitos mais ligados a estética, porém darei um foco maior ao sublime, para poder explicá-lo e correlacioná-lo a Beckett.

Algo importante de deixar claro, é que ao se falar de Beckett durante essa dissertação terei como foco principal o romance *Molloy* e às vezes o resto da dita trilogia do pós-guerra, *Malone morre* e *O Inominável*. Outras obras podem ser citadas de maneira menos basilar.

Beckett e a primeira crítica

Essa seção tem como foco deixar claros alguns conceitos delimitados da *Crítica da Razão Pura* para que depois eles possam ser mais facilmente operacionalizados em uma leitura do romance beckettiano, *Molloy*.

Estética transcendental

Aquilo que todo fenômeno deve apresentar simplesmente por ser um fenômeno. Não há fenômeno pensável que não esteja no espaço e no tempo. Eles são formas necessárias para que algo possa ser dado a nós. Isso significa dizer sensibilidade *a priori*. Não que essa sensibilidade seja algo independente de nós e que as características dos fenômenos já fossem dadas antes mesmo do nosso contato com eles, tal como a vermelhidão de uma rosa, mas que o espaço e o tempo são condições de possibilidade para a experiência em geral.

Kant chama o espaço e o tempo de formas puras da intuição sensível. Puras, pois são apartadas do empírico. Formas, pois elas orientam como um fenômeno pode aparecer e não o seu conteúdo. Da intuição, pois é o que o chega a nós depois de passar pela sensibilidade. Toda intuição para nós é sensível, em contraponto a alguma intuição intelectual³, pois a capacidade passiva de receber representações (objetos) é a sensibilidade. Aqui há uma diferença importante entre “sensível” e “sensação”. A sensação é ligada ao empírico “como impenetrabilidade, dureza, cor etc” (Kant, 2015, p.72) e o sensível é uma característica da sensibilidade que é composta pelo entendimento que aplica conceitos, a sensação e a forma dos fenômenos. Tal diferenciação também se fará relevante durante a terceira crítica.

Tendo isso posto, conseguimos entender segundo Kant que o espaço é simplesmente a forma como representamos os objetos como fora de nós. Já o tempo é a forma do sentido interno a nós. Ele que dirá como será a relação entre as representações, se de causa, de quantidade, de qualidade, etc. Por isso ele também é de certa forma reflexionante, pois ele nos dá a possibilidade de nos intuirmos e

³ “É próprio de nossa natureza que a intuição só possa ser sensível, i. e., que só contenha o modo como somos afetados pelos objetos.” (KANT, 2015, p.96)

nos percebemos como fenômeno. Consequentemente, o tempo se torna a condição de todos os fenômenos em geral, pois ele funciona como condição necessária de tudo, incluindo fenômenos internos e externos. Já o espaço se limita a apenas aqueles fenômenos externos a nós.⁴

Isso é inevitável em termos da intuição, pois somos restringidos a apenas a acessarmos o fenômeno e não a coisa em si. Enquanto lidarmos com o fenômeno, ele sempre irá chegar até nós pela sensibilidade e por isso já moldado pelo tempo e pelo espaço. Se pudéssemos falar da coisa em si o tempo e o espaço nada diriam sobre ela, pois eles são próprios da nossa intuição.

Analítica transcendental

Kant define inúmeras vezes verdade como a concordância do conhecimento com o objeto. Primeiro o conhecimento precisa concordar em si mesmo a partir da forma lógica e, depois disso, ele ainda precisa se alinhar ao objeto. Dessa definição ele consegue delimitar uma diferença entre o que seria uma lógica analítica e uma lógica dialética. A lógica aqui é definida como a atividade de busca pela verdade. Se tomamos a verdade como dita por Kant então teremos duas etapas distintas de reconhecimento dessa verdade, sendo primeiramente a analítica e depois a dialética.

Kant esquematiza a diferença das duas com a analítica sendo a forma do conhecimento e a dialética sendo a matéria do conhecimento. A analítica é a condição negativa da verdade, “concordância de um conhecimento com as leis universais e formais do entendimento e da razão” (Kant, 2015, p.101). Para um conhecimento ser ele precisa atender certos critérios antes de ele ser relacionado a um objeto. Esses critérios definem em negativo como esse conhecimento se dá. Já a dialética ensina “as condições formais de concordância com o entendimento”. (Kant, 2015, p.102) Ou seja, como sabemos que um conhecimento pode ser conectado com um objeto dado de maneira justa sem criar um falseamento.

⁴ “Se posso dizer a priori que todos os fenômenos externos estão no espaço e são determinados a priori segundo as relações do espaço, então posso dizer, a partir do princípio do sentido interno, em termos inteiramente universais, que todos os fenômenos em geral, i. e., todos os objetos dos sentidos, estão no tempo e se inscrevem de modo necessário em relações do tempo.” Kant, 2015, p.82

Dentro dessa divisão temos ainda que o entendimento faz parte da analítica como faculdade legisladora, criando regras (leis) sobre a experiência possível: “Nós podemos, agora, caracterizá-lo como a faculdade das regras. Esta caracterização é mais frutífera e se aproxima mais do essencial. A sensibilidade nos dá formas (da intuição), o entendimento nos dá regras.” (Kant, 2015, p.168) Vemos aqui então que o foco nas regras reafirma o aspecto de limitação da filosofia kantiana, como vimos na interpretação adorniana, via Glenn Stewart, que a caracteriza como um bloqueio. É na faculdade de regra que iremos encontrar as categorias e os conceitos.

Já a faculdade de julgar, que também faz parte da analítica, toma essas regras como critério de subsunção dos fenômenos, ou seja, ela diz se as regras se aplicam ou não, formulando um juízo:

Se o entendimento em geral é definido como a faculdade das regras, a faculdade de julgar é, então, a faculdade de subsumir sob regras, i. e., de distinguir se algo está sob uma dada regra (*casus datae legis*) ou não. A lógica geral não contém qualquer prescrição para a faculdade de julgar, nem poderia contê-la. (Kant, 2015, p.172)

Para o melhor entendimento, Kant aqui dá de exemplos os médicos e os juízes que podem ter decoradas todas as regras, mas que sem uma faculdade de julgar afiada são incapazes de aplicar corretamente as regras que tanto conhecem. O termo principal utilizado na faculdade de julgar são os esquemas, o terceiro entre os conceitos e os objetos. Eles são como Kant define esse processo de organização feito pela faculdade. Mais sobre os esquemas se dirá adiante.

Contrário a essas duas faculdades, a faculdade da razão não pertence à analítica, mas sim à dialética. A razão é caracterizada pelo ato de inferir e tentar transformar os conhecimentos do entendimento em princípios gerais, como Kant define: “percebe-se logo que o princípio próprio da razão em geral (no uso lógico) é o de buscar o incondicionado para os conhecimentos condicionados do entendimento, completando-se assim a unidade deste último.” (Kant, 2015, p.283)

Aqui vemos que o essencial para entender o funcionamento da razão reside na palavra incondicionado, ou seja, aquilo que não depende de nada e sustenta-se por si só. Disso vemos que a razão serve como uma forma de organizar os conhecimentos dispersos, porém incondicionados, que nos são dados pelo entendimento e os usa para criar uma cadeia de “condições subordinadas”, aquilo que no senso comum é tomado como lógica. Algo como um silogismo básico, “se x

segue, logo y precisa ser o caso” ou “Todo homem é mortal. Sócrates é homem, logo Sócrates é mortal.”

Comparada com o entendimento e a faculdade de julgar, a razão se dá a um trabalho que possamos chamar de mais volátil, pois ela tem de construir algo novo com o que se tem, de maneira que esse novo sempre saia daquilo que é tido como certo. Não há a mesma certeza do entendimento e do juízo que são mais conectores diretos. Há um esforço no trabalho da razão que precisa construir uma ponte que possa ser caminhável depois. Em contrapartida, o entendimento e o julgamento não são tão livres, pois precisam funcionar constantemente para o funcionamento da intuição, sem que haja ruído entre eles. Junto disso, eles, por serem inerentemente sensíveis, prezam para que a possibilidade da relação para com o objeto seja possível. Já a razão não possui esse mesmo objeto, pois ele teria que ser de qualidade transcendental para se adequar a razão. Não há a possibilidade de um objeto transcendental que se encaixe com ela, pois esse tipo de objeto não possui significado para nós que lidamos invariavelmente com os fenômenos e não com os númenos.

Tendo essa divisão inicial entre lógica analítica e dialética em vista, delimitaremos neste trabalho a explicitação dos conceitos provenientes principalmente da analítica, pois nela parecem estar a maior parte dos conceitos operacionalizados por Kant, essenciais para o entendimento da crítica e também eles parecem mais adequados ao questionamento que queremos fazer em relação a Beckett e seus romances.

Conceitos puros do entendimento

Estes são conceitos *a priori* para que o entendimento exista. Os conceitos derivam da síntese pura das representações. Eles são puros, pois não dependem da experiência para se referirem ao seus objetos (Kant, 2015, p.121). Assim Kant define as categorias como: “Elas (as categorias) são conceitos de um objeto em geral, por meio dos quais a intuição deste é vista como determinada em relação a uma das funções lógicas do juízo.” (Kant, 2015, p.127)

O objeto real da experiência não se dá nesse momento, pois a análise se faz de um conceito puro. Para isso é necessário se pensar um objeto em geral e que deve ser reduzido a única coisa que sobra da sua experiência empírica, sua forma.

Essa forma é justamente o que Kant chama de categoria, e elas se relacionam logicamente de quatro maneiras: 1) Da quantidade (unidade, pluralidade, totalidade); 2) Da qualidade (realidade, negação, limitação); 3) Da relação (de inerência e subsistência, de causalidade e dependência, de comunidade); 4) Da modalidade (possibilidade-impossibilidade, existência-não existência, necessidade-contingência). (Kant, 2015, p.108). Essas são as funções lógicas do juízo e suas subcategorias, resumidas como tábua de categorias.

Apercepção e intuição

O conhecimento parece se formar da seguinte maneira: Conhecimento = conceito + intuição sensível. Isso significa também deixar claro que a intuição sensível e os conceitos do entendimento não são em absoluto, mas apenas em relação um com o outro

Pensando no componente da intuição, é importante ter em mente a sua divisão entre a sua possibilidade de ser pura (tempo, espaço) ou empírica (objetos em geral). Essa importância se dá pois os conceitos puros do entendimento poderiam em tese se aplicar a objetos de uma intuição geral e não especificamente a nossa, porém, como não somos capazes de interagir com uma intuição que não seja a nossa, isso se torna impensável. Seria necessária a comparação de uma sensibilidade que não seria nossa a fim de que o conhecimento pudesse se relacionar com a intuição desses objetos despojados de tempo e espaço. Kant afirma também que a simples negação da nossa intuição não é o bastante para a caracterização desses diferentes objetos, seria preciso uma formulação positiva dessa sensibilidade para que algo pudesse ser dito sobre o assunto, como a possibilidade de vislumbrar uma outra forma de vida que teria como intuir sem utilizar os sentidos.

Visto isso, o conhecimento depende também de um conceito central para ser entendido, chamado apercepção. Ela conduz no entendimento o trabalho de organização da intuição. O entendimento tem a função de unir o diverso das representações da intuição. O resultado disso é sintético, pois o entendimento busca na intuição as representações e por isso Kant ressalta esse processo como originário, pois é dessa junção inicial que posso entender as representações como minhas, pertencentes a um eu. Eu passo a reconhecer por esse mecanismo *a priori*

elas como minhas representações. As representações posteriores que irei ter em meio a minha experiência no mundo serão antecipadamente classificadas como minhas pela representação inicial do eu. Kant aponta essa representação como correspondente ao “eu penso” cartesiano, porém ele não é dado subjetivamente e se refere à síntese do diverso que resulta no objeto. Isso significa dizer que o propósito da apercepção kantiana é funcionar de maneira objetiva e dela surgir a possibilidade de afirmarmos algo que independe dos estados do sujeito e de suas percepções.⁵

Dada a centralidade dessa ideia, se esperaria uma justificação prévia de onde ela se origina, porém não é esse o caso, pois a apercepção compartilha o mesmo status do tempo e do espaço ao serem formadores da nossa estética transcendental, ou seja, a organização do nosso conhecimento em categorias e a necessidade de observarmos uma representação no tempo e no espaço não possui explicação possível dentro do horizonte kantiano. Todos os conceitos e representações estão subjugados a ela, mesmo o tempo e o espaço que só fazem sentido como referentes a um eu. Dessa forma Kant a qualifica como transcendental.

E em relação a sua justificação o fato é simplesmente que nosso entendimento organiza o que recebe da intuição e os põe necessariamente em categorias. Essa mesma síntese da apercepção só é possível por meio das categorias (conceitos). Há então uma justificação de necessidade lógica, mas não é possível uma redução causal do que leva a sua necessidade dentro do entendimento.

⁵ Porém, é preciso ressaltar que isso não significa dizer que ele não é sintético. Paul Guyer salienta que Kant chega na ideia de apercepção ao ter como base a convicção que antes mesmo de pensarmos sobre as nossas representações sabemos que elas são nossas: “Kant interprets this knowledge of our possession of all of our representations as knowledge of a connection or unity among them, indeed a synthetic connection because he takes them not just to share a name or a property but to be connected to one another (otherwise unrelated red things, such as different fire engines, have “analytic unity” insofar as they separately instantiate the same property; the parts of one red fire engine form a “synthetic unity” because they are not only severally red but also collectively constitute a single machine; see B 133–4); and because we know of our possession of our representations prior to knowing anything else about their significance, Kant takes this synthetic unity to be a priori, or, as he should say, known a priori. He then assumes that such a synthetic unity must be the product of an act of combination or synthesis, and because it is a priori, the product of an act of a priori synthesis: “This synthetic unity, however, presupposes a synthesis, or includes it, and if the former is to be necessary a priori then the latter must also be a synthesis a priori” (A 118).” (Guyer, 2010, p.132)

Conhecimento

Kant define conhecimento como “um todo de representações comparadas e conectadas.” (Kant, 2015, p.152). Essa definição parece no primeiro momento simples, mas ela revela um alto grau de elucidação, pois ao entendermos que o conhecimento não só precisa das representações para funcionar, mas que a sua função é também as conectar de maneira que elas façam sentido enquanto unidade e também as comparar para que elas se encaixem dentro de diferentes conceitos é que podemos entender o papel ativo da formulação do conhecimento.

Porém, dentro dessa definição, etapas consideravelmente diferentes devem coexistir para que o conhecimento se realize. Aqui Kant faz uma exposição mais detalhada de como esse processo se segue:

A primeira coisa que nos tem de ser dada *a priori*, com vistas ao conhecimento de todos os objetos, é o diverso da intuição pura; a segunda é a síntese desse diverso por meio da imaginação, mas ainda não fornece um conhecimento. Os conceitos que dão unidade a essa síntese pura, e que consistem tão somente na representação dessa unidade sintética necessária, constituem a terceira coisa necessária para o conhecimento de um objeto apresentado e residem no entendimento. (Kant, 2015, p.113)

Agora iremos tentar esquematizar essa etapas, separando segundo Kant entre três fontes originárias de toda a possibilidade de conhecimento e suas respectivas funcionalidades:

- 1) sentido - sinopse (unir o diverso da intuição)
- 2) imaginação - síntese (ligar representações dentro da mente)
- 3) apercepção - unidade (dar a base de junção de todas as representações como ligadas a um eu)

A apercepção se diferencia por ser justamente aquilo que Kant menciona residir no entendimento, sendo diferente nas etapas anteriores que faziam parte apenas do reconhecimento. Essas etapas se explicam da seguinte maneira:

Se, assim, pelo fato de o sentido conter um diverso em sua intuição, eu lhe atribuo uma sinopse, a esta corresponde sempre uma síntese, e a receptividade só pode tornar conhecimentos possíveis juntamente com a espontaneidade. Esta é, pois, o fundamento de uma síntese tripla que aparece necessariamente em todo conhecimento, qual seja: a apreensão das representações como modificações da mente na intuição, a reprodução das mesmas na imaginação e o seu reconhecimento no conceito. (Kant, 2015, p.152)

O importante aqui fica na frase final do trecho, em que percebemos que há um caminho de baixo para cima para que conhecimento se forme. Ele começa na intuição quase como ruído, ele se prende na imaginação para que ele permaneça e é na sua subsunção no conceito que ele ganha forma. Considerando isso, o conhecimento se constrói na definição de Kant como uma grande síntese (definida basicamente como uma “apreensão conjunta”).

Esse processo se dá também graças inicialmente a um movimento duplo de ao mesmo tempo termos a receptividade das representações, fundando a intuição e a espontaneidade dos conceitos, possibilitando a diferenciação das categorias. Uma via de mão dupla de ligação entre sujeito (conceitos) e objeto (representações). Porém elas (a receptividade e a espontaneidade) funcionam apenas passivamente. Somos acometidos de maneira não-consciente por tais processos. É necessário um segundo passo em que surge uma sinopse do sentido em que a atividade de determinação da representação começa a se fazer presente. Kant não explica claramente o que seria essa sinopse, mas conseguimos depreender que é como uma síntese referente especificamente ao sentido, tal como dito neste trecho: “Antes de mais nada, observo que por síntese da apreensão eu entendo a composição do diverso em uma intuição empírica pela qual se torna possível a percepção, i. e., a consciência empírica da mesma (como fenômeno).” (Kant, 2015, p.145)

Há então essa junção desse diverso que irá para a imaginação, criando-se uma outra síntese, uma síntese produtiva da imaginação. Ela é o maior fundamento do conhecimento e dita a forma com que todas as representações podem se unir à nossa consciência. Isso significa dizer, segundo Kant, que: “Somos nós, portanto que introduzimos nos fenômenos a ordem e a regularidade a que denominamos natureza e não poderíamos encontrá-la neles se nós, ou a natureza de nossa mente, não a tivéssemos originariamente introduzido.”(Kant, 2015, p.168)

Na parte do reconhecimento, central para o entendimento, vemos que, para que uma representação possa pertencer ao nosso conhecimento, ela necessariamente precisa fazer unidade com a minha consciência. Essa é a representação primordial. Essa é a apercepção pura. Kant não adentra nessa questão nesse momento da crítica, mas é aqui que vemos uma reverberação do *cogito* cartesiano que ainda não está ligado com a razão e por conta disso ele irá comentar dentro apenas da dialética:

Através desse eu, ou ele, ou isso (a coisa) que pensa, não se representa nada mais do que um sujeito transcendental do pensamento = x, que só é conhecido através dos pensamentos que são seus predicados, e do qual, separadamente, não poderíamos ter jamais o mínimo conceito; nós giramos em torno dele, portanto, em um círculo constante, já que temos sempre de nos servir de sua representação para julgar algo sobre ele; um desconforto que não pode ser afastado, pois a consciência em si não é tanto uma representação que distingue um objeto peculiar, mas sim a sua forma em geral, na medida em que deva ser denominada um conhecimento; pois apenas através dela eu posso dizer que penso algo. (Kant, 2015, p.304-305)

Em resumo, dessas etapas se entende as condições de síntese do conhecimento como:

apreensão (intuição) - reprodução (imaginação) - reconhecimento (conceito)

Faculdade de julgar

Ainda dentro da analítica, Kant adentra à faculdade de julgar. Ela serve para formular juízos. Como salientamos anteriormente, julgar é uma tarefa diferente da de conhecer regras.

Kant define o esquematismo como “a única condição sensível sob a qual os conceitos puros do entendimento podem ser utilizados”. (Kant, 2015, p.174) O esquematismo é diferente da etapa de reconhecimento dos conceitos no conhecimento, pois ele se trata de uma relação entre os conceitos e os fenômenos, enquanto o reconhecimento se dá no pólo dos conceitos apenas. O esquema é o que garante que a abstração na nossa mente pode ser vista no fenômeno que a deu origem. Ele é a aplicação de uma categoria a um fenômeno. Kant usa o exemplo de um prato que nele contém o conceito de circularidade ou redondeza. Há na natureza dos conceitos e das intuições uma certa independência e por conta exatamente disso é que é necessário uma conexão para que haja um mínimo de objetividade possível, um meio de conversa entre os dois. Kant explica o esquema da seguinte maneira:

[...] vimos ainda que o único modo pelo qual os objetos podem ser-nos dados é a modificação de nossa sensibilidade; e, finalmente, que os conceitos puros *a priori* têm de conter *a priori*, além da função do entendimento na categoria, também as condições formais da sensibilidade (em particular do sentido interno), as quais contêm as únicas condições

universais sob as quais a categoria pode aplicar-se a um objeto qualquer. Nós denominaremos a esta condição formal e pura da sensibilidade, à qual o conceito do entendimento está restrito em seu uso, o esquema desse conceito, e ao procedimento do entendimento com esses esquemas denominaremos o esquematismo do entendimento puro. (Kant, 2015, p.176)

O que podemos extrair desse contexto é uma reiteração da definição anterior do esquema, que se apresenta como uma condição formal de sensibilidade. Essa sensibilidade, por sua vez, está intrinsecamente vinculada ao tempo, atuando como seu coordenador geral. Torna-se evidente, portanto, que o esquema se assemelha a uma concepção da generalidade em geral, embora a formulação possa inicialmente parecer redundante.

Algo que ajuda a entender a especificidade do esquema é perceber a sua distinção em relação a uma simples imagem, uma vez que o primeiro está conectado à faculdade pura da imaginação, enquanto o segundo está relacionado à faculdade empírica da imaginação. Pensando assim, conseguimos entender que o tempo é o único critério de sensibilidade possível dentro da faculdade pura da imaginação.

Ao perceber a importância do tempo podemos entender como Kant, ao abordar os esquemas dos conceitos puros do entendimento, demonstra que as categorias podem ser definidas em termos temporais. Isso porque o esquema de um conceito puro representa apenas sua condição formal de sentido interno (tempo) em relação à sua existência: a modalidade entendida como conjunto do tempo, a relação como ordem do tempo, a quantidade como sequência do tempo, qualidade como conteúdo do tempo, etc.

Se o esquematismo funciona como a condição para a criação dos juízos, os princípios são o seu funcionamento efetivo *a priori*.

Primeiro princípio: princípio da contradição para juízos analíticos:

O princípio da contradição é quase que auto-explicativo, mas a fim de clareza vale a pena deixar claro que um conceito que tem uma definição não pode invalidar a condição necessária a esse conceito, pois se não ele não possui sentido algum, por exemplo um solteiro necessariamente não deve ser casado para que a sua caracterização faça sentido. Ou seja, o conceito apenas define imanentemente uma qualificação e se essa qualificação não se faz presente o conceito é analiticamente inválido. Isso se dá de maneira *a priori* e independe da atribuição do conceito a um

fenômeno, pois apenas se demarca uma questão de definição, a fim de evitar paradoxos óbvios.

Fora isso, há um componente de tempo no princípio da contradição, pois Kant diz que é perfeitamente possível que as coisas mudem ao longo do tempo, indo de um estado ao outro. Ou seja, pelo exemplo kantiano, um jovem pode ser velho, uma afirmação que se domada de maneira direta poderia incorrer numa contradição pela imanência do conceito, já que por definição são opostos, porém esses são predicados que podem descrever sem contradição o mesmo objeto, porém não ao mesmo tempo. Um mesmo fenômeno pode abrigar qualidades diferentes durante a sua história, pensando, é claro, que um estado de coisas pode sempre mudar. O essencial então do princípio da contradição é prestar atenção no seu caráter simultâneo, a fim de evitar mal entendimentos e confusões lógicas.

Segundo princípio: princípio da experiência possível para juízos sintéticos:

Para um juízo ser sintético, diferente do analítico que é imanente e não precisa sair de si, irá depender de uma certa externalidade, por conta disso se segue que ele necessariamente precisa lidar com um objeto. Esse objeto também precisa ser real para que o conceito seja relacionável com esse diverso da experiência, o objeto. Kant nos diz que o que garante a sua realidade é o tempo como síntese (intuição, imaginação, apercepção). Ele é o terceiro que baliza a relação entre o conceito e o objeto enquanto representação. Por ser sintético o juízo, o conceito precisa se conectar à experiência para fazer sentido, se não, é vazio, sem objeto. Porém, é justamente pelos objetos da experiência que conseguimos ver as categorias em ação e por conta disso aferir a sua realidade. Disso se entende que o princípio supremo para os juízos sintéticos é que “as condições de possibilidade da experiência em geral, são, ao mesmo tempo, as condições de possibilidade dos objetos da experiência, [...]” (Kant, 2015, p.186).⁶ Isso quer dizer que o processo que ilumina o funcionamento de como a experiência acontece depende de como os

⁶ Erik Watkins resume esse princípio como: “While some think that it sets aside ontological conditions in favor of purely epistemological conditions (by focusing exclusively on conditions of experience instead of on conditions of objects), it can be understood simply as asserting that epistemological conditions can be, or at least involve, ontological conditions for a certain class of objects.” (The system of principles In: The Cambridge Companion to Kant’s Critique of Pure Reason. 2010)

objetos enquanto particulares aparecem para nós e deles conseguimos deduzir as categorias gerais.

Os princípios que se seguem são juízos sintéticos do entendimento puro. Kant os organiza de acordo com a tábua das categorias: Axiomas da intuição que versam sobre as quantidades extensivas; Antecipações da percepção que provam que os fenômenos têm de ter uma quantidade intensiva; As analogias da experiência que a tem como é o conjunto de percepções; E os postulados do pensamento empírico em geral que são diferenciações sobre o campo daquilo que é possível, daquilo que é real e daquilo que é necessário.⁷

Em resumo, ao pegar emprestada uma metáfora conceitual Deleuze-Guattariana utilizada em o *Anti-Édipo*⁸ (que os autores mesmos diriam não ser uma metáfora), podemos dizer que as faculdades transcendentais que Kant delineia parecem como o diagrama de uma máquina sem matéria-prima para lhe alimentar. Essa máquina ainda não tem o seu funcionamento efetivado. O que há nela pensado são suas seções de separação (intuição), organização (imaginação) e montagem (conceito). A matéria-prima seria o empírico captado pela intuição como representação. Porém, essa máquina é construída de maneira tão geral que ela não sabe o que é a sua própria matéria-prima. Ela só tem contato com a sua matéria-prima particular depois de sua construção e mesmo assim essa matéria-prima que é recebida pela máquina já foi passado por um corte prévio, a estética transcendental, para que a máquina pudesse recebê-la.⁹

⁷ Mais sobre isso se dirá na análise do romance Molloy, mas esses critérios dos postulados do pensamento empírico em geral parecem ajudar a entender o autocancelamento beckettiano em que elementos possíveis são postos em questão continuamente pela sua realidade e necessidade.

⁸ O conceito mesmo de máquinas desejantes ou máquinas abstratas utilizadas pelos autores é consideravelmente diferente do que Kant está argumentando (até pode-se dizer que elas se contrapõem fortemente). Um exemplo disso é a definição de máquina abstrata que encontra-se no volume 5 de Mil Platôs que as define como algo ligado ao empírico, sem uma estrutura prévia e uma única organização: “Num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Idéias platônicas, transcendentais e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização.” (DELEUZE, GUATTARI. 1997. p.199)

⁹ “É por uma simples razão que empregamos termos kantianos mais uma vez. Ao falar em revolução crítica, o propósito de Kant era descobrir critérios imanentes ao conhecimento para distinguir o uso legítimo e o uso ilegítimo das sínteses da consciência. Em nome de uma filosofia transcendental (imanência dos critérios), ele denunciava, pois, o uso transcendente das sínteses tal como aparecia na metafísica.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.104)

Gleen Stewart: interpretação da primeira crítica em Beckett

Neste capítulo temos como objeto focar nas contribuições de Gleen Stewart que desenvolveu também uma tese sobre a relação da primeira crítica kantiana, *A Crítica da Razão Pura*, com as obras literárias, dramatúrgicas e audiovisuais de Samuel Beckett. Esse parece ser o trabalho de mais fôlego que pudemos encontrar sobre o assunto ao focar especificamente na primeira crítica. O nome do trabalho se intitula 'You as You Always Were': Samuel Beckett and Kantian Critical Philosophy, com foco na frase retirada da novela *Companhia*.

O autor começa seu trabalho comentando que dentre os assuntos levantados sobre a cognição humana na *Crítica da Razão Pura*, esse mesmo assunto já é encaixado em uma leitura limitante sobre Beckett sobre a noção do *cogito* cartesiano, de maneira a se equiparar a dúvida como elemento fundacional em Descartes com o minimalismo beckettiano. Nosso autor aqui atenta que esse movimento crítico é importante, mas ele pode exagerar a relação entre Beckett e Descartes se não feito criticamente, gerando um hiperfoco pela semelhança superficial.

Depois disso posto, Stewart insiste numa diferenciação entre apercepção transcendental e empírica para aprimorar a crítica de Simon Critchley que diz que a interpretação da obra beckettiana segundo o conceito de apercepção de Kant seria falha, assim inviabilizando o caminho de conexão entre os dois autores. O autor criticado, Critchley, evoca a não-interpretabilidade do texto beckettiano como justificativa da impermeabilidade de qualquer interpretação filosófica, o qual funcionaria como um marionete que dança para a melodia do autor literário e por assim dizer não teria tanto valor explicativo.

Vemos aqui que a discordância central entre Stewart e Critchley se dá em relação ao potencial explicativo dos conceitos kantianos para com o texto beckettiano. Stewart insiste em diferenciar uma apercepção empírica, que seria de fato insubstancial, dividida e parte do campo dos objetos de conhecimento, da apercepção transcendental, una, inacessível a nós. Fazendo isso, conseguimos assim delinear um bom mapa interpretativo da obra de Beckett, como por exemplo entendendo que os paradoxos levantados em *O Inominável* se dão, pois o narrador está sempre em busca da apercepção transcendental, mas a única que ele consegue ter acesso seria a empírica.

Após essa clarificação, Gleen Stewart insiste que a diferença entre o *cogito* cartesiano e o kantiano reside no conceito de persistência e na relação entre a consciência e a sensibilidade. Para isso, ele compara citações do *Discurso sobre o método* de Descartes com a crítica de Kant intitulada *Refutação do idealismo*, contida na *Crítica da razão pura*, com as obras beckettianas, *O Inominável*, que o crítico anterior usou de exemplo, e *Companhia*, seu texto que dá título a dissertação e o seu maior foco de análise. Ele argumenta que o conceito cartesiano é simples demais e acaba por ignorar a possibilidade do objeto, mantendo um solipsismo muito intenso. A lógica se dá que ao adotar a dúvida como confiável, ela torna a construção de conhecimento em algo suspeito, pois se a única coisa que podemos confiar está no sujeito, tudo que está fora dele não tem o mesmo critério de validação. Junto disso, a falta da utilização da intuição como componente na construção do conhecimento torna o mundo inacessível. Não há comunicação entre os dois pólos. Adicionalmente, a verdade tida como substância, aquilo que se mantém, cria uma divisão forte entre realidade e aparência, pois o mundo que agora é tido como algo impermanente se vê extirpado da verdade. Não há lugar dentro da empiria em que você consiga achar um grão de verdade. Consequentemente e em última instância, a verdade torna-se por definição praticamente inacessível.

Esse contra-raciocínio à filosofia cartesiana já está contido na *Refutação do idealismo* de Kant. Porém, Gleen Stewart utiliza essa explicação como forma de dar luz ao fato que as reflexões beckettianas contidas nas obras literárias em relação ao sujeito possuem um componente de auto-reflexão complexa que vai muito mais de acordo a Kant do que a Descartes. É como se a interpretação da filosofia cartesiana chegasse a um limite e pudesse explicar o texto beckettiano até certo ponto, mas em contrapartida a interpretação Kantiana seria refinada o bastante para dar sentido às diferentes formas de atribuição do eu e sua relação direta com o conhecimento. Isso se encapsula na seguinte frase: “Time and space, the basic forms of intuition, become an increasingly focused source of fascination for Beckett. The way Beckett understands time and space, and the role they play in knowledge construction, take on a distinctly Kantian character.” (Stewart, 2017, p.53)

Junto com Stewart, nos parece que é como se a filosofia Kantiana desse as ferramentas necessárias para que Beckett conseguisse via o texto interrogar os lugares limítrofes da consciência. A simples possibilidade de uma falta de tempo, ou uma falta de espaço, ou uma falta de apercepção são simplesmente ininteligíveis

para nós e justamente aquilo que somos incapazes de nomear. Há em Beckett uma lógica de pensar pelo texto sobre o pensamento enquanto se pensa, criando, com perdão da redundância, um *loop* autoreflexivo. “Informuláveis tateios da mente” (Beckett, 2012, p.37) como definido em *Companhia*. Forma-se uma espiral de meta-pensamentos cheia de pontos sem saída e interrupções, porém é nela e nesses vãos que conseguimos reconhecer nossa dependência da sensibilidade. É ao fazer um exercício metódico de exploração do tempo, do espaço e da apercepção que somos levados aos silêncios inerentes da constituição de nossa cognoscência.

Outro fator destacado pelo autor americano é que haveria um objetivo comum em ambos os autores, Beckett e Kant, na extirpação da personalidade como ferramenta para se chegar à verdade. “That premise was that the elimination of personality in thought and articulation, as far as it may be practically achieved, facilitates the uncovering of truth or truth-value.” (Stewart, 2017, p.83) A lógica do essencial traz o transcendental kantiano não como o mais elevado, mas sim o mais basilar, por isso o foco se dá nas condições da possibilidade de experiência. Essa diferença de concepção é essencial para a união entre os dois autores.

Nesse mesmo espírito, Gleen Stewart destaca a tendência em ambos ao abstrato, que em Kant se expressa na sua minúcia na investigação dos conceitos e que também pode ser sentida em Beckett ainda mais intensamente nas suas obras tardias, como por exemplo *Quad I+II*, obra televisiva que é inteiramente composta pelas diferentes sequências possíveis dentro de um quadrado.

O autor salienta que o aspecto de volta ao mínimo se intensifica na conexão entre os dois autores pelo conceito de bloqueio, proveniente da interpretação adorniana da filosofia kantiana. O seguinte trecho é uma perfeita síntese dessa associação proposta pelo autor e suas derivações:

When we talk of failure in Beckett we are referring to the emotional reality that corresponds to the greater reality of human cognitive limitation or, more exactly, incapacity. Incapacity is not merely an important aspect within Kant’s critical philosophy but rather utterly essential in understanding it. It has been obscured, however, by the association too strongly made between Kant’s philosophy and the Enlightenment and its ideology. Fortunately, Adorno insisted on maintaining incapacity’s rightful, indispensable place within Kant’s critical philosophy. He does this through a concept he dubs the ‘block’ which he conceives of as resulting from an important theoretical distinction Kant made between reality and consciousness, a distinction that makes him exceptional within the history of German idealism. (STEWART, 2017, p. 199–210)

Falha e bloqueio se unem de maneira a juntar os dois autores. O resultado é a incapacidade como o conceito chave que dá espaço para a conjunção. Só que para isso vemos que a incapacidade precisa ser vista de uma maneira específica.

A incapacidade normalmente tem um peso moral/ético de uma limitação relativa. Alguém é incapaz de performar uma ação que se esperaria possível por outrem. Tira-se desse contexto para pensar a incapacidade como limitação absoluta. Quando tornada absoluta a incapacidade não pode ser tida pelo seu sentido moral, pois não há nenhuma escolha ou possibilidade de não ser o caso. Não há horizonte de melhora em que o agente se torne capaz. A junção de Kant e Beckett se dá por entender a incapacidade em Kant como algo estático da configuração do nosso conhecimento e a incapacidade em Beckett que inicialmente se apresenta como circunstancial (corpos que não conseguem fazer o que pressupomos ser o básico, mentes que não concluem silogismos, vontades que parecem nunca existir) ser lida como inerente. A questão aqui é que Beckett mesmo brinca com essa diferença entre incapacidade relativa e absoluta, utilizando situações que normalmente teríamos como relativas serem dadas como absolutas. Deleuze possui um texto tentando delinear essa diferença de maneira mais radical ao opor o que ele chamará de o cansado, “não pode mais realizar”, e o esgotado, “não pode mais possibilitar”.¹⁰ A literatura de Beckett representaria o segundo caso ao trabalhar em cima de uma consciência que sequer vislumbra um plano de ação, pois ela é incapaz disso.

Em resumo, temos que a junção que Gleen Stewart propõe se sintetiza na seguinte afirmação kantiana: “Assim, a doutrina da sensibilidade é, ao mesmo tempo, a doutrina dos númenos em sentido negativo.” (Kant, 2015, p.252).

Aqui podemos ver então que a falha é justificada ao ser posta como definidora do humano, porém essa definição inverte sua acepção comum da falha ter uma conotação moral e extirpa o sentido humanista, evitando suposições de elevação. É simplesmente humano, invariavelmente de bom e ruim, que se falhe.

Dentro da discussão moral, ainda em sua dissertação, o autor se debruça sobre o conceito de niilismo como uma possível forma de conexão entre Kant e Beckett ao relatar a origem de discussão do termo dentro do contexto pós-kantiano. A interpretação do autor é bem feita ao caracterizar o niilismo como algo que não parece se aplicar a Beckett em uma leitura mais detida, ao contrário da sua

¹⁰ Deleuze, Gilles. O esgotado In: Sobre o Teatro. Editora Zahar, 2010.

incidência em leituras mais superficiais. O niilismo seria um passo adiante daquilo que tanto Beckett quanto Kant não chegaram a afirmar. É algo que simplesmente não concerne a eles, pois ambos são cautelosos demais para afirmarem alguma proposição do tipo com veemência. O niilismo seria então segundo o autor uma posição declarada, uma afirmação forte sobre o mundo, algo que não se encontra nos autores estudados dessa maneira ao menos. Em Beckett o que vemos é uma constância do autocancelamento que interrompe as afirmações e em Kant vemos ele se basear na lógica da limitação do nosso conhecimento, sendo a filosofia kantiana, impossível em última instância fazer uma afirmação forte em relação ao sentido da vida.

Nesse horizonte, conseguimos interpretar que a incapacidade caracteriza a cisão ontológica entre linguagem e experiência, esse mistério constitutivo da vida e do nosso acesso às coisas. O silêncio resultante dessa incapacidade também é um aspecto muito explorado na literatura beckettiana, funcionando como um norte e forma de unificação das questões gerais de sua obra.

Molloy, epistemologia e a lógica do autocancelamento

Fábio de Souza Andrade, referência nos estudos de Beckett no Brasil, traz a epistemologia como uma das principais discussões na obra Beckett:

Em Beckett, a questão avança a ponto de colocar em dúvida não apenas os valores que regem, mas a própria existência e acessibilidade desta realidade exterior e da interior: para além da metafísica, é a própria epistemologia que está em jogo, as possibilidades de que o sujeito e objeto, pólos do processo de conhecimento, se mantenham determináveis. (ANDRADE, 2002, p.50-51)

Sentimos que a crítica da razão pura consegue ilustrar bem essas questões dentro dos romances beckettianos. Nisso algumas perguntas surgem dessa relação possível, seria a experiência de apreensão do mundo de Molloy faltante em relação a um observador modelo pensado por Kant ou seria justamente o contrário e Molloy possuiria uma apreensão mais real de como o mundo é, pois não preenche esse mundo com suposições “ao perceber os sons como puros, livres de significação”?

Por exemplo, nos termos kantianos das etapas da construção do conhecimento nos parece que o narrador em Molloy opera uma síntese do diverso

da intuição, porém ela parece ser limitada. Ela parece acontecer, mas ela fica ainda mais filtrada a ponto desse diverso ser mal acessado. O problema não é da captura dos sentidos, já que a orelha e a audição funcionam bem, mas se dá no nível do conceito. Não se consegue dar um conceito ao fenômeno, pois o olho via as coisas “de forma exageradamente formal.” Molloy vê o mundo como se ele fosse um caixa preta. O mundo fora do seu interior parece ser quase inacessível pela dificuldade de comunicação de ouvir e falar e também pela visão que o frequentemente enganava. O único sentido que ele não cita é o tato e curiosamente parece que é só pelo tato que ele consegue sentir a reação do mundo a si mesmo seja pela dor ou pelos objetos que ele descobre que não estavam onde sua visão o informava. Porém, é curioso perceber que nos parece que a sua separação do mundo não é total, pelas inúmeras descrições de atividades que o narrador comenta desempenhar. Há algum tipo de desenvoltura em relação ao mundo que não o deixa completamente alheio. O mundo se apresenta como turvo e nebuloso, mas não como um completo vazio.

Já a imaginação parece funcionar bem, considerando que as representações se dão de maneira associativa, porém são recriminadas constantemente pelo personagem narrador, interrompendo alguns fluxos da consciência. É como se ela funcionasse bem até demais, tanto que as associações passam de representação em representação rapidamente e sem muitos preâmbulos, levando o narrador a precisar conscientemente cortar essa recorrência ao infinito. Em contrapartida, o reconhecimento dos conceitos parece não se dar, ao ponto do narrador não conseguir diferenciar fenômenos que precisariam ser diferenciados. É que parece haver nele uma dificuldade de encaixar seus conceitos com os objetos.

Se o problema se dá então justamente no reconhecimento vemos então que a própria faculdade de entendimento está comprometida e é incapaz de legislar sobre o mundo, tornando os fenômenos quase tão misteriosos quanto as coisas em si, pois é no entendimento que reconhecemos alguma regularidade nos fenômenos:

O entendimento, portando, não é apenas uma faculdade de produzir leis por meio da comparação dos fenômenos: ele é a própria legislação para a natureza. Ou seja: sem o entendimento não haveria qualquer natureza, i. e., unidade sintética do diverso dos fenômenos segundo regras; pois os fenômenos não podem, como tais, ter lugar fora de nós, mas apenas existem em nossa sensibilidade. (Kant, 2015, p. 168-169)

Parece-nos surgir então uma resposta dupla, o narrador-personagem Molloy de fato embaralha o que normalmente temos como a faculdade do entendimento, porém é nessa mesma possibilidade fora da curva que conseguimos também vislumbrar certas características da estrutura que leva à possibilidade do conhecimento. Se ele opera por uma temporária suspensão do conhecimento é como se de certa maneira Beckett procurasse nesses intervalos o transcendental (condições de possibilidade da experiência).

Esse é o caso igualmente na faculdade de julgar, considerando que o esquematismo parece não proceder da forma ideal, em razão do narrador retirar características que não estavam nos fenômenos observados por ele. Quando a faculdade de julgar entra em crise é a própria ligação entre sujeito e objeto que se desfaz.

A partir disso conseguimos ver que esse tipo de investigação epistemológica invade a lógica do romance, como no funcionamento do conceito de autocancelamento estipulado por Fábio de Andrade:

“A individualidade de Molloy é composta de uma colcha de retalhos de experiências: estranha, pouco familiar, desconjuntada. Só não se desintegra e passa a ser uma contradição nos termos (uma individualidade dividida) porque todas as partes foram passadas na mesma máquina cartesiana de dissecar causas e motivos primeiros, aqui convertida em máquina de narrar.” (ANDRADE, 2002. p.54-55)

Fábio de Souza Andrade aponta que a lógica de narração empregada em Molloy é do autocancelamento:

“A figura de estilo que prevalece é a epanortose, a retomada para reinterpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer. Molloy e Moran escrevem sobre a areia mais movediça que se possa conceber, continuamente tragados e devolvidos pelo terreno que procuram definir.” ANDRADE, 2002, p.69)

No autocancelamento as dúvidas que surgem em relação às afirmações iniciais parecem seguir de acordo com os princípios dos postulados do pensamento empírico de Kant, pensando nas afirmações feitas pelo narrador de acordo com a sua realidade e necessidade. Por exemplo, no trecho inicial do romance, logo nos deparamos com essa dinâmica em que o narrador-observador não consegue com certeza definir as características do andarilho que ele acompanha:

[...] desse A ou B que se dirige à cidade de onde acabou de sair. Mas, no fundo, em seu aspecto, o que havia de particularmente urbano? Estava com a cabeça descoberta, calçava alpercatas de esparto, fumava um charuto. [...] Mas tudo isso não provava nada, não refutava nada. [...] Sim, era um lulu-da-pomerânia alaranjado, quanto mais imagino isso maior minha convicção. [...] Mas esse charuto não era talvez na realidade um cachimbo curto, e essas alpercatas, sapatos reforçados brancos de poeira, e esse cachorro, o que é que o impedia de ser um vira-lata [...] (Beckett, 2007,p.29-30)

Vemos então que não há nenhuma característica privilegiada no suposto observado, pois aquilo que somos inicialmente levados a pensar não possui firmamento segundo o narrador que admite fazer suposições sem respaldo da necessidade lógica dessas características. Se o observado vestia de tal maneira, inicialmente se dava pela sua origem urbana, porém quando essa origem é posta em questão, as características inicialmente dadas somem como gotas na chuva.

Numa narrativa permeada por incertezas e ambiguidades, Fábio de Andrade destaca a notável persistência da unidade do eu ao longo da narração de Molloy. Essa característica ressoa nos romances subsequentes, onde, mesmo em Malone morre, a utilização da primeira pessoa persiste até se dissipar nas páginas finais, cedendo à renúncia do eu, e finalmente se fragmentando por completo em O Inominável. A preservação parcial dessa integridade é intrigante. O que parece manter a consciência coesa no texto é uma voz que se apropria do personagem e, em termos literários, uma lógica narrativa. Contudo, vale ressaltar que essa permanência subjetiva assemelha-se ao conceito kantiano de apercepção, uma representação que conecta as representações à autoconsciência.

A partir da visão do narrador beckettiano, a noção de que somos nós que vemos a regularidade no mundo parece ser intensificada, de forma que a natureza é posta em constante dúvida. As regularidades que fazem com que o narrador consiga formular alguma hipótese sobre o que é o caso dependem de uma lógica frágil que mistura dois tipos de regularidades: as regularidades internas do protagonista (desejos, vontades, hábitos, etc...) com regularidades externas (presença e ausência de objetos, configuração do local, etc..). Porém, como as regularidades externas são determinadas pelos sentidos do próprio narrador e não há qualquer confirmação intersubjetiva, mesmo as regularidades externas tornam-se internas, pois é pelo crivo de uma apreensão aparentemente defeituosa que os fatos do mundo aparecem. É como se em Molloy a possibilidade de conhecimento fosse interdita já no seu caminho mais primordial, deixando apenas como confiável a

apercepção, pois todas as representações de fato participam do mesmo eu. Um dos problemas que surgem dessa forma de narrar é que não podemos ter como dado o fato de as representações estarem conectadas com esse eu significa que essas representações são simultâneas. Isso significa dizer que qualquer conceito evocado por Molloy pode não ter um equivalente de objeto observado no momento da enunciação. Exemplo disso são as frases iniciais e finais da segunda parte que se contradizem diretamente, mas que só são postas em justaposição com o término da história, evidenciando assim a natureza volátil da realidade ficcional.

A mentira intencional não parece ser o que acontece na história. Na narrativa ela assume um sentido diferente, pois ela é posta como uma dificuldade geral do processo de se expressar. É como se qualquer frase fosse necessariamente uma mentira de nascença com graus diferentes de relação com o que é o caso. Considerando isso, parece que malícia não é uma hipótese a ser levada em conta pelo leitor. Esse aspecto puxa para uma reflexão da natureza geral da linguagem, aproveitando a natureza da ficção que já não lida como objetos reais em um sentido estrito. Os objetos da ficção são postos por ela mesma, conferindo o poder de criar mundos inteiramente compostos pela linguagem. Por não haver um estado de fatos que imediatamente contradiga aquilo que é dito, o leitor se vê confinado a ter como única testemunha do que acontece o próprio narrador. Essa experiência é análoga a forma com que somos confinados a nossa própria sensibilidade, incapazes de acessar a coisa em si:

“Pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso. É então que a verdadeira divisão começa, de vinte e dois por sete, por exemplo, e que os cadernos se encham de cifras verdadeiras, enfim.” (Beckett, 2007, p.95)

A ignorância em relação ao númeno liberta o pensador de se deter em problemas impossíveis.

Esse aspecto complexo da narração e sua relação com o que é real ou não é foco da análise de Fábio de Andrade que apresenta Beckett como recriando o modelo realista da literatura. Para Fábio de Souza Andrade a grande questão da trilogia do pós-guerra se caracteriza como uma revisão do aparato realista de narração. Ela surge como uma resposta ao estilo clássico e propõe uma forma diferente de lidar com a representação de maneira que o real não está dado. Seria

essa tensão entre o real e o fictício no plano literário o nervo da narração nos romances beckettianos. A base levantada pelos realistas e a possibilidade do narrador em primeira pessoa é levada ao seu extremo por Beckett que decompõe seus elementos básicos deixando em Molloy a subjetividade como última fronteira, em Malone morre a memória como limite e em O Inominável em que até mesmo esses elementos são dados como contingentes. Porém, é necessário dizer que muitas características que marcamos aqui são melhor reconhecidas na primeira parte de Molloy, havendo uma diferença considerável com a sua segunda parte.

A diferença que se dá entre a primeira e a segunda parte de Molloy é notória, mas como se dá essa diferença? Um aspecto já informativo é como o cenário na segunda parte é bem mais vivo com descrições mais certeiras e referências mais cotidianas, como a igreja e a casa de Moran, enquanto na primeira o espaço parece ser um obstáculo para Molloy que percebe aos poucos onde está. Uma outra diferença importante é que como o cenário parece ser mais sólido e confiável, nós como leitores conseguimos ter uma noção melhor do que é interior e exterior em relação a mente do personagem, porém essa diferença ainda é relativa já que todas as conversas ainda se dão em discurso indireto livre. Comparado a narração focalizada em Molloy, Moran parece conseguir descrever as coisas com muito mais exatidão, porém somos avisados desde o começo que passamos a acompanhar Moran em uma já situação atípica em que ele mesmo não parece funcionar da maneira habitual, deixando seus métodos neuróticos de lado e indo em direção ao desconhecido sem muitos preparativos. Nisso conseguimos perceber uma semelhança curiosa no meio dessas diferenças que é ainda o uso do autocancelamento como lógica geral da narração.

Um exemplo nítido dessa questão é como o próprio personagem Moran parece comentar do processo de autocancelamento no momento em que é deixado sozinho por seu filho, se vê sem agir por dias e nesse meio tempo pensa em fantasias de salvação, mas as logo descarta: “Sim, eu as deixava crescer e se acumular em mim, brilhar e se enfeitar com mil detalhes encantadores, e depois as varria, com uma grande vassourada de desgosto, me limpava delas e olhava com satisfação o vazio que haviam poluído.” (Beckett, 2007, p.220)

Há aqui uma positividade no negativo. O ato de esvaziar é positivo em relação ao erro anterior de encher de palavras o silêncio. O silêncio preenchido de palavras é distorcido, mas o melhor que se pode fazer em relação ao silêncio

absoluto é de maneira relativa tentar retorná-lo ao estágio inicial que nunca será o mesmo, pois foi em algum momento “poluído”. Disso vem a “satisfação” de Moran do ato de se voltar ao nada e não ter tido nenhum ganho.

Se vemos em Molloy um sujeito incapaz de diferenciar o mundo do sujeito, vemos em Moran um sujeito que ainda detém essa capacidade, mas que progressivamente se vê a perdendo. Parte dessa diferença dos dois é a possibilidade de Moran analisar Molloy como um terceiro e também reiterando a noção de que Molloy é uma caixa preta presa em si mesmo, estabelecida quando Moran descreve as características que conhece anteriormente sobre Molloy, sendo uma delas: “Rolava a cabeça, proferindo palavras ininteligíveis.” (BECKETT, p.158) As incertezas que tínhamos do ponto de vista de Molloy que não sabia se suas palavras chegavam aos outros, tornando difícil saber se houve algum tipo de comunicação, parece agora confirmada quando um outro dá uma visão de fora sobre Molloy, mostrando que muito possivelmente não fosse mesmo possível já que a ligação linguística era inviável. Esse não é o caso de Moran, que se vê utilizando a linguagem inúmeras vezes, ao recriminar seu filho, fazer ordens a empregada, pedir uma hóstia ao padre e parece ter sucesso nessas suas interações com outras pessoas. É nessa diferença entre os dois que conseguimos entender que o autocancelamento não é necessariamente vinculado a um sujeito quase solipsista, mas que pode ainda ocorrer dentro de um fluxo de consciência que abre algum espaço para a figura do outro. Podemos dizer isso pelo menos a nível inicial, pois progressivamente podemos ver Moran perder essa capacidade de conexão com o outro e o autocancelamento torna-se cada vez mais notório.¹¹ Pode-se então talvez ver o autocancelamento como o início da voz/ruído/murmúrio que invade aos poucos a mente de Moran e o torna um duplo de Molloy, negando o seu acesso pela linguagem ao mundo de fora de seu sujeito. A voz/ruído/murmúrio parece ser o que justamente define Molloy, operando nesse nível muito próximo do silêncio, mas ainda assim o interrompendo. Se para Moran “[...] toda a linguagem era um desvio de linguagem” (BECKETT, 2007, p.162), Molloy era um dos que menos poderia se desviar, considerando que era incapaz de produzi-la. Isso o afastaria da mentira inerente ao ato de tentar reproduzir verbalmente aquilo que se passa no interior do

¹¹ A descrição feita por Moran de sua própria mudança gradual pode ser encontrada entre a página 203 e 204. Nelas ele define esse processo como um “esmigalhamento, a um desmoronamento raivoso”.

sujeito. O murmúrio não é silêncio e nem linguagem, mas a única forma de continuar, sem se poder (lógica que inevitavelmente leva às últimas palavras d'O Inominável¹²). Esse ímpeto de escrita é reafirmado ao fim da segunda parte de Molloy em que Moran reconhece essa voz desconhecida com a sua necessidade de escrever o relatório.

O autocancelamento também bota em questão o próprio processo de escrita, pois na fala esse tipo de autocorreção seria menos estranhada, na escrita em que o escritor tem tempo para mudar as palavras da maneira que quiser de acordo com o que está por vir, esse tipo de correção parece ainda mais infundada, pois o escritor facilmente poderia deixar apenas a versão correta e não ter de mostrar o erro inicial. É por óbvio então que essa técnica é intencional e ela também chama atenção a si mesma, criando esse narrador em que quase nenhuma de suas afirmações pode ser levada como prova de algo. Nem mesmo vontades e sentimentos particulares em que não se esperam que eles tivessem algum tipo de questionamento são aqui também levados como altamente dúbios.

Molloy e a questão do tempo

Na explicitação dos conceitos da primeira crítica, pudemos ver que Kant subsume todas as categorias como diferentes formas de se lidar com o tempo. Isso parece ressoar no romance beckettiano de maneira que o tempo se forma como uma coesão da experiência do sujeito narrador. Se na primeira leitura a obra pode parecer caótica e sem sentido, ao nos demorarmos mais no texto, percebemos que o tempo estrutura minimamente uma ordenação de acontecimentos, a questão é que parece que o autor utiliza isso como ferramenta.

Por exemplo, na narração em *Molloy* os acontecimentos são marcados não como sucessivos ou causais, mas dependentes na percepção do personagem-narrador. Essa flexibilidade do tempo e sua natureza não predeterminada é até parte de um certo humor da escrita. Neste trecho, por exemplo, vemos que o narrador deixa em aberto a concepção comum de que as coisas acontecem em uma determinada ordem temporal e que uma mudança de estado teria que partir de um momento determinado, porém, aqui rapidamente

¹² “[...]será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.” (O Inominável. BECKETT. 1953. p.125)

desnuda isso como um aspecto convencional da forma que habitualmente falamos sobre o tempo: “Num determinado momento, preestabelecido se quiserem, por mim tudo bem, o senhor refez seus passos, pegou o cachorrinho nos braços, tirou o charuto da boca e mergulhou seu rosto no pelo alaranjado.” (Beckett, 2007, p.29)

Além das pequenas quebras de hábito sobre como olhamos para o mundo, declarações inteiras são feitas admitindo a confusão inerente à experiência do narrador. O testemunho do narrador não é confiável pelo colapso dos sentidos que o mesmo descreve. Toda situação parece ser absorvida de maneira fragmentária e apática. Esse princípio é deliberado: “E se não mencionei essa circunstância no devido lugar, é que não se pode mencionar tudo no seu devido lugar, mas é preciso escolher, entre as coisas que não valem a pena ser mencionadas e as que valem menos ainda.” (Beckett, 2007, p.66)

Outro exemplo disso é que a famosa passagem inicial em que Molloy enxerga dois homens diferentes é logo relativizada, pois ele admite “embelezar” sua descrição sem razão aparente. Vemos depois que isso entra em consonância com a noção de que o ato de utilização da linguagem é inerentemente enganoso. O tempo e o espaço são homogeneizados na experiência do narrador, além do fenômeno ser aquilo que organiza a realidade para o sujeito observador, a forma de descrever a sua experiência nunca será de fato a experiência em si, causando inúmeros ruídos, mal-entendimentos e confusões no meio do caminho. Isso parece ressoar com a noção de tempo trazida por Kant: “O tempo é tão somente, portando, uma condição subjetiva de nossa (humana) intuição (a qual é sempre sensível, i. e., na medida em que somos afetados por objetos), e em si mesmo, fora do sujeito, nada é.” (Kant, 2015, p.82) De forma a reafirmar isso, vemos que no trecho sobre os homens A e B comentado anteriormente acima, eles em seguida são subsumidos como apenas detalhes de uma apreensão de uma só paisagem ao longo de um tempo mental:

E talvez confunda várias ocasiões diferentes, e as horas, no fundo, e o fundo é o meu habitat, oh não o fundo do fundo, algum lugar entre a espuma e a lama. E foi talvez num dia A em determinado lugar, depois em outro B em determinado outro, depois num terceiro o rochedo e eu, e assim por diante para os outros componentes, as vacas, o céu, o mar, as montanhas. Não posso acreditar. Não, não vou mentir, concebo isso com facilidade. Pouco, importa, continuemos, façamos como se tudo tivesse surgido do mesmo tédio, vamos preenchendo, preenchendo, até o preto total. (BECKETT, 2007, p.32-33)

O que supostamente seria o tempo da realidade, fora do sujeito, não está posto como possível e por conta disso o seu resultado lógico é que o único tempo regulativo é aquele do sentido interno do narrador-personagem.

Outro aspecto que intensifica essa compreensão do tempo como necessariamente subjetivo é a forma como Beckett brinca com o ato de escrita que torna a narração possível em seus romances. Muitas vezes, não temos certeza de que situação o narrador consegue escrever e o quanto tempo ele está afastado dos acontecimentos que descreve. Fora isso, a passagem do tempo durante as aventuras de Molloy é incerta já que existem cisões que partem de um momento a outro já distante de forma brusca e também momentos não-ditos em que se fica a impressão de que o tempo passou, mas nada foi comunicado para isso. Se em *Molloy* esse aspecto é ainda tímido, em *Malone morre* essa brincadeira com diferença entre o tempo da escrita e o tempo da leitura é declarado. É constante no livro lermos passagens inteiras em que Malone admite ter parado o texto no meio e que acontecimentos fora do texto se passaram entre uma escrita e outra.

Isso não significa dizer que na obra de Beckett tal como qualquer frase de uma língua como o inglês e o francês a sequência temporal de falar uma palavra após a outra irá dar uma ordem mínima a qualquer tipo de não-senso falado, mas que Beckett parece reconhecer o peso do tempo na estruturação da sua narrativa de maneira que ele próprio vira um aspecto de reflexão. Exemplo máximo dessa questão é *Malone morre* em que o título já predetermina o fim da narrativa. O termo é torcido dentro da estrutura narrativa revelando o aspecto hipersticional¹³ da ficção.

Molloy e as condições da identidade e da verdade

Beckett constrói suas narrações nas fissuras da relação do sujeito com o mundo. É nos pontos que Kant descreve o funcionamento das condições da experiência possível os quais Beckett explora suas consequências e talvez até as subverta.

O começo da obra Molloy é marcado pelo questionamento da identidade como algo passível de ser esquecido. A não-permanência dos objetos na mente do

¹³ Esse conceito não faz parte do arcabouço kantiano, mas não pude pensar num termo melhor para definir essa questão, se não no termo da filosofia aceleracionista de Nick Land para analisar processos de profecias auto-realizáveis.

narrador os tira da sua zona de conhecimento. Se o objeto é apreendido pelos sentidos, mas não se mantém pela memória, é difícil para o sujeito saber se realmente interagiu com o objeto ou não. Aquilo que esqueci é estranho a mim mesmo, seja um item do inventário ou até a própria identidade. Aqui a identidade funciona como um objeto qualquer. Algo como uma narrativa que contamos a nós mesmos e que se não a reforçamos ela se esvai. Ela faz parte de pequenas regras que coíbem a narração.

O que quero dizer é que o texto beckettiano parece apontar que a identidade se dá no plano da convenção e do hábito e não tanto da necessidade ontológica, ou essa mesma necessidade é ela mesmo não-transcendental e é apenas circunstancial. Isso é curioso, pois como vimos anteriormente ao entender o autocancelamento, o narrador se usa da necessidade lógica para levantar hipóteses sobre aquilo que deve ter acontecido consigo mesmo. Essa é a forma mais proeminente de verificar suas afirmações e constantemente as leva a prova pela necessidade lógica. “Levantei a cabeça e vi um policial. Isto é uma maneira elíptica de falar, pois só mais tarde, por meio de indução, ou de dedução, não sei mais, soube do que se tratava. O que você está fazendo aí?, ele disse.” (Beckett, 2007, p.39).

Vale apontar também que identidade não é um tema que apenas se restringe a *Molloy*, mas uma constante em todas as obras beckettianas. Isso é de tal maneira relevante que o autor Gerson Luís Trombetta (2016), que apresentamos na introdução, se detém nessa questão em sua análise da correlação com o conceito de sublime da terceira crítica e na obra o Inominável, apontado no sublime uma dissolução da identidade.

Ao ler o romance percebemos ao longo da aventura sem foco de Molloy certas convicções que o narrador-personagem aparenta surpreendentemente ter. Digo isso, pois de início a impressão seria de imaginar um ser completamente dotado do ceticismo, não tentando desenvolver nenhum tipo de conhecimento mais profundo. Uma dessas convicções muito curiosa é a sua concepção de verdade. Primeiramente, isso aparece da forma com que comentamos anteriormente de ver na linguagem uma falsificação da experiência. Durante toda a primeira parte de *Molloy* somos lembrados que, para ele, falar, como o ato geral de se expressar, é sinônimo de inventar ou mentir em um sentido negativo. É basicamente como se

você não se cala, você estaria indo contra a verdade, pois toda a linguagem é de partida uma falsificação. (Beckett, 2007, p.125)

Porém essa noção de verdadeiro e falso também tem suas consequências na própria identidade que se perde no meio da linguagem e inevitavelmente precisa perguntar a si mesma aquilo que ela é. Exemplo disso, é como Molloy fala da possibilidade de “esquecer de ser” (Beckett, 2007, p.76-77) e que o eu precisa estar em um constante esforço para lembrar de manter sua coerência interna.

Nos parece então que o conceito de verdade como a concordância entre o conhecimento e o objeto em Kant que tratamos anteriormente na divisão entre analítica e dialética não contradiz a noção de mentira em Beckett, pois segundo Molloy a linguagem é incapaz de fazer com que os dois concordem.

Falando em verdade, também é difícil de analisar a razão se nem mesmo o conhecimento tem base sólida. A razão precisa do conhecimento como objeto para ser utilizada. Se ela se vê sem isso ela é comprometida, pois não consegue desses conhecimentos condicionados encontrar realmente o incondicionado. A razão molloyniana se dá em negativo e de maneira ambígua, pois a única coisa que se sabe é duvidar se algo foi o caso, esse seria o único incondicionado possível, a própria dúvida em relação à experiência do narrador, reafirmando assim a lógica do autocancelamento.

O silêncio e o ruído

Ao analisar inicialmente Kant pudemos ver que seus conceitos realmente se prestam a serem operacionalizados na obra de Beckett. Porém, é inevitável que tentemos também entender se são possíveis conceitos originários da literatura beckettiana. Concepções próprias e recorrentes na narrativa que formam também uma chave explicativa, dando sentido estrutural do que antes se via de maneira idiossincrática, algo que também sabemos ser inevitável em Beckett. Porém, mesmo tendo esses obstáculos em mente, é preciso tentar ao menos dar sentido a esses padrões que vislumbramos. Esse é o caso do que vemos no conceito de silêncio, o qual me parece ser a noção mais importante dentro da obra do autor. Pretendo também que este capítulo seja uma ponte entre as interpretações das duas críticas no que se refere a obra de Beckett, vendo o conceito de silêncio como intermédio entre o sublime e os limites da razão.

Mas antes disso, é necessário tentar delimitar melhor esse ainda enigmático elemento. Recorro a definição de silêncio encontrada em *Molloy* para Fábio de Andrade (2002):

As poucas vezes em que Molloy não busca refúgio no silêncio - a ordem perfeita em que os desejos não se manifestam, nem colidem com os alheios, necessariamente incompatíveis e diversos -, nem recusa peremptoriamente o contato com o outro, o resultado é pífio. (Andrade, 2022, p.55)

ANDRADE (2002) aponta que essa impossibilidade de contato com o outro é central para Molloy aferir uma “irreduzibilidade dos mundos interiores”. Essa irreduzibilidade é que o entendemos como uma inacessibilidade ontológica trazida por essas concepções, ou seja, um ser que nunca sai de si. Porém, diferente de um solipsismo, existem brechas. A questão é que essas brechas não são exploradas propositalmente pelo narrador-personagem. Pensando então que essa estruturação não é de mônada, há um espaço de abertura para além do sujeito. Não há uma integração total, mas há ainda algo de diferente que se comunica entre mundo e sujeito. Porém nesse mundo em que a comunicação é sempre falha, inevitavelmente se cria um resto, uma falta de experiência, aquilo que se diferencia e evita a completude.

Vemos que nesse mundo árido beckettiano, visto aqui privilegiadamente pelos olhos de Molloy, de partida sempre a experiência é única e precisa ser traduzida para uma linguagem coletiva e recheada de convenções. Esse impasse cria a possibilidade de um falseamento, pois ao se sair do particular para um geral algo permanece no começo que não pode ser resgatado. Há então a pressuposição de que aquilo que se pronuncia só poderá sair retorcido. A solução de Beckett em relação a essa quebra ontológica entre a diferença constitutiva de experienciar e de enunciar é seu mote de empobrecimento da linguagem:

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding. (Beckett, ed. James & Elizabeth Knowlson, 2006, p.47)

Esse mesmo processo descrito por Beckett, me parece ser aquilo que Deleuze evoca como uma forma de “criar buracos entre as palavras”, assim podendo ver o que está no seu fundo. Tal técnica não se limitaria a forma romance, mas teve sua exaustão em relação a literatura n’O Inominável em que não haveria mais para onde ir em relação ao texto escrito, levando Deleuze a crer que foi esse ímpeto que fez Beckett começar a se aventurar em outras mídias tais como o rádio, o teatro e o cinema. O empobrecimento da linguagem seria uma técnica de desvelamento dos limites de forma que a esgotar o que poderíamos derivar da linguagem.¹⁴

Além do seu sentido mais ontológico, o silêncio também reaparece como uma forma de impasse dentro da própria narrativa no sentido interpretativo. Hugh Kenner (1961) no prefácio seu livro *Samuel Beckett: A Critical Study*, ao ter conversado diretamente com Beckett para a confecção de suas análises, comenta que:

It was clear from the drift of his talk that if Godot, for instance, really crosses the stage under a pseudonym, or if Moran actually becomes Molloy, these events (to say the least) happen without the author's knowledge; nor is Miss Fitt, as has been conjectured, in the author's private mind the Dark Lady of the Sonnets. (KENNER, Hugh. 1961. p.11)

Há nessa insolúvel questão da identidade entre Molloy e Moran um silêncio irrestringível. Podemos ver que com isso parte do silêncio, além de ser o objetivo

¹⁴ Deleuze, Gilles. O esgotado In: Sobre o Teatro. Editora Zahar, 2010.

buscado pelos personagens de sua obra, também se configura como um silêncio do mundo para com um sentido prévio ou pré-estabelecido, definição mesma do que é o absurdo proposta por Albert Camus.¹⁵

As informações se darem de forma fraturada condiz com a interrupção do silêncio pelo ruído. A inacessibilidade do mundo em relação ao sujeito é não só um projeto de conteúdo, mas também formal, de maneira que a narrativa precisa ser elaborada nessa concepção. Aqui mais uma vez percebemos uma ligação com a obra kantiana, que é, como vimos com Gleen Stewart (2017), marcada pela figura da inacessibilidade. No caso kantiano esse inacessível se dá primeiramente de modo negativo, como obstrução do que podemos realmente conhecer, para possibilitar uma construção positiva, sabendo agora o que de fato podemos conhecer. Já em Beckett é a própria subjetividade que é tomada pelos limites dos pólos que Kant delineia, o sujeito tem dificuldade para acessar o mundo de maneira não-passiva e por sua vez se vê restringido pela linguagem.

Em *Molloy*, o silêncio aparece inúmeras vezes. Uma delas no começo do livro uma frase se destaca entre as outras: “Restabelecer o silêncio, é o papel dos objetos” (BECKETT, 2007. p.31) O que pode querer dizer? Significa que a subjetividade é produtora de barulho? Seriam os objetos reestabelecadores de silêncio, pois eles não são dotados de subjetividade? Parece haver um sentimento de que o silêncio está conectado com uma falta de vida, falta de atividade total que quase se assemelha a morte.

O silêncio também é caracterizado como a ausência do fenômeno diante do sujeito. Esse silêncio surge justamente no momento em que não há mais seres humanos na cena, além de Molloy:

A e B, nunca os revi. Mas vou revê-los talvez. Mas saberei reconhecê-los? E tenho certeza de nunca tê-los revisto? E o que é que chamo de ver e rever? Um instante de silêncio, como quando o maestro bate na estante, levanta os braços, antes do fragor irrefutável.” (BECKETT, 2007. p.33 e 34)

A falta de estímulos encerra o fluxo da escrita. O que interrompe esse silêncio são memórias relativas à identidade do narrador, que relembra sua família e retoma a urgência de ter que visitar sua mãe. A volta da identidade é algo que Molloy tenta fugir e irrompe o silêncio. Isso novamente parece relacionar o silêncio à falta de

¹⁵ “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o **silêncio** despropositado do mundo.” (Camus, 2004, p.24, grifo nosso)

subjetividade. Por isso a dificuldade de levar o silêncio às últimas consequências, pois a sua representação é basicamente impossível. É só quando não se está no silêncio que é possível falar dele. Esse problema é grande fonte de incômodo a Molloy, que sente trair a verdade a todo momento em que ele se expressa.

Um dos momentos em que Molloy mais está perto do silêncio parece ser a cena perto do final do seu percurso em que ele se deita na floresta e assume uma posição fúnebre. Aqui vemos um trecho um pouco mais longo, porém muito revelador, que ocorre próximo a esse momento anteriormente citado:

Mas também dizia a mim mesmo, Daqui a muito pouco tempo, do jeito que isso vai, não poderei mais me deslocar, mas onde me encontrar serei obrigado a ficar, a menos que seja carregado. Oh, não empregava esta linguagem assim tão límpida. E quando digo que dizia a mim mesmo etc., quero dizer apenas que sabia confusamente que era assim, sem saber exatamente de que se tratava. E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de uma voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que me acho na obrigação de emprestar a terceiros palavras inteligíveis, ou que em consideração a um outro saiam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale. Pois o que se passava era completamente diferente. Portanto, não dizia a mim mesmo, Do jeito que isso vai, daqui a pouco tempo etc., mas isso se parecia talvez ao que teria dito a mim mesmo, se tivesse sido capaz disso. De fato não me dizia nada de nada, mas ouvia um rumor, alguma coisa mudada no silêncio, e ficava de orelha em pé, como um animal, imagino, que se sobressalta e se finge de morto. E então, às vezes, nascia confusamente em mim uma espécie de consciência, o que expresso ao dizer, Dizia a mim mesmo etc., ou, Molloy, não faça nada, ou, É o nome da sua mamãe? disse o delegado, cito de memória. Ou que expresso sem cair tão baixo quanto na oratio recta, mas por meio de outras figuras, todas igualmente mentirosas, como Me parecia que etc., ou, Tinha a impressão de que etc., pois não me parecia nada de nada e não tinha impressão alguma de espécie alguma, mas havia simplesmente alguma coisa mudada em alguma parte que fazia com que eu também devesse mudar, ou que o mundo também devesse mudar, a fim de que nada mudasse. E são esses pequenos ajustes, como entre os vasos de Galileu, que só posso expressar ao dizer, Temia que, ou Esperava que, ou, É o nome da sua mamãe? disse o delegado, por exemplo, e que poderia sem dúvida expressar de outro modo e melhor, se fizesse esforço. E talvez o faça um dia em que tenha menos horror ao esforço do que hoje. Mas não creio. (BECKETT, 2007. p.125 e 126)

Aqui de uma só vez vemos diversos temas que viemos comentando ao longo do trabalho: a caracterização do silêncio, uma consciência propriamente beckettiana, palavras como invenções e convenções e por isso falseamento, o silêncio e a consciência como quebras do silêncio e também um metacomentário sobre a própria escrita e forma de se expressar.

Ao pensar o silêncio, vemos que o ruído se define em relação a ele. O ruído é a mudança no silêncio, mais primordial que uma fala gramatical, consciência pura e talvez pré-linguística. Dessa forma, como é possível correlacionar os impulsos mentais, tais como o ruído com frases e convenções pré-feitas? Como atribuir um sentimento a uma expressão? É nesse vazio que Molloy se vê preso. O silêncio se encontra nessas frestas, em que há um abismo de uma correspondência que nunca vai se dar plenamente. Uma falta constitutiva da consciência, absoluta incompletude.

Para que a análise seja mais completa optei também por analisar a incidência da noção de silêncio em *Malone morre*. Algumas mudanças estão presentes de fato, porém ainda existem regularidades em relação ao uso do termo. Uma interpretação do silêncio que comentamos anteriormente e que também se faz mais presente em *Malone morre*, como o título sugere, é desse silêncio como uma forma de morte. A morte possui no mínimo três atribuições: a morte física, a morte do eu e o fim da escrita. Isso parece demonstrar que a morte mesma do personagem não está dependendo das circunstâncias de seu mundo tal como um humano qualquer, mas que ele mesmo tem algum nível de compreensão de ser um ser ficcional que se encerra assim que o livro acaba.

Mas deixemos aí essas questões mórbidas e retornemos à do meu falecimento, daqui a dois ou três dias se não me falha a memória. Então estará acabado com Murphys, Merciers, Molloyes, Morans e outros Malones, a menos que isso continue no além-túmulo. Mas nada de complicar as coisas, defuntemos primeiros, depois descobriremos. (Beckett, 2014, p.91)

Esse sentido evocado na obra de *Malone morre* também pode ser visto em algumas partes de *Molloy*, quando por exemplo perto do fim do livro anuncia saber que o seu fim está perto e ele não precisaria esperar. A morte e o silêncio se tornam assim termos ambíguos, pois em qualquer instância eles podem ser lidos como mais ou menos abrangentes do que seu contexto imediato leva a crer: “Minha cabeça morrerá por último. Recolha suas mãos. Não consigo. A rasgante rasgada. Minha história suspensa viverei ainda. Descompasso que promete. Comigo é o fim. Eu não direi mais eu.” (Beckett, 2014, p.149) E de fato ele não disse mais e o romance se encerra nas páginas seguintes em terceira pessoa, reafirmando a interação forte entre identidade e linguagem.

Há uma retomada do ruído como essencial para o entendimento do silêncio e aqui conseguimos ter uma noção mais descritiva e detalhada do que seria esse ruído:

Então é o silêncio do qual, prevenido, me contentarei em dizer que ele não tem nada de, como dizer, nada de negativo talvez. [...]E se eu fecho os olhos, fecho de verdade, como os outros não conseguem, mas como eu consigo, pois há limites para a minha impotência, então às vezes minha cama se eleva e voga através dos ares, ao sabor dos redemoinhos, como uma palha, e eu lá dentro. Não é uma questão de pálpebras felizmente, é como se fosse a alma que se devesse cegar, esta alma que em vão se nega, penetrante, espreitadora, inquieta, girando na sua jaula como numa lanterna na noite sem portos nem barcos nem matéria nem entendimento. (Beckett, 2014, p.72-73)

Retoma-se aqui uma definição de silêncio em *Malone morre* que, de forma a concordar com a noção apresenta nos trechos finais da última parte de *Molloy*, é de fato a anulação de qualquer ruído, seja ele mínimo do ar batendo nas paredes, seja ele sequer concreto do ruído interno da vontade que demanda uma ação. O ruído aqui se mostra não como plenamente físico, mas também perfeitamente abstrato. Esse aspecto salienta a força ontológica do silêncio que não se prende só no empírico, mas consegue ser uma noção ampliada ao inacessível. Tendo isso em vista, me parece plausível encarar o silêncio como uma analogia dessa forma como Beckett subverte os conceitos kantianos, não só os apresentados durante os primeiros capítulos, mas também o sublime que irei me debruçar na próxima sessão ao, antes de tudo, tentar entender o funcionamento da terceira crítica.

Beckett e a terceira crítica

Conceitos gerais

Essa seção pretende ser uma empreitada dupla, ao mesmo tempo como uma investigação inicial sobre as bases daquilo que é dito como estética para Kant e também uma análise mais minuciosa sobre o conceito de sublime que comentamos na introdução. A *Crítica da faculdade de julgar* é um grande clássico dentro da obra de Kant e suas considerações sobre as características dessa faculdade de julgar e da constituição do gosto e do belo são até hoje instigantes. Não que sejam isentas de problemas, mas elas no mínimo ajudam de maneira singular a iluminar parte do sistema complexo que é a filosofia de Immanuel Kant. Para o melhor entendimento da empreitada do autor alemão do século XVIII se separou o texto em partes a partir das concepções mais proeminentes, como o gosto, o belo, a figura do gênio, o significado de uma ideia estética e finalmente, o conceito de maior importância para nós, o sublime. Os conceitos mais próprios da estética aparecem aqui apenas em valor contextual e explicativo, de forma a iluminar as adjacências a eles e possibilitar o avanço da interpretação, que é o nosso objetivo mais prático, sobre qual é o lugar do sublime dentro da obra kantiana e seu uso no entendimento da literatura de Beckett.

Porém antes disso vale a pena se fazer uma desambiguação dentro da própria obra kantiana a ser trabalhada, pois curiosamente a estética constitui já o nome da possibilidade da crítica da razão pura no capítulo da *Crítica da razão pura*, Estética transcendental. Isso leva a perceber que seu papel é consideravelmente importante na tarefa kantiana. O que é curioso é como um elemento fundante é ao mesmo tempo parte da constituição de um juízo a parte em um outro livro. Pois se a estética constitui a possibilidade do conhecimento, como pode ela mesma ser uma subseção da crítica inicial? O que o texto kantiano nos diz é que a forma como o estético funciona nessas duas ocorrências é diferente, pois a estética transcendental se diferencia daquilo que é dito como juízo estético. A estética transcendental que aparece na primeira crítica se refere ao espaço e o tempo como intuições puras que constituem qualquer objeto observável por nós. Aqui Kant argumenta que o espaço e o tempo são as 'formas' mais básicas possíveis de se pensar um fenômeno. Ou

seja, toda a apreensão sensorial que se faz de um objeto seja seu movimento, sua cor, sua massa, etc. são dados *a posteriori* e são intuições empíricas e não puras. O espaço e o tempo constituem então as condições de possibilidade da sensibilidade. Já a estética em sentido para a faculdade do gosto se direciona ao sentimento e não à sensibilidade. Há de se falar também que todo juízo estético é necessariamente subjetivo e referente a recepção do sujeito. A utilização do termo estético para a constituição de um juízo de conhecimento se refere a constituição *a priori* de intuições sensíveis e não a julgamentos em si. Pois, segundo Christian Wenzel (2005), a grande questão aqui é que quando Kant diz que algo é estético significa que esse algo não é conhecimento.

O que une essas duas concepções de estética é a aceção da ideia de sensação que Kant faz questão de diferenciar no começo da Analítica do belo:

A cor verde dos prados pertence à sensação objetiva como percepção de um objeto do sentido; o agradável desses prados, porém, pertence à sensação subjetiva, pela qual não é representado objeto algum; ou seja, ao sentimento através do qual o objeto é representado como objeto da satisfação (que não é um conhecimento desse objeto). (KANT, 2016. p.102)

O importante aqui é a diferenciação entre sentimento e sentido, pois a estética kantiana é sobre sentimento, prazer. O sentido é posto justamente pela faculdade do entendimento e serve para ajudar a explicação do surgimento do conhecimento na crítica da razão pura. Essa diferenciação é bem importante e ainda mais salientada quando nos dirigimos às considerações que o autor faz sobre a natureza do juízo de gosto:

À percepção de um objeto pode ser imediatamente ligado, para um juízo de conhecimento, o conceito de um objeto em geral, cujos predicados empíricos aquele contém, produzindo-se assim um juízo de experiência. Para que seja pensado como determinação de um objeto, este último tem por fundamento conceitos *a priori* da unidade sintética do diverso da intuição; e estes conceitos (as categorias) exigem uma dedução, que também foi dada na Crítica da razão pura, pela qual foi possível resolver também o seguinte problema: Como são possíveis juízos cognitivos sintéticos *a priori*? Este problema dizia respeito, portanto, aos princípios *a priori* do entendimento puro e a seus juízos teóricos. A uma percepção, contudo, também podem ser imediatamente ligados um sentimento de prazer (ou desprazer) e uma satisfação que acompanha a representação do objeto e lhe serve de predicado, surgindo assim um juízo estético que não é juízo de conhecimento. (KANT, 2016. p.185)

A separação entre um juízo do conhecimento e um juízo estético é essencial, pois é assim que o sentido de estético se mantém e não se torna redundante. Pois, como Kant argumenta, a suposta criação de uma ciência da estética pressupõe a possibilidade de uma lei lógica subjacente a constituição do gosto. Isso tornaria o termo estético desnecessário, pois os juízos estéticos seriam só uma categoria específica do juízo de conhecimento referente especialmente ao gosto. Não é o caso, segundo o autor, pois o juízo estético não é formado por conceitos e apenas retêm paralelamente ao juízo de conhecimento a “condição formal subjetiva de um juízo” que é a faculdade de julgar. Por isso que Kant salienta no início da terceira crítica do caráter reflexionante da faculdade de julgar estética em relação a aferição da beleza, pois o seu processo de funcionamento se dá pela harmonização da imaginação e do entendimento.

Porém isso é adiantar um poucos as coisas, já que a noção de beleza e do livre jogo das faculdades é desenvolvido passo a passo. Vale inicialmente dizer que o juízo estético dos sentidos aqui se diferencia pela sua vinculação com o sentimento de prazer e desprazer e que se volta à própria faculdade de julgar. Isso o torna plenamente subjetivo, e uma investigação pelo sentimento e não pela sensação ou a percepção que seriam considerados objetivos e investigados pela faculdade do entendimento e da razão. O juízo aqui é entendido como abstrato e criado após uma relação mais fraca com o objeto do que aquela que precisa primeiro entender a existência e organização da representação.

Voltando então à delimitação do que é o juízo estético, é necessário salientar seu caráter subjetivo. Kant definirá em poucas palavras que ser estético está ligado em lidar com as representações que só tem a ver com o sujeito e não com o objeto. O estético é então plenamente subjetivo. Isso torna-se central para os desenvolvimentos das noções posteriores que Kant usará para delimitar o juízo de gosto.

O sentido de estético de Kant não é só mais um sinônimo de sensibilidade, mas ao mesmo tempo um definidor de algo característico da relação do sujeito consigo mesmo e uma investigação da forma sem finalidade.

Vale também comentar que a estrutura da terceira crítica é curiosa, pois ela parece começar de um ponto que já deveria estar estabelecido. Isso leva o leitor a sentir que Kant começou a escrever o livro pelo meio e depois foi escrevendo os primeiros capítulos. Isso não é um problema, mas faz com que os argumentos precisem de algumas suspensões do leitor que só conseguirá analisar o que está sendo dito após a conclusão de toda a estrutura e faz com que certas partes da argumentação pareçam a repetição de ideias anteriores, como a constante diferenciação entre juízo estético e juízo de conhecimento que se dá pela ausência de conceito no gosto. Também a relação entre causa e efeito é confusa, não ficando claro muitas vezes o que é parte da definição do belo e o que é derivado da definição. A definição de gosto é um pouco circular, como argumenta Christian Wenzel (2005), pois não se sabe ainda a partir do ponto que ela é dada o que é beleza, criando o problema de uma definição que se calca em uma conclusão ainda a ser tida. Fora isso, o método de investigação pode ser não justificado ao preconizar uma investigação racional diante de um juízo que é estético.

Desenvolvimento de conceitos próprios da estética: o gosto

A primeira noção a ser desenvolvida é o desinteresse. Para se fazer um juízo estético puro não se pode importar com a existência ou não da coisa observada: este é o princípio de desinteresse, tão famoso, formulado na segunda seção da analítica do belo. Esse princípio é central para o entendimento do gosto, pois ele nos ajuda de duas maneiras. Primeiro ele nos dá uma definição negativa do juízo de gosto que delimita uma diferenciação inicial e ele também categoriza o belo como diferente do agradável e do bom. Isso é importante, pois Kant sabe o quão banal é se falar de gosto considerando a máxima de que cada pessoa tem o seu gosto. A diferenciação que ele propõe é justamente para desarmar esse beco sem saída que tiraria a justificativa de qualquer investigação teórica que não se detivesse só em acidentes empíricos. Vamos então a ela. Kant nos dá de maneira preliminar a seguinte definição de gosto:

Gosto é a faculdade de julgamento de um objeto ou modo de representação através de uma satisfação ou insatisfação, sem qualquer interesse. O objeto

de tal satisfação se denomina belo. (KANT, 2016. p.107)

A fruição pura, território do agradável e do sentimento, não produz um juízo, pois ela é interessada, considerando que ao se determinar que um objeto é agradável há também um sentimento que almeja pela continuidade desse objeto para que haja mais tempo de fruição. Isso se configura como um interesse, pois a existência do objeto é uma qualidade positiva na constituição do agradável. O mesmo caso se dá em relação ao bom, que ao estar ligado à razão, pressupõe ainda uma moralidade e uma relação ética para com o objeto julgado. A existência ou não do objeto torna-se também questão de investigação e manutenção, pois objetos considerados bons devem eticamente serem mantidos. O belo se diferencia do bom, pois ele não lida diretamente com conceitos, já que ele não se funda no juízo de conhecimento. O bom depende de um conceito para se basear a fim de estipular uma finalidade.

A diferenciação entre o agradável e o bom é ainda mais nítida, pois o agradável é sempre tido como imediato e o bom pode ser tanto imediato e como mediato. Porém essa temporalidade dada ao bom é orientada pelo conceito que determina a finalidade do bom. Já a diferença entre o agradável e o belo também pode ser dada pela dependência da experiência particular no agradável e a sua não expectativa de universalidade. Quando se fala de um juízo do belo se espera que ele seja universalizável, tanto que a beleza é tida de maneira irrefletida como uma qualidade do objeto.

De maneira esquemática, pode-se dizer então que existem três relações diferentes das representações ao lidarem com o prazer e o desprazer. Duas delas possuem interesse, o bom e o agradável, e uma não, o belo. O bom e o agradável ainda possuem uma relação com o objeto. O belo não, pois é contemplativo. O belo é próprio dos seres humanos e fica entre a racionalidade pura, local específico do bom, e a animalidade pura, ambiente do agradável. O belo se torna uma qualidade reconhecível caracteristicamente pelos humanos que perpassam tanto o transcendental e o empírico.

O belo

Dada essa diferenciação pode-se falar do belo sem grandes constrangimentos e aqui está a primeira definição que temos dele: “Belo é aquilo que apraz universalmente sem conceito.” (KANT, 2016. p.116) Considerando que o belo precisa ser sem conceito e ser de valor universal, Kant chega à seguinte conclusão, que é também um grande avanço na dedução da definição do gosto e do belo: o jogo das faculdades. A hipótese de Kant para sublimar a não-relação direta do gosto com o conhecimento se dá pela suposição de que na relação do juízo estético surge prazer a partir do jogo livre entre a imaginação e o entendimento.

O juízo também se denomina estético justamente porque o seu fundamento de determinação não é um conceito, mas o sentimento (do sentido interno) daquela harmonia no jogo das faculdades mentais, na medida em que ela somente pode ser sentida. (KANT, 2016. p.124-125)

Isso funciona da seguinte maneira: o jogo das representações se faz pela imaginação que as combina livremente e o entendimento que as dá coerência pela unidade. Dessa forma a representação não se vê limitada pela legalidade ou pela razão, não havendo lei que sobrescreva o que a representação deve ser.

Porém, para que o belo tenha validade universal, ele precisa de alguma maneira estar ligado ao conhecimento, que é a única representação comum a todos. Essa relação não pode ser intelectual, ou seja, em direção ao objeto, pois o juízo de gosto é subjetivo. Isso leva a crer que é a sensação que produz esse conhecimento da unidade das representações. Junto disso, o juízo do gosto que qualifica algo como belo é universal de maneira que todo juízo de gosto necessita e pressupõe o assentimento de todos, mesmo que o enunciador de tal juízo saiba que não há meios para se provar a beleza de tal objeto. Essa necessidade do juízo de gosto de assentimento universal não produz conhecimento e dele não se geram deduções particulares. É quase como um ímpeto que orienta toda afirmação de beleza, de que essa beleza precisa ser reconhecida por todos aqueles que estão ou poderiam estar na mesma situação do observador. A harmonia das faculdades mentais aqui se torna ainda mais relevante, pois é esse arranjo de estado mental específico que possibilita essa pretensão geral, como podemos ver na citação a seguir:

“Agora, se o fundamento de determinação do juízo sobre a comunicabilidade universal da representação deve ser pensado como meramente subjetivo, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser senão o estado mental que é encontrado na relação das faculdades de representação entre si quando estas relacionam uma representação dada ao conhecimento em geral.” (KANT, 2016. p.113)

Temos então a conclusão que:

A faculdade dos conceitos, seja ela confusa ou clara, é o entendimento; e, ainda que também este pertença ao juízo de gosto enquanto juízo estético (como a todos os juízos), não se trata de um pertencimento / / enquanto faculdade do conhecimento de um objeto, mas da determinação deste e de sua representação (sem conceito) segundo a relação desta com o sujeito e seu sentimento interno, e isso na medida em que tal juízo é possível segundo uma regra universal. (KANT, 2016. p.125)

Assim pode-se considerar o juízo de gosto como atendendo as necessidades dadas anteriormente: ser ele sem conceito e universal. É então no prazer do jogo das faculdades que se dá a solução dos problemas ligados ao gosto.

Antes de adentrarmos um novo conceito, junto com a definição de belo podemos obter também uma definição de beleza. Essa seria: “Beleza é a forma da *finalidade* de um objeto, na medida em que é percebida nele *sem a representação de um fim*.” (KANT, 2016. p.132) Isso é interessante, pois a beleza é uma noção que se deriva do belo e nos dá uma determinação melhor e positiva sobre aquilo que é o objeto do juízo de gosto. A falta de finalidade é essencial, pois ela mantém o desinteresse e explica a beleza como apartada de um sentido para além de si mesma. Em outras palavras, pode-se entender que o belo é sentimento de prazer pela forma. Tendo isso em mente, Kant irá fazer uma divisão básica entre um juízo de gosto puro e algo como poderíamos delimitar como um juízo de gosto aplicado. O juízo de gosto puro seria a beleza em estado livre e a relação da forma sem limitação. Já o juízo de gosto aplicado depende de um conceito orientador para unir o belo com o bom. Esta não é considerada livre, mas uma “beleza meramente aderente”. Esse é tipo de beleza próprio dos rostos das pessoas que se estipula por uma média geral. Essa beleza então não se dá por si, mas pela delimitação de um

conceito comparativo. A beleza livre tem o caráter ao ser em si de ser sempre particular.¹⁶

A bela arte e o gênio

Kant afirma a possibilidade do treinamento da faculdade de julgar que se dá no campo da lógica também para o gosto. O aperfeiçoamento do gosto também não se limita a uma simples *doxa* vigente e tampouco ignora os séculos de tradição. O gosto é mais facilmente desenvolvido seguindo as pistas deixadas pelos mestres antigos. Haveria nessas obras historicamente aclamadas, as belas artes, uma recorrência de acertos que podem ser usados pelo artista atual. Há então um jogo entre, nas palavras de Kant, uma sucessão e uma autonomia. O exemplo que ele utiliza é curiosamente do poeta que pode ter seu poema rejeitado pela opinião do público, mas que desenvolve sua própria autonomia para reconhecer a beleza ou não de sua obra e que também pode se utilizar dos mestres literários anteriores para reconhecer pontos de aprendizado para o gosto. Esse exemplo é significativo, pois Kant afirma explicitamente a valorização da poesia como bela arte. Não só ela é elencada como a arte que mais satisfaz a razão, como ela é também exemplo recorrente durante a terceira crítica dos conceitos formulados pelo autor. A figura do gênio e o jogo das faculdades se torna facilmente exemplificado pela poesia como funcionamento pleno. A música possui uma valoração diferente por acabar intensificando sensações diferentes e menos racionalizáveis. Há então uma relação íntima entre a música e agradabilidade. Tal dicotomia será explorada mais tarde por Schopenhauer e Nietzsche, que invertem o jogo kantiano e dão à música o mais elevado grau de ligação com a vontade.

Porém, voltando à dicotomia entre a sucessão e a autonomia, um ideal de beleza não pode ser estipulado e seguido já que é impossível para o juízo estético necessitar de um conceito, algo que um ideal sempre pressupõe. Aqui conseguimos traçar uma relação clara entre as considerações kantianas e o movimento romântico posterior. Kant rejeita a figura do modelo ideal, evitando a dureza do classicismo e

¹⁶ A bela arte depende então de ser em parte “realista”, pois se assemelha a natureza sem a ser. Essa relação entre a representação e a natureza é ambígua, pois em parte a representação nunca chega à beleza da natureza, mas a representação na bela arte pode superar a beleza que se encontra naturalmente por intensificar e organizar elementos naturais.

argumentando sobre a beleza do novo que deve se dar a partir dos gênios de cada época.

A ideia de gênio aqui é consideravelmente reveladora, pois ela vem como uma consequência lógica dos problemas propostos pelo sistema kantiano e produz uma diferenciação importante, claro que *a posteriori*, entre o classicismo e o romantismo a partir de uma originalidade que não se atrela ao conhecimento. A ideia de gênio depende de uma impossibilidade de conhecimento em relação ao juízo de gosto. Ele se forma por uma impossibilidade de apreensão de uma regra da razão e por conta disso precisa instaurar uma originalidade como uma regra não dada. A figura do gênio como conceito não necessariamente pessoal aparece como consequência da separação forte que Kant produz entre o juízo de gosto e os juízos de conhecimento.

A ideia estética

A dicotomia entre juízo de gosto e juízo de conhecimento é a questão central que perpassa toda a terceira crítica e que é continuamente desenvolvida em todos os conceitos mobilizados, pois é ela mesma possibilidade da justificação do juízo de gosto como *a priori*. Ela também é o que formará a antinomia do gosto que se formula da seguinte maneira:

1) Tese: o juízo de gosto não se funda em conceitos; pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir por meio de provas).

2) Antítese: o juízo de gosto se funda em conceitos; pois do contrário não se poderia, apesar da sua variedade, / / sequer discutir sobre ele (ter pretensão à concordância necessária de outrem com esse juízo).
(KANT, 2016. p.236)

Há na estética de Kant a proposição de uma ideia estética. Isso é curioso, pois pela divisão entre juízo de conhecimento e juízo estético se imaginaria que a arte não produziria ideias. Kant resolve essa questão propondo que a bela arte não produz ideias com um conceito adequado, mas libera a imaginação para associar representações e produzir uma apreensão de um conceito que nunca consegue se adequar. O gênio então torna esse conceito como comunicável, mas não

compreensível. Essa relação da ideia estética consegue superar os limites da experiência. Essa é então a forma de Kant tentar resolver a antinomia do gosto.

Nota-se também que, segundo Kant, a ideia estética e a ideia da razão são paralelas, ou seja, possuem uma estrutura parecida. A estética em relação à imaginação e à razão em relação ao conceito. Ambas não se tornam conhecimento. “Assim, acredito que se poderia chamar a ideia estética de representação inexponível da imaginação, ao passo que à ideia da razão se poderia chamar conceito indemonstrável da razão.” (KANT, 2016. p.240)

O sublime de Kant

O sublime é um conceito notoriamente complexo. Uma de suas características é desvelar algo que não consegue se reduzir aos sentidos. Visto dessa maneira, ele parece no primeiro momento semelhante a razão, que transcende os sentidos. Porém, como estamos falando da estética e de uma faculdade de julgar reflexionante, percebemos que Kant o insere como completamente subjetivo. Isso se dá pois o sublime tem uma característica única de ser algo incomparável e que abre para o infinito dentro da sensibilidade. (Esse infinito não é um problema em si se subsumido em termos organizáveis, já que ele é pensável na transformação do númeno em fenômeno e torna o infinito em unidade na síntese da intuição) Kant marca o sublime como vinculado ao grande e que inevitavelmente produz uma ideia de respeito. É como se ele fosse o infinito puro e sem mediações para os nossos sentidos, causando assim um inevitável estranhamento. Por conta disso, Kant irá demarcar que o sublime, diferente do belo, não gera prazer positivo, mas só negativo. Assim temos que a sua definição é: “Pode-se descrever assim o sublime: é um objeto (da natureza) // cuja representação determina a mente a pensar a intangibilidade da natureza como exposição de ideias.” (Kant, 2016. p.165)

Como lembramos anteriormente, o sublime faz parte da faculdade reflexionante, ou seja, ela não é encontrada em um objeto, mas é uma torção das nossas faculdades. Objetos então não podem ser denominados sublimes, mas sim os sentimentos que eles podem evocar a partir de suas representações. Por conta desse aspecto subjetivo e que bagunça nossas faculdades, Kant irá caracterizá-lo como uma “violência entre as faculdades.” Não há conceito do objeto que se

determine. Normalmente as leis da razão restringem a sensibilidade, evitando que tal violência aconteça na síntese habitual. Um exemplo disso do dia a dia, seria o ato em si de se fazer o moralmente bom, apesar de esteticamente não parecer ser o melhor. É preciso acreditar na razão ao contrário do que os sentidos levam a crer.

Porém, ao saber agora o que é o sublime, fica a questão de entender como ele funciona e como ele é sequer possível. Primeiramente vemos na faculdade de imaginação uma tendência ligada à sua natureza que é o seu esforço de sempre e continuamente avançar em direção ao infinito. Porém, a imaginação por poder também ser pura e *a priori*, não possui limites tal como a sensibilidade os possui. A compreensão estética sempre irá se limitar à maior medida possível esteticamente. Se durante a minha vida o maior animal que vejo diante de mim é o elefante, ele irá se tornar o meu exemplo máximo de grandeza dentro dos meus sentidos. Esse não é o caso da compreensão lógica que é plenamente possível seguir ao infinito, pois ela tem a vantagem de se guiar numericamente.

O embate das faculdades no sublime é entre a imaginação e a razão. O sublime interrompe a razão, pois ele suspende a pretensão à totalidade absoluta (a compreensão em uma intuição) inata a ela. O problema se dá pois a apreensão não possui limite e vai se estendendo progressivamente até o infinito. Isso impossibilita a criação de uma medida, pois não se dá a redução a uma intuição e por fim é negada a totalidade.

Vemos então que entre o belo e o sublime há um espelhamento. O belo é o jogo entre a imaginação e entendimento. É nesse jogo que se gera prazer. Em contrapartida, o sublime é a violência entre a imaginação e a razão, gerando respeito.

Além do fato de pertencer à faculdade reflexionante, a analítica do sublime faz parte da crítica da faculdade de julgar, pois ela está conectada com a noção de propósito. A *Crítica da faculdade de julgar* em si se foca bastante em tentar entender de onde vem e como se estrutura o sentimento de contemplarmos um objeto e dele pressupormos haver uma construção prévia que o orientou a ser do jeito que é. O sublime aponta para isso, pois ele bagunça essa ideia de propósito e traz elementos aparentemente desconjuntados, ilustrando o limite de nossas faculdades, principalmente em relação ao que recebemos dos sentidos, nossa faculdade estética. Isso aponta também, segundo Kant, que o sentimento de sublime é plenamente subjetivo e não oriundo dos objetos, como poderia sugerir Burke. Dizer

isso possibilita então entender o sublime como uma disposição específica das faculdades, de maneira que os fenômenos evocam o sublime, mas não o dominam. Para a nossa investigação, tal aspecto é de suma importância, pois assim conseguimos perceber que a possibilidade de enxergar o sublime dentro da obra beckettiana se dá justamente por um mergulho na subjetividade. Encontrar os pontos limites do comportamento das faculdades ilumina o funcionamento e as relações do eu para consigo mesmo.

O sublime de Beckett

Entre a relação do sublime kantiano e o romance *Molloy*, Bjørn Kåre Myskja nos delinea alguns pontos importantes. O primeiro deles é a problemática de conceber que o sublime faz parte da faculdade de julgar reflexiva, ou seja, o sublime é algo próprio da mente e não dos objetos que ela observa. Na análise de um texto literário isso significa, segundo o autor, que não se pode meramente usar o texto como exemplo de algo dotado do sublime, mas que o texto em si pode evocar o sublime na mente de quem o lê. Isso ajuda a focalizar a investigação nos sentimentos que a obra traz e nos avisa que não podemos nos deter inteiramente no explícito do texto, mas também é necessário dialogar com essa disjunção causada pela forma de escrita.

Outro ponto importante é entender que por mais que Kant diga que o sublime se dá por uma negação da faculdade de razão em criar uma intuição e por assim negar a totalidade, não é por isso que a mera negação aparente de totalidade é necessariamente sublime. Prestar atenção nisso é importante, pois podemos reconhecer junto de Bjørn Kåre Myskja que nem todo texto com problemas de sentido ou de disjunções é sublime, evitando assim de reconhecer o sublime em qualquer texto que é na verdade falho na sua proposta ou estruturação. O caso que investigamos aqui da literatura de Samuel Beckett aponta justamente para uma incapacidade da totalidade que se dá não como acidente, mas sim como horizonte. Essa diferença é o principal e o que nos faz sentir a possibilidade de encontrar algum tipo de sublime na sua obra, essa deliberação do texto contra a satisfação de um sentido completo e totalizante.

E por fim Bjørn Kåre Myskja ao tentar entender a junção do sublime dinâmico e do sublime matemático em *Molloy* sugere o silêncio como conceito privilegiado na

trilogia do pós-guerra, uma consideração que também subscrevemos essencial para o entendimento geral da obra. A ideia de silêncio em si também não é uma surpresa nos estudos beckettianos, considerando que a obra mais influente sobre o autor no Brasil se chama justamente *O silêncio possível* de Fábio de Souza Andrade. Consequentemente, o silêncio é definidor do universo ficcional do autor irlandês. Para ilustrar isso o autor norueguês aponta a recorrência da citação de um murmúrio por parte dos protagonistas, como esse elemento quase místico e que se liga com o impulso de performar alguma ação que seja, impulso esse que orienta Molloy em sua caminhada e o que evita que Malone morra inteiramente: “What I want to draw attention to is that this reference to murmur, together with the compulsion to narrate and the wish to end the narrative, are recurrent themes throughout the Trilogy.” (MYSKJA, Bjørn K. 2002. p. 289)

Na explicação de Bjørn Kåre Myskja, ele vê que o estilo de escrita próprio da forma de narrar de Beckett não produz nada (o que caracterizamos anteriormente como o autocancelamento¹⁷), mas há um ganho a algo ser proferido e ter sido anulado. O ato de enunciação aqui possui relevância, pois o imperativo de não conseguir se calar se faz presente. Esse sentimento causado pelo ganho infinitesimal do narrado é o que Myskja sugere como sublime. A narrativa possui de fundo essa força e dá ao leitor a impressão de estar lendo algo que está de alguma maneira fora de lugar, como um curto-circuito semântico. O sentido que é inicialmente prometido não se encerra e aquilo que se criava expectativa tem que ser posto fora de consideração. Porém, não terminamos do jeito que começamos a ler, como se não houvesse nada. Houve um percurso imaginado, mas que agora é posto em cheque sobre a sua realidade. Isso se vê fortemente em *Molloy*, em que temos dificuldade como leitores de reconhecer o que acontece com o personagem e o que é apenas sua imaginação. Ainda em *Molloy* esse autocancelamento não tem consequências sobre a existência ou status ficcional do personagem narrado, algo que muda em *Malone morre*, em que a própria ficção é posta a prova, pois o ato de escrita se junta ao autocancelamento, misturando-se continuamente narrador e narrado.

Indo ao terreno brasileiro Gerson Luís Trombetta também faz uma associação parecida ao conectar o sublime kantiano e a obra de Beckett, mas se diferencia ao

¹⁷ A nível de desambiguação reitero que esse termo vem ainda da análise de Fábio de Andrade e não do autor norueguês.

focar na questão da identidade e mais no livro *O inominável*. Trombetta (2016) aponta que a matéria-prima que resta ao narrador beckettiano é a linguagem. Isso diferencia Beckett de Kant, no sentido em que a única garantia para a obtenção de conhecimento é ainda assim arbitrária e definida por convenções. Os autores na investigação sobre o “eu” e a estrutura do pensamento encontram respostas distintas, mas que se conectam em pontos interessantes. Enquanto Kant identifica que todo fenômeno aparece “para nós”, Beckett dá um passo adiante e nos apresenta uma concepção em que o fenômeno tem dificuldade para aparecer claramente. Se a relativização inicial de Kant já funciona como uma revolução copernicana, Beckett estrutura sua literatura de modo que essa revolução já esteja dada e seja só o primeiro passo.

Por conta dessa redução à linguagem há uma lembrança da filosofia de Ludwig Wittgenstein em relação a referência e o objeto, pois Beckett desde *Molloy* trata certos termos como a associação de uma palavra com algo do pensamento, mas que não encaixa exatamente, como por exemplo “Então você quer prestar atenção, considerar com atenção todas essas coisas obscuras, ao dizer a si mesmo, com dificuldade, que a culpa é sua. A culpa? É a palavra que se emprega.” (BECKETT, 2007, p.24)

O simples fato de ao trazer a ideia de culpa relativizar a sua normalidade do uso cotidiano faz com que percebamos que o narrador não tem garantidas as mesmas noções que nós como leitores possamos ter. Esse narrador que parece ser ignorante em relação a coisas banais, como entender o que é a culpa ou a responsabilização de um ato, na verdade nos revela uma não-correspondência entre a forma que nos acostumamos a nos expressar e a caoticidade inerente dos fenômenos. Esse efeito se dá por esse tipo de construção não acontecer só uma vez, mas ser uma constante do fluxo de consciência que nos é apresentado. A recorrência marca a qualidade ansiosa dessa escrita em que a qualquer momento as coisas possam mudar e não vir a ser o caso. O exemplo mais claro é na frase final do livro: “Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo.” (BECKETT, 2007. p.237) Quando o narrador mora na incerteza, nós não podemos ter quase nada como certo dentro da narrativa, pois sabemos que sua apreensão a realidade suposta é comprometida e que as próprias categorias que ele usa para passar sua experiência a nós é falha. Essa falha se dá no plano físico do personagem que não

tem todos os sentidos funcionando plenamente, mas os conceitos também são obtusos, pois o narrador se utiliza de compreensões emprestadas e que não representam completamente a sua apreensão e compreensão de mundo.

Conclusão

Espero que com essa dissertação tenha sido possível explorar um pouco dos universos complexos que são esses dois autores. Ambos conseguem ser obscuros e obtusos às vezes, porém sinto que seus poderes explicativos, dados em suas diferentes maneiras, como forma de crítica que Kant opta e pelo jeito propriamente estético de Beckett explorar assuntos difíceis, compensam esses obstáculos.

Nisso, espero que a conexão entre eles tenha sido não só bem estabelecida, como também demarcada condicional aos limites de cada um. Tentou-se evitar extrapolações, de maneira a indagar o funcionamento interno e coerente dos conceitos. Se essa missão já foi cumprida fico grato com o resultado da investigação.

Dessa maneira me parece que o achado de maior valor desse trabalho se situa na possibilidade de entender o conceito silêncio oriundo da obra beckettiana, como uma analogia ao inacessível, tanto no sublime como no númeno. Disso se torna necessário entender o mínimo como também passível de conseguir abranger o infinito. Portanto, conecta-se os dois autores a partir do conhecimento como o limite de tudo, dando cabo a intuição kantiana, de que ontológico se revela na epistemologia. Volta-se como essencial a citação feita anteriormente de Fábio de Andrade:

Em Beckett, a questão avança a ponto de colocar em dúvida não apenas os valores que regem, mas a própria existência e acessibilidade desta realidade exterior e da interior: para além da metafísica, é a própria epistemologia que está em jogo, as possibilidades de que o sujeito e objeto, pólos do processo de conhecimento, se mantenham determináveis. (ANDRADE, Fábio de Souza. 2002. p.50 e 51)

Algo que não foi comentado neste trabalho, mas que o percorreu em suas frestas como um fantasma e talvez até se preste a futuras investigações é sobre qualidade positiva ou negativa das interpretações possíveis de Beckett. Esse é um tema altamente discutido na crítica de Beckett e que dependendo do referencial teórico pode mudar radicalmente a imagem que se pinta do autor. Adorno, por exemplo, que foi citado durante a dissertação, parece exaltar a representação que Beckett faz de um mundo completamente reificado. Já Deleuze que também foi

citado faz uma interpretação completamente positiva de maneira a exaltar a força do esquizo.

Nos parece segundo o conceito de autocancelamento que vimos em Fábio de Andrade que caberia na análise de Beckett uma maior investigação sobre a natureza de negativos produtivos. Talvez uma visita a Georg Wilhelm Friedrich Hegel seja também, com o perdão da redundância, produtiva. Parece haver indícios de que a ideia de subsunção seja uma saída plausível e explique melhor esse movimento oscilante sentido na leitura dos romances beckettianos.

Referências

- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**, tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Editora Vozes. 2016
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**, tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Editora Vozes. 2015
- SCHAPER, Eva. Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art. In: Guyer, Paul (Ed.) **The Cambridge companion to Kant**. p.367-393
- SHABEL, Lisa. The transcendental aesthetic. In: Guyer, Paul (Ed.) **The Cambridge companion to Kant's critique of pure reason**. Edited by Paul Guyer. 2010. p.93-117
- WENZEL, Christian Helmut. **An introduction to Kant's aesthetics. Core concepts and problems**. Blackwell Publishing. 2005.
- BECKETT, SAMUEL. **Molloy. 2007**. Editora Globo.
- BECKETT, Samuel. **Malone morre**. Editora Biblioteca Azul. 2014
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. Editora Biblioteca Azul. 2009
- MARX, Karl. **O capital**. Volume 1. Boitempo. 2011.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. Ateliê Editorial. 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Volume 5**. Editora 34. 2022
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo**. Editora 34. 2011
- TROMBETTA, Gerson Luís. Olhar-se do ponto mais alto: sublime e identidade em Kant e Beckett In: **O trágico, o sublime e a melancolia. Volume 2**. Organização Verlaine Freitas, Rachel Costa, Debora Pazetto. Belo Horizonte, MG. Relicário Edições, 2016.

Guyer, Paul. The Deduction of The Categories: The Metaphysical and Transcendental Deductions. p.118-150 In: Guyer, Paul (Ed.).**The Cambridge companion to Kant's Critique of pure reason**. 2010

Watkins, Erik The System of Principles p. 151-167 In: Guyer, Paul (Ed.).**The Cambridge companion to Kant's Critique of pure reason**. 2010

KNOWLSON, James & Elizabeth. Beckett Remembering, Remembering Beckett: A Centenary Celebration: Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of Those Who Knew Him (London: Bloomsbury; NY: Arcade 2006)

Camus, Albert. **O mito de Sísifo**. Editora Record. 2004

MURPHY, Peter J. **Beckett and the Philosophers. The Cambridge Companion to Beckett**, p. 222-40, 1994.

MURPHY, Peter J. Beckett's **Critique of Kant In: Beckett/Philosophy** Matthew Feldman and Karim Mamdani , eds. Sophia: University Press St. Kliment Ohridski, 2012. p.267-268

STEWART, Glenn. **'Something to Do with Dust' The Kantian 'Block' in That Time**. Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 29, 2017 p. 199–210

STEWART, Glenn. **'You as you always were' Samuel Beckett and Kantian Critical Philosophy**. Tese para obtenção de título de Doutor em filosofia. Writing and Society Research Centre, School of Humanities and Communication Art, Western Sydney University. 2017.

MYSKJA, Bjørn Kåre. **Molloy and the Kantian sublime In: The Sublime in Kant and Beckett Aesthetic Judgement, Ethics and Literature**. 2002. p. 273-290