

NARRAÇÃO OU TEORIA? ADORNO E *O INOMINÁVEL* DE SAMUEL BECKETT

LUCIANO GATTI

Universidade Federal de São Paulo

Resumo

Theodor W. Adorno deixou uma série de anotações sobre o romance *O Inominável* de Samuel Beckett, as quais deveriam ser aproveitadas para a elaboração de um ensaio que nunca chegou a ser escrito. O artigo busca discutir uma dessas anotações, segundo a qual o romance de Beckett poderia ser caracterizado como a consumação de uma tendência do romance contemporâneo em direção ao romance reflexivo. Com o intuito de desdobrar essa questão o artigo recorre a elementos da obra de Beckett e da reflexão de Adorno sobre a forma do romance.

Abstract

Theodor W. Adorno wrote several notes on Samuel Beckett's novel The Unnamable that should be harnessed for the development of an essay which was never written. This article discusses one of these notes, according to which Beckett's novel could be characterized as the consummation of a trend in the contemporary novel toward the reflective novel. In order to unfold this issue the article revisits elements of Beckett's work and of Adorno's reflection on the form of the novel.

Palavras-chave:

Samuel Beckett;
Theodor Adorno;
romance
contemporâneo

Keywords:

*Samuel Beckett;
Theodor Adorno;
contemporary
novel*

A obra de Samuel Beckett ocupa um lugar de destaque na reflexão estética de Theodor W. Adorno. Tal posição, contudo, não se limita à importância atribuída por Adorno ao escritor irlandês, da qual se pode ter uma ideia pela intenção de dedicar a ele sua *Teoria Estética*. Não seria exagero afirmar que se trata também de uma posição de exclusividade, pelo menos no que diz respeito às considerações de Adorno sobre a literatura europeia do pós-guerra. A grande maioria de seus ensaios sobre literatura surgiu após o retorno do exílio e foram reunidas nos volumes de *Notas de literatura*. Mas o leitor que buscar ali a discussão da produção literária contemporânea a Adorno certamente sairá frustrado. Não há, por exemplo, salvo engano, discussões sobre os jovens autores alemães reunidos em torno do Grupo 47, como Günther Grass ou Heinrich Böll. Basta passarmos os olhos pelo índice dessas *Notas* para notarmos que Beckett é ali o único autor ainda produzindo nas décadas de 1950 e 1960. Ou melhor, corrigindo: Beckett é o único admirado sem ressalvas, uma vez que Sartre e Brecht, discutidos no ensaio “Engagement”, são duramente criticados; e Thomas Mann, morto em 1955, é objeto apenas de um retrato retrospectivo. Quem buscar algo diferente na Teoria Estética encontrará apenas a discussão da poesia de Paul Celan, poeta muito valorizado por Adorno, cujo livro *Sprachgitter (Prisão da palavra)* deveria ser objeto de um ensaio que não chegou a ser concretizado.

Para compreendermos tal destaque dado a Beckett, caberia discutir os termos dessa exclusividade, os quais receberam um tratamento aprofundado no longo ensaio sobre *Fim de partida*, escrito entre 1960 e 1961, e publicado no segundo volume das *Notas de literatura*¹. Assim como em outros âmbitos da reflexão estética adorniana, o teatro beckettiano também é examinado do ponto de vista da história dos materiais artísticos. Nesse caso particular, trata-se de um exame detido do vir a ser do drama europeu e de seus pressupostos consolidados na configuração do drama burguês, a saber, entre outros, a afirmação da individualidade pelo exercício da liberdade no conflito intersubjetivo. Daí decorrem os elementos constituintes do drama, da centralidade do diálogo, passando pela concentração temporal, à resolução do conflito ao fim da curva dramática. Tais pressupostos, vinculados aos conceitos de indivíduo e de liberdade surgidos da sociedade burguesa, são então examinados à luz da conversão do capitalismo liberal em capitalismo administrado, o qual resulta numa ampla transformação da relação entre sociedade e indivíduo, certamente desfavorável a esse último. A partir dessa confluência de crítica da sociedade e crítica das formas artísticas, o drama cai por terra. É o que Adorno descobre no emprego feito por Beckett das três unidades dramáticas, do diálogo e da reversão da curva dramática – um elemento formal do drama clássico – no tema da impossibilidade/necessidade de terminar. Todos os elementos do drama comparecem, mas privados de sua função originária. *Fim de partida* é vista então como uma paródia do drama, ou seja, como um emprego da forma dramática na época de sua impossibilidade. Não é preciso lembrar que essa configuração aparece aos olhos de Adorno como uma resposta muito mais consequente – e também mais crítica – aos desafios do teatro moderno do que o teatro épico de Brecht. E também encontramos aqui uma sólida discussão a respeito do fim ou da impossibilidade do drama, a qual recebeu menos atenção que outras teorias da crise do drama,

¹ Cf. Theodor W. Adorno. Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften 11 Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

como a de Peter Szondi (Teoria do drama moderno) ou, mais recentemente, a de Hans-Thies Lehmann (Teatro pós-dramático)².

Logo após a conclusão do ensaio, Adorno leu *O Inominável* e, entusiasmado, pretendia escrever um ensaio sobre o romance de Beckett, o qual não chegou a realizar. Restaram anotações preparatórias e reflexões incorporadas à Teoria Estética e a ensaios como aquele sobre o “Engagement”, onde se lê o elogio irrestrito: “o romance verdadeiramente terrível *O Inominável* exerce um efeito em face do qual as obras oficialmente engajadas parecem brincadeiras de criança.”³ Adorno considerava que o romance conseguia ir ainda além de *Fim de partida* e, em suas anotações, aborda diversos temas que retomam suas considerações anteriores, como a crítica à filosofia residual do cartesianismo e o tema do declínio do sujeito, e discute temas próprios à forma do romance, entre eles, a questão do tempo no romance posterior a Flaubert, a relação com o naturalismo, bem como o destino da forma do romance após Proust e Kafka.

Do conjunto das anotações uma questão particular parece iluminar de maneira especial o modo como Adorno aponta em *O Inominável* uma certa tendência inscrita na história do romance europeu. Logo no início das anotações lemos o seguinte: “Beckett alcança o ponto de indiferenciação de narração e teoria.”⁴ A colocação toca de maneira polêmica em considerações da mesma época a respeito da distinção entre arte e filosofia. Em todas elas Adorno adverte contra a desconsideração dessa diferença. Na *Dialética Negativa*, lemos: “Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade.”⁵ Adorno refere-se aqui a um processo histórico de diferenciação entre imagem e conceito, entre arte e ciência, que conferiu autonomia à arte e à filosofia, e que não deve ser desconsiderado caso cada uma queria fazer jus a sua respectiva história sem recair em mitologia. Em “O ensaio como forma”, em uma polêmica contra a consideração do ensaio como forma artística, defendida pelo jovem Lúkacs de *A alma e as formas*, Adorno insiste no caráter teórico do ensaio por dois motivos: ele trabalha com conceitos e sua pretensão à verdade é desprovida de aparência estética⁶. A distinção é necessária, mas também não deve ser hipostasiada. Do lado da filosofia, Adorno ressalta um momento estético, expressivo, mimético e não-conceitual que se encontra objetivado na linguagem, ou melhor, na exposição filosófica. É por meio da articulação entre exposição e conceito que Adorno buscaria, em sua crítica à filosofia idealista, “ir além do conceito por meio do conceito”, lema de sua filosofia tardia. O recurso à forma do ensaio deve ser entendido nesse contexto. No âmbito da arte, por sua vez, a pretensão à

² Discuti a interpretação de *Fim de partida* proposta por Adorno em um artigo a ser publicado em breve (“Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”).

³ Theodor W. Adorno. Engagement. In: *Noten zur Literatur*, p.426.

⁴ Adorno. Skizze einer Interpretation des 'Namenlosen'. In: *Frankfurter Adorno Blätter*, hrsg. Vom Theodor W. Adorno Archiv. München: edition text + kritik, 1992, p.61.

⁵ Adorno. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.21-22.

⁶ Adorno. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p.18.

verdade se traduziu, no alto modernismo e nas vanguardas, na revolta contra seu caráter de aparência, contra o ilusionismo próprio à conformação artística, bem como no desenvolvimento de uma reflexão artística imanente ao tratamento dos materiais. Em *Fim de partida*, por exemplo, esse teor reflexivo transparecia tanto na consciência do caráter antiquado do drama quanto na autoconsciência dos personagens a respeito de seu caráter de personagens dramáticos, o que conferia uma teatralidade bastante singular ao teatro beckettiano.

Diante desse quadro, a colocação a respeito da indiferenciação entre narração e teoria não deve ser interpretada no sentido da indistinção entre arte e filosofia, mas em função de uma tendência do romance moderno à incorporar a reflexão a respeito do processo narrativo. A respeito de *O Inominável*, Adorno destaca a “consumação da tendência em direção ao romance reflexivo.”⁷ Há dois aspectos interligados aqui: a introdução da reflexão na forma romanesca e suas consequências para o caráter de aparência da obra. No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno busca diferenciar a função da reflexão no romance recente daquela exercida no romance inglês setecentista ou no romance anterior ao romance puro de Flaubert: “Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido.”⁸ A reflexão abala o caráter de aparência do romance e, conseqüentemente, insere um novo viés para a relação da obra com o mundo empírico. “A diferença das obras de arte em relação à empiria, seu caráter de aparência, se constitui nesta empiria e na tendência contra ela.”⁹ Nomear esta diferença de aparência explicita a dialética entre a obra de arte e o mundo empírico: no caso de obras literárias, a diferença entre a obra e a realidade é imprescindível à simulação de realidade. Em outras palavras, a diferença é imprescindível à apresentação verossímil de uma possível realidade necessário à autonomia do universo ficcional. O romance realista flaubertiano seria caracterizado por uma relação não problemática com o caráter de aparência ou de ilusão – aqui os termos convergem – da obra de arte. Seu desafio residiria em apagar os rastros do processo de formalização da obra de modo a conferir primazia ao relato. O material heterogêneo, assim como a reflexão de natureza intelectual, capaz de desviar a atenção do material narrativo para o trabalho de composição, é extirpado. O romance contemporâneo, por sua vez, se caracteriza pelo esforço de voltar-se contra o encobrimento de seu caráter de aparência, explicitado agora pelo próprio narrador como a “mentira da exposição”. A explicitação do narrador não é mais um defeito de formalização, mas uma tendência inscrita no processo mesmo de conscientização do material artístico.

Em suas referências ao romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, Adorno lembra como a indistinção entre comentário e ação é uma violação da forma imanente à forma do romance proustiano, abalando assim os limites claramente definidos do mundo fictício, um abalo que transparece, por exemplo, na comunicação entre início e fim do romance, ou seja,

⁷ Adorno. "Skizze einer Interpretation" des "Namenlosen", p.61.

⁸ Adorno. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*, p.60.

⁹ Adorno. *Ästhetische Theorie*, GS 7, p.158.

entre a descoberta da vocação de escritor pelo herói e o início da narração de seu passado. À medida que a explicitação da aparência revela a artificialidade do gesto instaurador da obra de arte – a tomada da palavra pelo narrador –, início e fim não demarcam mais os limites da diferença entre o mundo empírico e a obra fechada sobre si mesma, mas se revelam como instantes tênues de passagem entre esses dois âmbitos. “O início da *Recherche* proustiana deve ser interpretado como a tentativa de driblar o caráter de aparência: conduzir sorrateiramente ao interior da mônada da obra de arte sem a instauração violenta da imanência de sua forma e sem a simulação de um narrador onipresente e onisciente.”¹⁰

Com esses elementos, voltamos a *O Inominável*. Todos os elementos que tradicionalmente regulam a afinidade entre a forma do romance e o relato, ou seja, a narrativa de eventos vivenciados por personagens em certo tempo e espaço, são colocados em questão por Beckett. Em Proust já havia a desconfiança do relato pela dissolução subjetivista do romance realista. O monólogo interior servia à composição de um mundo interior, o qual suspendia o compromisso do narrador com a verossimilhança de uma ordem objetiva. *O Inominável*, contudo, vai além disso, dissolvendo, inclusive, a circunscrição desse espaço interior. O romance inicia com três interrogações: “Onde agora? Quando agora? Quem agora?”¹¹ Temos aqui a evocação da convenção narrativa originária, ou seja, a instauração de um narrador que situa personagens no espaço e no tempo. Apresentada como interrogação, o romance não só questiona a convenção, mas também exime-se de cumpri-la, confrontando-se com o problema de como seguir com a narrativa sem o amparo da objetividade que permita desdobrá-la. A sequência desse primeiro parágrafo, bem como o restante do romance, desenvolve as três interrogações iniciais ao questionar o que permitiria a essa voz narrativa avançar. Após colocar as três questões iniciais, o narrador cuida de discuti-las.

Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. Não me farei mais perguntas. Você só pensa em descansar, para agir melhor depois, ou sem segundas intenções, e eis que em muito pouco tempo já se está na impossibilidade de nunca mais fazer nada. Pouco importa como isso se deu. Isso, dizer isso, sem saber o que. Talvez não tenha feito mais que ratificar um velho fato consumado. Mas não fiz nada de fato. Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim. São algumas generalizações para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de uma forma geral. Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total. Observar, antes de ir mais longe, ao adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer. Pode-se ser efético de outro modo que à revelia? Não sei. Os sim e não são outra coisa, retornarão a mim à medida que progrida, e a forma de cagar-lhes em cima, mais cedo ou mais tarde como um pássaro, sem esquecer um só. Diz-se isso. O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.¹²

¹⁰ Adorno. *Ästhetische Theorie*, p.156.

¹¹ Samuel Beckett. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p.29.

¹² Beckett, *O Inominável*, p.29-30.

A narração em primeira pessoa progride ao examinar o que a impele a ir adiante no presente da enunciação e o que fica para trás como resíduo de convenções narrativas. Esse modo de narrar perpassa todo o livro, voltando atrás para questionar o passo adiante e, por essa via, construir pela negativa esboços de identidade da voz narrativa e de objetividade para o espaço circundante. A voz emana de um narrador reduzido a um resquício do corpo, a um crânio num latão, que registra de modo duvidoso elementos imprecisos que lhe chegam pela visão e pela audição, os quais se confundem com a elaboração fabular de duplos, cujas histórias podem ou não ser originárias do passado do narrador. Ele inventa dois personagens – Mahood e Worm – atribui a eles resquícios de biografia para então descartá-los. Protagonistas dos romances anteriores de Beckett, como Murphy, Molloy e Mallone, orbitam a sua volta como se tal narrador fosse um duplo do próprio Beckett às voltas com suas criações. A necessidade de narrar produz esboços de histórias, reflete incessantemente sobre como narrar, mas não encontra o chão firme necessário à construção do universo ficcional autônoma que caracteriza a história do romance¹³. O tom, contudo, não é de paródia, pelo menos, não no sentido empreendido por Beckett em *Murphy*, seu primeiro romance. Ali, sim, a forma do romance é retomada do ponto de vista da exposição de suas articulações fundamentais. Um exemplo por ser encontrado logo no início do capítulo 2, onde, ao introduzir uma personagem, o narrador em terceira pessoa, no lugar de incorporar a descrição da personagem à narrativa, simplesmente apresenta uma lista das suas características físicas. Em *O Inominável*, ao contrário, o fluxo verbal ininterrupto questiona de tal maneira as convenções romanescas que inviabiliza inclusive seu emprego em tom paródico, tal como ocorria em *Murphy* ou mesmo em *Fim de partida*. A narração, contudo, permanece. Na caracterização de Fábio de Souza de Andrade, o *Inominável*, depois batizado Mahood e Worm, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação, relativizado pela instabilidade da própria identidade. Inventava personagens sobre as quais discursa, mutiladas e confinadas como ele, terceiros que não consegue delimitar se são corpos que cria para habitar, projeções do seu mundo interior ou descrições de realidades autônomas. A radicalização da redução estrutural operada por Beckett sobre as estruturas narrativas volta-se agora para o próprio "eu" que fala. Sua identidade deslizante descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio. Num romance como este, no centro da espiral de adensamento que a trilogia realiza, o desfecho não tem vez¹⁴.

O fim do romance não arremata a narrativa, nem confere sentido ao transcorrido, mas

¹³ Cf. “Afastar de uma vez por todas, ao mesmo tempo que a analogia com a danação costumeira, toda ideia de começo e fim. Superar, nem precisa dizer, a tendência funesta à expressão. Tomar-me, sem escrúpulos nem consideração, por aquele que existe, de uma maneira qualquer, pouco importa qual, sem minúcias, aquele para quem essa história, por um instante, queria ser a história. Melhor, emprestar-me um corpo. Melhor ainda, arrogar-me um espírito. Falar de um mundo meu, também chamado de interior, sem me estrangular. Não duvidar de mais nada. Não procurar mais nada. Aproveitar a alma, a espessura, todas novinhas em folha, para abandonar, do único abandono possível, lá dentro. Emfim, resumindo, essas decisões tomadas, e outras mais, continuar tranquilamente como no passado. Ainda assim alguma coisa mudou”. Beckett, *O Inominável*, p.155.

¹⁴ Fábio de Souza Andrade. *O Inominável*, ou a vida no limbo. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 61, p.80-81.

remete, mais uma vez, à necessidade de narrar, evocando, num processo circular, as questões do início:

é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.¹⁵

Para concluir, poderíamos esboçar duas curtas variações sobre o tema do “é preciso continuar”, uma interna à obra de Beckett, outra que aponta para além dela. Ambas, contudo, remetem à consideração de *O Inominável* como um termo final para o romance europeu. Em outras palavras, seria o caso de perguntar o que é possível fazer depois disso, ou ainda, se haveria uma teleologia inscrita na forma do romance, questão com a qual a análise de Adorno também tem que ser confrontada.

Depois de *O Inominável*, Beckett, ao mesmo tempo em que reconhece um impasse, o enredamento em um caminho sem saída, para o qual não há retorno para as convenções tradicionais do romance, prossegue durante mais trinta anos de atividade literária e teatral com a formulação de textos extremamente concentrados e de alta consciência formal, caracterizados, entre outros aspectos, pela transgressão dos gêneros. Na prosa tardia, a caracterização do narrador como uma voz, tributária das metáforas da oralidade, da enunciação e da escuta, confere caráter lírico à primeira pessoa. Do mesmo modo, em textos como *Companhia*, por exemplo, o processo narrativo se desdobra na configuração de duplos que dramatizam o andamento da narrativa. De modo geral, a conexão entre gêneros, tanto na prosa como na escrita dramática e nos processos de encenação, aponta para uma inventividade formal capaz de conferir concretude artística ao “continuar” para além do impasse necessário.

Por fim, caberia perguntar se não haveria uma teleologia na interpretação adorniana de *O Inominável* como a “consumação de uma tendência”. Em outros termos, haveria uma finalidade na história do romance que leva necessariamente à indiferenciação entre narração e teoria? Haveria se esse fosse um caminho necessário a ser trilhado pelo romance. Adorno, contudo, parece apontar que se trata antes de uma resposta literária a um estado de coisas. Segundo sua caracterização do gênero, há um realismo imanente ao romance, que o impele à narração da objetividade e da experiência do mundo. A história do romance seria constituída por diferentes maneiras de lidar com essa experiência. Adorno destaca dois fatores que permitem iluminar o recuo do romance em face da objetividade. O primeiro decorreria de um desenvolvimento técnico: a fotografia, o cinema e a reportagem teriam roubado funções que antes cabiam a ele, levando-o a se concentrar “naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato.”¹⁶ Com isso se fortaleceria a tendência ao subjetivismo, “que não tolera mais nenhuma matéria sem

¹⁵ Beckett, *O Inominável*, p.184-185.

¹⁶ Adorno. "Posição do narrador no romance contemporâneo", p.56.

¹⁷ Adorno. "Posição do narrador no romance contemporâneo", p.55.

transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade.”¹⁷ O segundo fator, por sua vez, indica a transformação da experiência mesma da qual sempre se valeu o gênero épico: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. (...) Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.”¹⁸ A crise da objetividade do romance, com o conseqüente avanço da reflexão sobre o relato e o drástico encurtamento da distância narrativa, não é assim uma tendência necessária do gênero, mas uma resposta do romance ao problema histórico da crise da experiência, ou seja, ao enfrentamento pelo indivíduo de uma realidade contra a qual ele pouco pode. Nessa situação, o romance torna-se antirrealista por fidelidade ao realismo. Se a determinação de uma tendência não recai em teleologia, isso se deve ao fato de Adorno conjugar um ponto de vista imanente à forma com um outro que a transcende e a confronta com a história, sem primazia de uma perspectiva sobre a outra. Crítica imanente, na concepção adorniana, é imanente e transcendente¹⁹. Em outras palavras, o que permite a Adorno escapar da teleologia é o caráter materialista de sua crítica. É possível ver assim que os problemas da forma do romance cristalizados em *O Inominável* se situam de maneira contínua e descontínua em relação a essa história: contínua porque acompanham uma tendência real que remonta a um processo histórico de longa data; e descontínua porque não conferem necessidade a essa tendência: ao contrário, o romance se compreende como o enfrentamento singular de um estado de coisas que não precisa ser necessariamente assim, mas é uma realidade que, como Adorno realça, “deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem.”²⁰

¹⁸ Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, p.56-57.

¹⁹ Cf. Adorno. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p.21-26.

²⁰ Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, p.63.