UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ANOUCHE NEVES DE OLIVEIRA KURKDJIAN

O vermelho e o negro: literatura e crítica da sociedade em Theodor W. Adorno

São Paulo

2021

ANOUCHE NEVES DE OLIVEIRA KURKDJIAN

O vermelho e o negro: literatura e crítica da sociedade em Theodor W. Adorno

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Musse

São Paulo

2021

9à:Ê

9"zã]?& GWÉ ...["W3*Ê*ßW]*W-è?Ê*?z&
WWW-WÉ*zü*è'...W*W...W *öž...BWè?ñ*z&ñ"z&W*W[zñ? [&W]&
ß...[?*&]*W*üWZ'*...].žW5FWÉ]...ž...WfWE ...["W3*Ê*ßW]*
-è?Ê*?z&W9"zã]?& xW...ž? * ñ&]....žW"? [&ž]...WW7"ßß*WçWQ□.
;&"è...GWv.vèF
WWWvqvW/F

WWWZ*ß*Wpá..."ñ...ž&].gçW" &["è]&]*W]*W"?è...B.../?&GW4*ñž&ßW*
ō? [?&BWä"ü& &ßW]&WÍ ?Ê*žB?]&]*W]*WQ□.W;&"è...F
á*=&žñ&ü* ñ...W]*WQ...[?...è...ō?&FWž*&W]*W[... [* ñž&□.B
Q...[?...è...ō?&FW

WWWéFWZ'*...].žWÉ]...ž...FWvFWZ*...ž?&W[zñ? [&FWqFWōžñ? [&
è?ñ*žž?&FWbFW“ß[...è&W]*W”ž& ä/"žñFWwFW7"ßß*GW"? [&ž]...
GW...ž?* ñFWwwFWZñ"è...F

KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. **O vermelho e o negro**: literatura e crítica da sociedade em Theodor W. Adorno. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À memória do meu pai, Sergio Suren Kurkdjian,
porque o fim pode também ser um começo.

AGRADECIMENTOS

É comum se dizer que é preciso uma vila para criar uma criança. Penso que o mesmo vale para a formação de um pesquisador. Sem uma instituição e as diversas pessoas que a compõem ao longo do tempo, pouco ou nada seria possível realizar. Depois de um longo percurso, que compreende a graduação, o mestrado e o doutorado, realizados no mesmo lugar, redijo essas linhas com um sentimento verdadeiro de gratidão aos professores, colegas e funcionários que conheci na Universidade de São Paulo. Se é verdade que a Universidade já não é mais tão resguardada do “espírito do tempo” (se é que algum dia já o foi), também é verdade que ela permanece sendo, com todas as suas contradições, um espaço em que o pensamento não-conformista pode germinar, algo que se torna mais claro para mim em um contexto tão adverso como o que atravessamos. Esta tese é resultado do entrecruzamento de múltiplas inquietações, leituras, aulas, debates, palestras, conversas e encontros que talvez não tivessem acontecido em um ambiente que não incentivasse uma formação abrangente e multidisciplinar, como é o caso da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Por essa experiência sou profundamente grata e espero poder retribuir ao meu modo.

À Coordenação de Apoio de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

Ao orientador e professor Ricardo Musse, pelos anos de aprendizado, que já somam mais de uma década desde a graduação. As aulas preparadas com dedicação e rigor exemplares, pelas quais um mundo inteiro de pensamento crítico se descortinava, foram decisivas para os rumos da minha formação. Pela orientação precisa nessa pesquisa e pelo estímulo intelectual ao longo desses anos, sou grata.

Ao professor Ricardo Fabbrini, não só pela leitura atenta do meu texto de qualificação e pelos apontamentos imprescindíveis para a direção do restante da pesquisa, mas também pela constante gentileza e pelo entusiasmo com a reflexão e com o diálogo, que me marcaram desde a sala de aula.

Ao professor Fernando Pinheiro, pela disposição em discutir meu texto de qualificação e pelos comentários críticos pertinentes, que se não me levaram a modificar minhas posições, foram da maior importância para que eu me empenhasse em justificá-las de maneira razoável. No mesmo espírito, agradeço também ao professor Luiz Carlos Jackson e aos queridos amigos do “grupo da cultura”, pela acolhida notívaga e divertida e pelos debates e as discordâncias que sempre me estimulam a pensar.

A Dirk Braunstein, agradeço por ter aceitado me receber no Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt e pelas conversas sobre Adorno e a Teoria crítica. A Michael Schwarz e a Ursula Marx, do Arquivo Adorno em Berlim, por terem me recebido tão bem e pelo estímulo que deram à pesquisa ao me mostrarem materiais importantes.

Aos funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em especial a Gustavo Barbosa, Evania Guilhon e Georgina Silveira, não só por toda a ajuda com os trâmites burocráticos, sem a qual teria sido muito mais difícil realizar o que me propus junto ao departamento, mas também pelos momentos de descontração à beira do guichê. À Neia, pelo empenho com que se dedica a manter vivas as esperanças de uma tradição crítica da nossa Faculdade e pelas conversas e o apoio que ajudaram a fazer do Prédio do Meio um lugar mais acolhedor durante todos esses anos.

A todos que passaram pelo grupo de estudos e pesquisa orientado pelo Professor Ricardo, espaço ao qual devo uma parte importante da minha formação. Faço um agradecimento especial ao grande amigo Ugo Rivetti, que com seu companheirismo bem-humorado me ajudou a rir das adversidades que surgiram nesses anos de peregrinação na pós-graduação.

Aos colegas e principalmente aos alunos do Cursinho Popular Vito Giannotti, por terem tornado a teoria mais viva para mim.

Aos encontros que foram, cada um a sua maneira, significativos para o meu percurso, ficam aqui representados por Ana Bádue, Danilo Medeiros, Vladimir Puzone, Júlia Neves, Camila Melo, Everaldo Macena, Ilan Lapyda, Fábio De Maria, Bruna Della Torre, Eduardo Altheman, Thiago Simim, Gabriela Navarro, Julia Telles, Luiz Philipe de Caux, Emanuel Kapfinger, Francesco Tomei, Kaue Gomes, Giovanna Marcelino, Jéssica Melo, Lara Rivetti, Matheus Romanetto, Michelli Almeida, Fernanda Donega, Taís Carvalho, Ruth Santana, Vicente Sampaio, Ismar Leal.

À minha família, pelo apoio, desde sempre. À minha mãe, Maria de Lourdes e a meu pai, Sergio (1947-2014), agradeço, entre tantas coisas, por terem me transmitido o interesse pelo mundo e a inconformidade com as suas limitações.

O que as obras de arte dizem não é o que suas palavras dizem.

Adorno

O conflito entre experiência e a teoria não pode ser decidido taxativamente em favor de um lado ou de outro, mas é verdadeiramente uma antinomia, que deve ser conduzida de maneira a que os elementos contrários se penetrem mutuamente.

Adorno

RESUMO

KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. **O vermelho e o negro: literatura e crítica da sociedade em Theodor W. Adorno**. 2021. 232 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta tese tem como objetivo compreender a crítica literária de Theodor W. Adorno, atentando para as mediações que ela guarda com a compreensão teórica do autor da sociedade capitalista de sua época. Para tanto, os capítulos expõem e discutem diversos momentos desta relação: o caráter dialético da crítica da cultura adorniana, que se distingue tanto de uma valorização conservadora da cultura como um valor absoluto, quanto de sua mera redução mecanicista à ideologia; a forma ensaística sob a qual uma crítica literária de tal tipo se apresenta; o debate marxista sobre literatura na segunda metade do século XX, em que Adorno procurou se distinguir das concepções estético-literárias de Sartre, de Brecht e de Lukács por meio da defesa intransigente da autonomia estética; as interpretações de Adorno dos romances modernistas de escritores como Proust, Kafka e Beckett; a interpretação de Adorno sobre a lírica, tomada como “relógio solar histórico-filosófico”. A constelação composta pelos capítulos oferece uma visão prismática dos diversos aspectos que conformam a crítica literária de Adorno e permite discernir como e por que caminhos a crítica literária pode ser crítica da sociedade e vice-versa.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; Teoria crítica da sociedade; Crítica Literária; Literatura e Sociedade; Estética marxista.

ABSTRACT

KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. **The red and the black:** literature and critique of society in Theodor W. Adorno. 2021. 232 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This thesis aims to understand Theodor W. Adorno's literary critique, considering its intrinsic mediation with Adorno's theory of the capitalist society of his time. In order to do that, each chapter presents and discusses the various aspects involved in this relation: the dialectical character of Adorno's critique of culture, which distinguishes itself both from a conservative validation of culture as a value and from its mechanical reduction to mere ideology; the essay form in which this literary critique must be presented; the Marxist debate on literature in the second half of the Twentieth Century, inside which Adorno made efforts to achieve a particular position in contrast with Sartre, Brecht and Lukács, through a stark defense of art's autonomy; Adorno's interpretation of the modernist novels of writers such as Proust, Kafka and Beckett; Adorno's interpretation of the lyric form, taken as a "historical-philosophical sundial". The constellation that these chapters compose offers a prismatic view of the several aspects which conform Adorno's literary critique and allows us to see how and by which means literary critique can become critique of society and vice-versa.

Keywords: Theodor W. Adorno; Critical theory of society; Literary critique; Literature and Society; Marxist Aesthetics.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – ADORNO, UM CRÍTICO NO CENTRO DO CAPITALISMO...	13
CAPÍTULO 1 – A CRÍTICA TRANSCENDENTE (EN)CONTRA A CRÍTICA IMANENTE E VICE-VERSA: A CRÍTICA DIALÉTICA DA CULTURA.....	24
A MENTIRA QUE DIZ A VERDADE: A CRÍTICA DE ADORNO A “SOBRE O CARÁTER AFIRMATIVO DA CULTURA” DE MARCUSE.....	25
CRÍTICA COMO CONSUMAÇÃO DA OBRA: BENJAMIN E A CRÍTICA DE ARTE ROMÂNTICA.....	36
TEOR FACTUAL E TEOR DE VERDADE: “ <i>AS AFINIDADES ELETIVAS</i> DE GOETHE”.....	40
O SOCIAL É A FORMA: A CRÍTICA À SOCIOLOGIA DA LITERATURA DE LEO LÖWENTHAL.....	43
CAPÍTULO 2 – O ENSAIO COMO FORMA DA CRÍTICA DIALÉTICA.....	56
INTERPRETAÇÃO E <i>ARS INVENIENDI</i> EM “A ATUALIDADE DA FILOSOFIA”.....	57
RAZÃO COM SENSIBILIDADE: O IMPULSO MIMÉTICO.....	64
UMA REBELIÃO ESTÉTICA E EPISTEMOLÓGICA: “O ENSAIO COMO FORMA”.....	74
CAPÍTULO 3 – MARXISMO E LITERATURA: AUTONOMIA, ENGAJAMENTO, REALISMO.....	85
SARTRE E OS LIMITES DO ENGAJAMENTO.....	89
BRECHT E O QUIPROQUÓ DO DIDATISMO.....	99
LUKÁCS E A RECONCILIAÇÃO EXTORQUIDA.....	112
LEITURAS DE BALZAC.....	127
CAPÍTULO 4 – AQUELES QUE DIZEM NÃO: UMA HISTORIOGRAFIA INCONSCIENTE DA REIFICAÇÃO.....	136
PROUST, O “MÁRTIR DA FELICIDADE”.....	137
KAFKA, O “PARABOLISTA DA IMPENETRABILIDADE”.....	155
BECKETT OU O ÚLTIMO ESTÁGIO DA REIFICAÇÃO.....	167
CAPÍTULO 5 – NÃO USAR AS PALAVRAS COMO QUEM USA O DINHEIRO: A LÍRICA E A CRÍTICA DA REIFICAÇÃO DA LINGUAGEM.....	178
PARATAXIS: HÖLDERLIN E A CRÍTICA À IDENTIDADE.....	190
CODA: VIVER E ESCREVER POEMAS “APÓS AUSCHWITZ”.....	205

APÊNDICE – A SITUAÇÃO DA CULTURA NA ALEMANHA DO PÓS-SEGUNDA GUERRA.....	212
A SITUAÇÃO DA LITERATURA E DA CRÍTICA LITERÁRIA.....	218
REFERÊNCIAS.....	221

APRESENTAÇÃO – ADORNO, UM CRÍTICO NO CENTRO DO CAPITALISMO

O caráter multifacetado da obra de Theodor W. Adorno (1903-1969) torna impossível enquadrá-la dentro dos limites das disciplinas acadêmicas. Assim como a obra de Marx, que condensava sob o crivo da crítica da economia a história, a política, a filosofia e a sociologia, a teoria de Adorno erige-se enquanto crítica da sociedade capitalista em seus mais diversos aspectos. No entanto, a recepção de sua obra segundo os moldes acadêmicos atuais, nos quais vigora a especialização, ao eleger um momento parcial de sua obra para interpretação, frequentemente acaba transformando Adorno ora em filósofo, ora em sociólogo, ora em epistemólogo ou esteta, ora em musicólogo, crítico cultural ou em crítico literário, muitas vezes obliterando, assim, o impulso crítico comum aos textos, bem como sua relação com uma teoria mais abrangente da sociedade capitalista do século XX, inspirada em Marx.

Na bibliografia secundária que versa sobre os textos de crítica da cultura e da literatura de Adorno e sobre sua *Teoria estética* (1970) esse problema é especialmente visível e ressalta no teor em muitos casos etéreo ou puramente categorial das discussões¹. O papel que essa leitura teve na conformação de uma visão caricatural de Adorno como um mandarim alemão, um elitista e esnobe apreciador da cultura erudita, bem acomodado e resignado à torre de marfim, não pode ser desprezado. E o que é ainda mais inconsistente, tal leitura está flagrantemente em desacordo com motivos nodais do pensamento adorniano, particularmente com as suas reiteradas críticas à compartimentalização estrita do pensamento em áreas do conhecimento que, ele ressalta, não correspondem às divisões internas aos objetos que se pretende pensar, mas são produto do desenvolvimento da divisão do trabalho científico. Uma das tentativas feitas nessa tese, portanto, foi a de oferecer uma leitura dos textos de Adorno sobre a literatura que se contrapusesse a essa leitura de cunho “estetizante”, e para isso a estratégia adotada foi a de, por um lado, ressaltar os vínculos entre a crítica literária de Adorno e sua teoria crítica da sociedade capitalista e, por outro, a de procurar entender seus textos de crítica literária como momentos importantes dessa compreensão crítica da sociedade. Espera-se que, dessa maneira, os objetos particulares eleitos por Adorno, a constelação de problemas teóricos nos quais eles se inserem e o diagnóstico histórico-social que informa o exercício da crítica literária adorniana possam se iluminar reciprocamente.

---

1 Diante de um exaustivo levantamento da literatura nacional e internacional sobre nosso autor, Eduardo Soares da Silva sintetiza essa impressão de maneira taxativa, afirmando se tratar de “uma das mais presentes inconsistências que encontramos na tradição adorniana: o tratamento isolado das questões estéticas”. Eduardo S. Neves Silva, “Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação” (Tese de doutorado em Filosofia, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006), 89.

Em outra chave, é preciso notar também que parte mais recente dessa bibliografia voltada especificamente para a crítica da cultura de Adorno teve um papel importante ao estimular um deslocamento da recepção de sua obra para além de suas obras mais “sistemáticas”, como a *Dialética negativa* e, especialmente interessante para o objeto da tese a *Teoria estética*, dando relevo aos ensaios circunscritos a objetos e assuntos específicos, que permitem acompanhar o movimento concreto da reflexão de Adorno². Mais do que isso, se no capitalismo tardio, fase em que a dominação da abstração se intensifica e em que o mundo converte-se em uma “prisão ao ar livre” em que todos os “fenômenos enrijecem-se em insígnias da dominação absoluta do que existe³”, então faz todo sentido voltar-se para os textos em que Adorno se concentra em objetos particulares, pois por meio da crítica imanente desses objetos podem ser desvendados os traços característicos e os desdobramentos dos diversos antagonismos sociais historicamente determinados.

É notório que no âmbito da crítica da cultura, a teoria da indústria cultural e a crítica musical de Adorno têm recebido maior atenção por parte da recepção e as duas já têm uma vasta bibliografia a seu respeito. Seus textos de crítica literária, por sua vez, embora bastante conhecidos e discutidos nos departamentos de literatura no Brasil e no mundo, são na maior parte das vezes utilizados como uma entre outras fontes de interpretação de escritores canônicos como Proust, Beckett e Kafka, sendo menos frequentes os esforços de entender esses textos como momentos do conjunto da obra adorniana. Especialmente no contexto brasileiro, seus ensaios sobre literatura foram objetos de análise de poucos trabalhos de fôlego e, salvo engano, de quase nenhum que pretendesse pensá-los de maneira mais abrangente e em relação com os diagnósticos sociais de Adorno. Eles permanecem, na fortuna crítica nacional, sem um estudo dedicado precisamente a essa intersecção e um dos objetivos dessa pesquisa é ajudar a preencher essa lacuna.

Ainda que dentro da obra de Adorno os textos de crítica literária sejam menos numerosos do que os de crítica musical⁴, não parece frutífero assumir de antemão que eles

-
- 2 Como sublinha Soares Neves da Silva, o interesse especial da *Teoria estética* como porta de entrada e chave de leitura para a obra de Adorno desde a década de 80 e 90 tem como pano de fundo a crítica de Habermas ao que ele vê como sendo os impasses ou a contradição performativa da crítica adorniana à razão instrumental e a teoria da mimesis como aquilo que resiste à conceitualização. Eduardo S. Neves Silva, “Mimesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta)”, in *Theoria Aesthetica*, org. Rodrigo Duarte, Virgínia de Araújo Figueiredo, e Imaculada Kangussu (Porto Alegre: Escritos, 2005), 323–45.
  - 3 Theodor W. Adorno, *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida, Série Temas Sociologia e crítica cultural 64 (São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998), 25.
  - 4 A título de ilustração, um mapeamento das obras completas de Adorno, publicados na Alemanha pela editora Suhrkamp, mostra que elas contêm cerca de 2.600 páginas dedicadas à temas filosóficos, 1.500 páginas a respeito de questões sociológicas, 800 páginas sobre teoria ou crítica literária e mais de 4000 páginas de escritos sobre a música.

sejam menos importantes no conjunto do pensamento de Adorno, ponto para o qual uma bibliografia internacional mais recente sobre o tema vem chamando atenção⁵. Mais do que exercícios de crítica literária em sentido estrito, conformados aos moldes da divisão acadêmica do trabalho intelectual, os ensaios de Adorno que têm como objeto a literatura estão em estreita relação com seu projeto de elaborar uma crítica da sociedade capitalista central do pós-Segunda Guerra. Com isso quero dizer, por um lado, que é impossível compreender o significado desses ensaios sem que se atente para o diálogo que eles estabelecem com outros temas da obra adorniana, sobretudo com seu diagnóstico, na esteira do Lukács de *História e consciência de classe* (1923), do aprofundamento e do espraiamento da reificação a todos os âmbitos da vida social, não apenas a aqueles mais próximos da economia, mas também à ciência, à filosofia e à arte⁶.

E, por outro lado, os textos de Adorno sobre a literatura tem um interesse específico na medida em que, como pretendo mostrar, o exame de obras literárias permitiu a Adorno não só articular de modo mais particularizado e concreto sua compreensão sobre a situação da totalidade social – uma vez que obras literárias relevantes são tomadas por Adorno como tentativas de enfrentamento de problemas históricos e sociais específicos – como também apontar certas contradições que talvez não pudessem ser facilmente acessadas por outra via, especialmente tendo em vista o estatuto privilegiado das produções “do espírito” enquanto condensação da subjetividade (ela mesma socialmente mediada) de uma época. Daí a ideia adorniana da arte como uma historiografia inconsciente de sua época, afirmação que deve ganhar concretude ao longo desta tese. Além disso, é preciso lembrar que se voltar para o terreno das objetivações culturais tornara-se especialmente relevante em um momento no qual a sociedade, observada puramente a partir de seus aspectos objetivos, convertia-se cada vez mais em uma fachada enganosa, fachada esta que tanto uma literatura meramente descritiva,

---

5 Recentemente, é na literatura anglo-saxã onde mais se encontram trabalhos centrados na crítica literária de Adorno, possivelmente em virtude da relevância dos departamentos de linguagem e literatura na configuração do campo acadêmico dessa tradição nacional. Cf. Peter Uwe Hohendahl, *Prismatic thought: Theodor W. Adorno*, Modern German culture and literature (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995); David Cunningham e Nigel Mapp, *Adorno and Literature* (A&C Black, 2009); Josh Robinson, *Adorno's poetics of form*, SUNY series in contemporary Continental philosophy (Albany, NY: State University of New York, 2018); Ulrich Plass, *Language and History in Adorno's Notes to Literature*. (Oxfordshire: Routledge, 2012); Mario Farina, *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*, 2020.

6 Lukács desenvolve a análise que Marx faz da forma mercadoria pela via do fetichismo, nela discernindo “o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa” e os ensaios que compõem *História e consciência de classe*, mostram como esse fenômeno atinge todos os domínios da vida social, até mesmo aqueles considerados mais resguardados e longínquos da esfera da economia. Georg Lukács, *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, trad. Rodnei Nascimento (São Paulo: Martins Fontes, 2003), 194.

quanto formas de conhecimento calcadas em fatos empíricos isolados estavam fadados a reproduzir sem compreender. Por esta via, crítica da cultura, crítica do conhecimento e crítica da linguagem tornam-se crítica da sociedade – e vice-versa⁷.

Outro aspecto a se ter em mente em uma introdução é que a literatura não aparece na obra de Adorno apenas como um objeto de estudo, mas também como um componente central de sua experiência intelectual. Na correspondência com Benjamin⁸, o interesse de Adorno pela arte e pela estética e o impacto pessoal das experiências provocadas pelas leituras que Adorno fazia é evidente. Tudo isso reverbera em sua obra, uma vez que segundo o próprio autor a experiência subjetiva não é algo a ser afastado ou controlado no momento da interpretação; para Adorno, sendo socialmente mediada, uma vez refletida ela se torna um dos fermentos mais importantes da crítica, razão pela qual ele busca dissolver qualquer separação rígida entre o sujeito e o objeto do conhecimento em seus textos. A importância da experiência individual como fonte de conhecimento sobre a sociedade, em polêmica com o idealismo hegeliano, encontra uma formulação sintética na dedicatória que abre o livro *Minima moralia* (1951) escrito na década de 1940, quando Adorno estava exilado nos Estados Unidos:

[Hegel] Em grande medida, todavia, aceita ingenuamente como dado irreduzível o mesmo indivíduo enquanto tal que precisamente dissolve na teoria do conhecimento. Na sociedade individualista, contudo, não só o geral se realiza através da interação dos particulares como a sociedade é essencialmente a substância do indivíduo. É por isso que a análise social consegue retirar incomparavelmente mais da experiência individual do que admitia Hegel, enquanto por seu lado as grandes categorias históricas, após tudo que entrementes foi feito em seu nome, não mais estão isentas da suspeita de engodo⁹.

Se é verdade que depois do momento histórico do idealismo a verdade deve ser procurada antes no particular do que nas grandes categorias universais, então as reflexões que Adorno elabora a partir de objetos particulares, como as obras literárias, consistem em um momento importante da crítica da sociedade formulada pelo autor e podem iluminar e desenvolver aspectos dessa crítica que não são encontrados em outras de suas obras.

***

7 “Crítica da sociedade é crítica do conhecimento e vice-versa” Theodor W. Adorno, “Sobre sujeito e objeto”, in *Palavras e sinais: modelos críticos 2* (Petrópolis/RJ: Vozes, 1995), 189.

8 Theodor W Adorno e Walter Benjamin, *Correspondência: 1928-1940*, trad. José Marcos Macedo (São Paulo: Editora Unesp, 2012).

9 Theodor W Adorno, *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada* (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008), 11–12.

A maior parte dos ensaios de Adorno sobre obras e temas literários foram escritos a partir da década de 1940 e continuaram sendo escritos até o fim de sua vida¹⁰. Dos anos quarenta, “Anotações sobre Kafka”, um de seus ensaios mais importantes sobre o tema, “Aldous Huxley e a utopia” sobre *Admirável mundo novo*, além de um texto sobre a correspondência entre Stefan George e Hugo von Hofmannstahl, foram publicados no volume *Prismas* (1955) –, mas é principalmente após seu retorno à Alemanha, em 1949, que Adorno passa a escrever sobre assuntos literários com maior frequência. Expressão disso são as publicações dos quatro volumes que compõem a obra *Notas de literatura*, onde está reunida a maior parte de seus escritos sobre o assunto. Os três primeiros livros foram publicados enquanto o autor ainda estava vivo (em 1958, 1961 e 1965, respectivamente) e o quarto volume, planejado por Adorno, foi publicado apenas postumamente, em 1974, em uma edição organizada por Rolf Tiedemann, que incluiu ainda um apêndice, reunindo textos de juventude que Adorno não planejava republicar como parte das *Notas* e peças de ocasião que intervinham em discussões específicas no dinâmico debate literário na esfera pública da República Federativa Alemã logo após a Segunda Guerra¹¹.

Em uma visada geral, os mais de 50 ensaios de Adorno sobre literatura lidam principalmente com autores pertencentes ao cânone europeu ocidental do século XIX e início do século XX, figurando entre eles nomes como o de Goethe, Hölderlin, Eichendorff, Heine, Balzac, Proust, Valéry, Kafka e Thomas Mann. Uma outra parte dos textos do volume *Notas de literatura* é de natureza teórica, como é o caso de “Reconciliação extorquida”, um debate com Georg Lukács a respeito da literatura modernista e do que seria uma figuração literária realista no século XX; “Engagement”, uma reflexão sobre o dualismo arte autônoma e arte engajada em que Adorno discute e se posiciona perante as concepções estéticas de Sartre e de Brecht, “Palestra sobre lírica e sociedade” uma interpretação social da lírica pouco usual no

---

10 Textos anteriores à década de 1940 são: “Expressionismo e veracidade artística” e “*Platz*: sobre o drama de Fritz Unruh”, duas peças de juventude sobre o drama Expressionista, publicadas em 1920; “Sobre *A loja de antiguidades*, de Dickens”, publicado em 1931; “Sobre o espólio de Franz Wedekind”, palestra proferida em 1932; “Romantismo fisiológico”, texto sobre uma antologia de Karl Kraus e “Sobre o uso de estrangeirismos”, escritos no início dos anos 1930.

11 Os três volumes de *Notas de literatura* foram publicados originalmente na série “Biblioteca Suhrkamp”, da editora Suhrkamp, com sede em Berlim e em Frankfurt am Main. Ao final de cada um dos três volumes, o próprio Adorno ofereceu indicações sobre a gênese dos textos e eventuais publicações prévias. Como informa Rolf Tiedemann em apêndice à obra, Adorno não pode realizar seu intento de publicar um quarto volume das *Notas de literatura* em vida. Este foi organizado postumamente e aparece nas obras completas de Adorno publicadas pela Suhrkamp e contém os trabalhos que Adorno pretendia reunir no volume planejado. Além dos que nele constam, Adorno pretendia escrever um ensaio sobre *O inominável* de Beckett e sobre *Regras de linguagem* de Paul Célan, livros cujos exemplares de Adorno estão fartamente anotados, embora ele não tenha dado início a um texto.

contexto alemão da época, “Ensaio como forma” e “Posição do narrador no romance contemporâneo”, sobre o romance no século XX. Outros ensaios, ainda, refletem sobre questões micrológicas relativas à prática literária, como é o caso dos textos “Sinais de pontuação”, “Estrangeirismos” e “Título”. O fulcro da crítica literária de Adorno, contudo, são as obras do início do século XX, o que evidencia que as preocupações teóricas mais prementes do autor giram em torno das questões postas pelo modernismo e pelas vanguardas, para as quais sua *Teoria estética* foi uma tentativa de elaboração filosófica.

Em seus ensaios sobre literatura, Adorno elabora uma posição singular a partir de um duplo embate com dois tipos de abordagem da literatura (e da arte) correntes no século XX: por um lado, uma crítica literária “tradicional”, na qual podem ser agrupadas as várias vertentes que consideravam a arte como uma esfera destacada e resguardada do processo social e que, portanto, interpretavam as obras literárias de maneira rigorosamente imanente, em termos de suas estruturas e traços formais, grosso modo orientadas pela elucidação das origens da beleza ou da grandeza de determinada realização, sem inquirir acerca do significado social das obras de arte. Esta abordagem mais estritamente hermenêutica era a predominante no debate intelectual da Alemanha ocidental até meados da década de 1950, momento em que Adorno começa a participar mais ativamente dessas discussões. Por outro lado, Adorno se opunha também a abordagens que ele considerava reducionistas, não só as que provinham de um marxismo evidentemente mecanicista ou vulgar – e nesse sentido, o juízo negativo que Adorno fazia do comunismo soviético e de sua influência na Alemanha oriental não se expressava apenas em uma crítica ao stalinismo como forma de organização sociopolítica, mas estava igualmente presente em sua rejeição de tendências orientadas pela teoria do reflexo na arte, que pautavam o assim chamado realismo soviético – mas também e de maneira mais relevante, Adorno discutia com concepções bem mais sofisticadas, como o modelo de crítica da cultura baseado na crítica da ideologia de seus colegas do Instituto de Pesquisa Social, Leo Löwenthal e Herbert Marcuse, e as reflexões estéticas de autores de grande ressonância no âmbito do debate marxista sobre a arte no século XX, como Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre e Lukács.

Tendo em vista esse duplo embate, um dos eixos maiores da reflexão desenvolvida nesta tese foi mostrar como a reflexão de Adorno sobre a literatura e sua crítica da cultura mais abrangente, está sempre tensionada por uma contradição que própria desses objetos, tal como eles se desenvolveram na sociedade capitalista. Nesse sentido, o interesse de Adorno pela arte não deve ser confundido com uma defesa *a priori* da arte enquanto valor abstrato. Embora Adorno tenha reconhecido em si próprio na juventude traços de uma valorização algo

ingênua da cultura, a ascensão do nazismo em um país de tradição cultural incontestada e sua experiência na sociedade americana da então nascente indústria cultural desfizeram qualquer resquício de ingenuidade, como dão mostras os diagnósticos e as teses desenvolvidas na *Dialética do esclarecimento*. “O que está em questão não é a cultura como valor¹²”, diziam Adorno e Horkheimer, e isso os distinguia dos críticos da civilização como Huxley e Ortega y Gasset, que lamentavam a decadência da cultura ocidental, entendendo seu rebaixamento como um resultado da popularização dos bens pelo mercado. Adorno diria até que não seria tão problemático esse rebaixamento, se ele não viesse acompanhado de uma dominação social tão perniciosa quanto aquela promovida pelo funcionamento da indústria cultural. Não se trata de pensar, com Adorno, em uma esfera da cultura “preservada”, que é afetada de fora pela mercantilização, pois para ele o próprio conceito de cultura como um reino separado da vida material é uma expressão ideológica da separação entre trabalho material e trabalho intelectual no processo social: é porque na sociedade produtora de mercadorias a alguns cabe suportar a carga do trabalho material, enquanto a outros fica reservado a fruição e a produção espiritual, que a cultura se torna uma esfera específica, separada da vida prática. Assim, arte e a cultura de modo geral carregam em si essa cicatriz da separação entre trabalho manual e trabalho intelectual e são expressões do caráter antagônico da totalidade social.

Mas, se não podem ser pensadas de maneira ahistórica, as manifestações artísticas e culturais também não são, contudo, abordadas por Adorno enquanto mera ideologia ou ilusão. Inserindo-se em uma tradição dialética que considerava a arte como um momento de manifestação da verdade, Adorno, inspirado em Hegel, mas também no jovem Lukács de *A alma e as formas* e da *Teoria do romance* e em Benjamin, insistia na possibilidade de pensar as obras de arte como cifras do social e portanto como portadoras de conhecimento, desde que se compreendesse as linguagens e as formas artísticas como idiomas *sui generis*: “só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves¹³”.

A tese está estruturada em cinco capítulos. No primeiro deles, discuto a concepção adorniana de crítica dialética e como ela se diferencia de um modelo de crítica da cultura mais próximo da crítica da ideologia tradicional, tal como ela aparece na crítica de Marcuse ao caráter afirmativo da cultura burguesa e na sociologia da literatura de Leo Löwenthal. Procuro mostrar como a crítica dialética, que conduz a crítica imanente de um objeto até seu extremo,

12 Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, trad. Guido Antônio de Almeida (Rio de Janeiro: Zahar, 2006), 14.

13 Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, 2ª (Lisboa: Edições 70, 2011), 142.

alcançando por esse mergulho profundo no particular seu sentido mais geral, permite que Adorno dê conta do caráter contraditório da própria cultura: nem mera ideologia que simplesmente repõe a dominação, nem esfera preservada das contradições sociais, mas uma esfera que em sua autonomia relativa abriga algo de verdadeiro sobre a sociedade. Mostro também como as teorizações do jovem Benjamin a respeito da crítica de arte como passo necessário para desvendar o teor de verdade contido em uma obra foram de fundamental importância para as concepções estéticas de Adorno e são determinantes para sua crítica literária, que localiza na forma artística o cerne do teor social das obras.

No segundo capítulo, o intuito foi compreender porque o ensaio é a forma de exposição da crítica dialética e investigar as razões específicas pelas quais a crítica literária adorniana só poderia se apresentar sob essa forma. Normalmente discutido no registro mais amplo das concepções metodológicas e filosóficas de Adorno, “O ensaio como forma” pode ser lido também, sem desconsiderar esta primeira dimensão, sob o foco mais preciso de sua crítica literária e oferece uma chave de leitura para os ensaios que o sucedem nas *Notas de literatura*. A importância da imaginação subjetiva, em constelação com o objeto, para a elaboração da interpretação; a busca pela adequação entre forma de exposição e objeto a ser conhecido; as afinidades entre o ensaio e a expressão estética; o caráter alegórico e enigmático das obras literárias modernas e a abertura da forma ensaística para aquilo que não pode ser subsumido inteiramente no conceito são algumas das questões enfocadas nesse capítulo.

O terceiro capítulo é dedicado ao debate marxista sobre literatura e às divergências de Adorno em relação às concepções estéticas de Sartre, Brecht e Lukács. Engajamento, autonomia artística, funcionalização da arte e os caminhos do realismo literário no século XX são alguns dos problemas teóricos enfrentados por esses marxistas na tentativa de definir como e em que termos deveria ser pensada e praticada a relação entre arte e sociedade e entre estética e política. Em textos como “Engajamento” e “Reconciliação extorquida”, Adorno investiga as contradições presentes nas soluções estéticas desses três autores e procura sustentar sua posição particular frente a elas, ancorando-se em uma defesa da autonomia da arte que, veremos, não pode ser confundida com a noção de “arte pela arte”. Para Adorno, apenas a arte que fosse fiel a sua autonomia e conduzisse ao limite a reflexão sobre seus próprios procedimentos, poderia ainda guardar alguma função social, mesmo que de maneira infinitamente mediada.

Partindo da discussão feita na última parte do terceiro capítulo sobre o romance do século XIX e seus prolongamentos no século XX, em que comparo as noções de realismo de

Lukács e de Adorno, no quarto capítulo apresento as leituras que Adorno faz de três escritores que têm papel central em sua reflexão sobre o romance moderno, momento de crise do romance realista tradicional: Proust, Kafka e Beckett. Embora o ensaio de Adorno sobre Beckett seja sobre sua peça *Fim de partida*, creio que muitas das considerações que ele faz nesse texto nos permitem também pensar os romances do escritor irlandês, sobre os quais Adorno planejava escrever. As interpretações de Adorno sobre a obra desses três escritores se sustentam em si mesmas, mas, dispostas em sequência de acordo com o momento histórico em que cada escritor escrevia, elas oferecem uma realização bem delineada daquilo que Adorno considerava que a arte era capaz de oferecer: uma “história inconsciente de si mesma de sua época”, ou mais precisamente nesse caso, essas obras deixam ver uma “história inconsciente da reificação”, na medida em que dão forma à progressiva alienação e ao declínio do indivíduo ao longo do século XX, tal como Adorno as interpreta.

Por fim, no quinto e último capítulo, exponho a reflexão de Adorno sobre a poesia lírica. Em contraste com a tradição hermenêutica em voga na Alemanha do pós-Segunda Guerra, Adorno procurava encontrar o teor social nas obras de um gênero normalmente considerado extremamente subjetivo como a lírica, isto sem incorrer em nenhum tipo de “sociologismo”, na medida em que conciliava essa intenção com uma crítica imanente atenta à particularidade de cada obra. Especialmente importante a esse respeito são as considerações de Adorno sobre a linguagem em seu duplo caráter, enquanto meio de comunicação e meio de expressão, e sua progressiva corrosão ocasionada pelo predomínio do uso instrumental e empobrecido que é dela feito socialmente. A lírica moderna, para Adorno, seria ao mesmo tempo expressão e crítica dessa reificação, na medida em que, não podendo simplesmente inventar uma linguagem *ex-nihilo*, se esforça por alcançar uma relação refletida e não automatizada com as palavras que tem a sua disposição. Nesse capítulo apresento também a interpretação adorniana da poesia de Hölderlin e aponto as diferenças entre sua leitura e a interpretação ontológica de Heidegger, de grande aceitação na Alemanha naquele período. A tese se encerra com uma breve reflexão a respeito do famoso tópico adorniano da “poesia após Auschwitz”, em que procuro desfazer alguns mal-entendidos presentes na apreensão popularmente difundida da questão.

O leitor irá notar que há ainda um apêndice. Nele, abordo três pequenos textos pouco discutidos de Adorno, que giram em torno das contradições da situação cultural alemã que teriam contribuído para a ascensão do nazismo, bem como dos impasses envolvendo a cultura da Alemanha no pós-Segunda Guerra e, em particular, a situação da crítica literária alemã nesse momento. Havia me parecido, no início da pesquisa, que esses textos desenhavam um

contexto importante para a compreensão de parte dos ensaios da crítica literária adorniana, em especial mas não somente daqueles que lidavam com autores da tradição alemã, muitos deles reivindicados como parte do cânone cultural nazista, e que Adorno visava salvar dessa incorporação. Além disso, como os argumentos de Adorno nesses textos se amparavam na discussão de processos sociais que incidiam sobre a relação entre indivíduos e a cultura, no sentido de tornar esta relação menos genuína e mais convencional e portanto neutralizada, algo que afetaria também a relação com as obras da tradição, me parecia relevante retomá-los logo no início para refutar a concepção tão recorrente de que a obra de Adorno assumiria ares elitistas e de que ele seria um defensor da “alta cultura” contra a “cultura popular” e coisas desse tipo. Ao final da pesquisa, julguei se tratar de um pano de fundo decisivo para um número consideravelmente menor de textos do que pensava e considerei que apresentá-lo no início poderia restringir em demasia a leitura do que viria adiante. Optei então por pontuar essas questões de maneira localizada na tese, quando fosse necessário. Quanto ao argumento de um suposto elitismo por parte de Adorno, ele se provava tão extravagante e alheio à letra de Adorno, pelo menos na maneira superficial como normalmente se apresenta, que considerei que o próprio desenrolar da tese se encarregaria de dirimi-lo.

Para finalizar, tomo a liberdade de fazer um comentário de cunho pessoal, embora pense que ele possa também ter algum significado mais geral. Ao longo da pesquisa e da escrita da tese, não foram poucas as vezes em que me perguntei sobre a pertinência de se estudar um tema cuja relação com o curso da realidade é bastante mediada e que parecia ter algo de bizantino – e isto se tratando de uma obra repleta de chaves acuradas para a compreensão de problemas sociais fundamentais, que se desenrolam diante de nossos olhos ainda hoje. De fato, em certo sentido, e como o próprio Adorno nos mostra, falar da arte no capitalismo tardio é falar também de sua situação precária, como sublinha a frase que abre a *Teoria estética*: “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo seu direito à existência¹⁴”. E sem dúvida, tratar da reflexão de Adorno sobre a arte escrevendo em um país periférico e em flagrante situação de desintegração social, só torna mais incisivo ainda o incômodo suscitado pela pergunta sobre o direito de existência da arte. Contudo, e isso foi algo que ficou mais claro para mim ao longo da pesquisa, problemas como este devem ser imputados antes à sociedade do que à arte digna desse nome. Se é um equívoco pensar que Adorno via na arte algo como um último refúgio espiritual em um mundo decaído, por outro lado, condenar a arte por sua inutilidade prática é se colocar do lado da barbárie. O espírito da

---

14 Adorno, 11.

obra de Adorno nos ensina que seria preciso ir além, e não ficar aquém da arte: “o burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor¹⁵”.

---

15 Adorno, 29.

CAPÍTULO 1 – A CRÍTICA TRANSCENDENTE (EN)CONTRA A CRÍTICA IMANENTE E VICE-VERSA: A CRÍTICA DIALÉTICA DA CULTURA

O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura.

(Adorno, *Crítica cultural e sociedade*)

Em seu estudo a respeito da história do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt¹⁶, Martin Jay caracteriza a crítica estética feita pelo que posteriormente se convencionou chamar de Escola de Frankfurt como pertencente a uma linhagem que se opõe à corrente de crítica marxista tradicional, baseada na consideração da tendência política expressa numa obra literária [*Tendenzliteratur*], postura defendida por Lênin em escritos de situação contra o formalismo no contexto da Revolução Russa, e que, sistematizada por Zhdanov no I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, desembocaria no famigerado enrijecimento estético do realismo socialista.

O traço distintivo da abordagem do Instituto, para Jay, seria a recusa da politização imediata da arte, posição que não era nova no marxismo, tendo sido sustentada já por Engels em seus escritos sobre literatura, nos quais ele alertava para a necessidade da interpretação de obras artísticas estar sustentada em uma distinção entre a posição política manifesta do autor, bem como as suas origens de classe e o conteúdo social objetivo da obra de arte por ele produzida. Para Engels, não haveria uma decorrência direta e necessária da posição política do autor para o teor político de sua literatura – e a figura emblemática disso seria Balzac (escritor adorado também por Marx), que pessoalmente era um conservador e defensor da monarquia, mas cuja ojeriza aos valores burgueses em ascensão associava-se a uma aptidão especial para revelar o lado sombrio da sociedade que então emergia, na qual ele vislumbrava os efeitos daninhos do predomínio do dinheiro como medida de todas as coisas. Por essa razão, aos olhos de Engels e de Marx, ele seria mais realista do que autores, digamos, politicamente bem-intencionados – como era o caso da escritora Margareth Harkness, a quem Engels dirige a crítica de ter sido insuficientemente realista em sua representação da classe trabalhadora, mesmo com toda sua disposição política socialista¹⁷.

16 Martin Jay, *A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2008).

17 György Lukács, “Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura”, in *Marxismo e teoria da literatura* (São Paulo: Expressão popular, 2010).

Embora Jay esteja correto em apontar que a crítica de arte praticada pelos membros da primeira geração do Instituto de Pesquisa Social estava empenhada em contornar os problemas da crítica marxista tradicional e sua redução da arte à capacidade de mobilização política imediata, é possível notar uma diversidade de abordagens nos trabalhos dos membros do Instituto que se dedicaram às questões estéticas, algo pouco explorado por Jay em sua reconstrução. Esse ponto seria mais enfatizado na história do Instituto feita por Rolf Wiggershaus, em que ele nota como a consideração da cultura a partir de suas origens ou interesses de classe ainda estava no escopo do trabalho do Instituto, especialmente nos textos de Marcuse e Leo Löwenthal escritos nos anos 1930¹⁸.

É possível, então, em sintonia com Wiggershaus, falar em dois modelos de crítica de arte praticados pelos autores frankfurtianos: um mais atento ao estabelecimento de paralelos entre as obras e as determinações sociais que lhe são de certo modo exteriores, traço presente nos textos de Löwenthal sobre a literatura burguesa europeia e no ensaio de Marcuse “Sobre o caráter afirmativo da cultura” – ambos mais próximos de uma crítica da ideologia em seu sentido tradicional – e outro de feição propriamente imanente, cujo centro consiste em desvendar a obra de arte não por meio do recurso a uma concepção de sociedade que está fora dela, mas aprofundando-se nos sentidos contidos na configuração da obra mesma, procedimento adotado sobretudo por Adorno e por Benjamin, cada um a seu modo. Passemos a uma breve reconstrução desses dois modelos com o intuito principal de esclarecer as críticas de Adorno às abordagens de Marcuse e de Löwenthal e as suas afinidades, mas também especificidades, frente a crítica estética de Benjamin.

A mentira que diz a verdade: a crítica de Adorno a “Sobre o caráter afirmativo da cultura” de Marcuse

Ainda que operem por vias diferentes, as duas abordagens mencionadas acima partiam de uma compreensão materialista da cultura, contrapondo-se desse modo à crítica cultural burguesa, na qual a cultura é concebida como uma esfera isolada da sociedade. Esse aspecto é ressaltado por Marcuse em sua análise sobre a concepção burguesa da cultura no texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura” (1937). Segundo a reconstrução de Marcuse da filosofia do período de consolidação da sociedade burguesa, o idealismo, a cultura em sua acepção burguesa seria uma peça nuclear da práxis e da visão de mundo desta classe, sendo concebida

---

18 Rolf Wiggershaus, “Critics of ideology: Herbert Marcuse and Leo Löwenthal on art”, in *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*, 1ª ed., Studies in contemporary German social thought (Cambridge, Mass: MIT / Polity, 1995), 218–22.

como uma esfera não apenas destacada da sociedade, como também resguardada dos imperativos da vida material, sendo por isso dotada de um valor inquestionável e quase celestial: a cultura, nessa concepção, é tida como o reino da liberdade espiritual, dos valores e dos fins humanos autênticos, e contraposta ao mundo social e às duras exigências da existência material, na qual a atividade dos homens seria cerceada por imperativos da utilidade e pelo predomínio dos meios. Trata-se do dualismo entre Cultura como reino espiritual e Civilização como processo material, cujo traço ideológico decisivo, como nota Marcuse:

é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato. Somente nessa cultura as atividades e os objetos culturais adquirem sua solidade elevada tanto acima do cotidiano: sua recepção se converte em ato de celebração e exaltação¹⁹.

Segundo Marcuse, o reino da cultura, enquanto espaço para a fruição e elevação interiores, contraposto ao processo material de vida, baseado no trabalho, no lucro e na opressão da maioria da população, poderia conter algum potencial crítico, uma vez que a cultura traria em si algum grau de exigência de felicidade para além do sofrimento que predomina na existência material. No entanto, Marcuse aponta para o fato de que esse potencial está de início limitado pelo fato de ser um mero ideal: em vez de se apresentar como exigência de mudança efetiva das relações materiais de existência - novas formas de vida, de trabalho e de prazer - esse ideal permanece sempre como uma satisfação adiada. O que Marcuse enfatiza, portanto, é que a beleza própria à cultura limita-se a promover uma mudança restrita à interioridade, sem produzir quaisquer efeitos práticos concretos:

A cultura não se refere tanto a um mundo melhor, porém mais nobre: um mundo que não resultaria de uma transformação da ordem material da vida, mas mediante um acontecimento na alma do indivíduo. O caráter humano se converte num estado interior; liberdade, bondade, beleza se tornam qualidades da alma (...). A cultura deverá perpassar o dado, enobrecendo-o, e não substituindo-o por algo novo. Dessa maneira, liberta o indivíduo sem libertá-lo de sua subordinação efetiva²⁰.

Posta desse modo, a cultura converte-se em forma de dominação ideológica: ao oferecer uma satisfação aos indivíduos, sem que as origens materiais dessa insatisfação se alterem, a cultura coloca-se a serviço da perpetuação do existente, exercendo um papel que

---

19 Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, in *Cultura e Sociedade*, vol. I (São Paulo: Paz e Terra, 2006), 96.

20 Marcuse, 103.

outrora coubera à religião, cuja função fora desvendada por Marx na introdução a sua *Crítica da filosofia do direito em Hegel* (1843).

Que uma teoria crítica da sociedade deveria considerar essa função ideológica da cultura, se não quisesse tornar sua cúmplice no ofuscamento que ela ajuda a promover, é algo evidente. Mas, como o próprio Marx advertia já em sua crítica à religião, o conceito de ideologia designa uma relação *contraditória* entre as objetivações da cultura (ideias, obras de arte, teorias, etc) e a realidade. Ou seja, a ideologia não é pura e simplesmente uma mentira, mas contém um momento de verdade, verdade entendida aqui no sentido apresentado por Hegel na *Ciência da lógica* como a concordância de um conteúdo consigo mesmo. Assim, a religião não é apenas uma ilusão – a projeção no plano espiritual (na figura de Deus, na vida após a morte, enfim) daquilo que os indivíduos gostariam de ver realizado na Terra - mas é, ao mesmo tempo, “expressão da miséria real”, na medida em que a própria necessidade desta projeção espiritual revela uma carência real na Terra. E é também “o protesto contra a miséria real”, pois mesmo que em termos insuficientes e alienados, os ideais religiosos oferecem a medida do que deveria existir na realidade, de como a realidade poderia ser melhor²¹.

Marcuse não desconsidera esse momento de verdade contido na concepção burguesa de cultura e vislumbra na arte o ramo que melhor expressaria esse ideal, notando que foi apenas na esfera circunscrita da arte que a sociedade burguesa permitiu a realização efetiva de suas promessas: a arte pode expressar a utopia, a fantasia e a revolta, sendo, portanto, o lugar reservado à expressão das “verdades esquecidas, sobre as quais o realismo triunfa no cotidiano²²”. Nesse lugar de exceção residiria seu perigo para uma sociedade que precisa “racionalizar e controlar a felicidade²³”. Entretanto, a manifestação da verdade sob esta forma sensível, no *medium* da beleza da arte, conteria outra contradição, explicitada por Marcuse nos seguintes termos: ao mesmo tempo em que, por ser uma promessa de felicidade, a beleza artística ameaça a forma vigente de nossa existência, forma na qual a felicidade é negada à grande maioria das pessoas, sua fruição é restrita a pequenos momentos, claramente definidos, nos quais apenas por um breve intervalo podemos relaxar e nos distanciar da realidade²⁴.

Por causa do caráter limitado da experiência estética de felicidade, Marcuse atribui à arte um potencial crítico menor se comparada à filosofia idealista, uma vez que a beleza, ou, se quisermos, a aparência sensível própria à arte - diferentemente da verdade pela qual se orienta a teoria - seria compatível com a manutenção do horror na realidade. Nas palavras de

21 Karl Marx, *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843) (São Paulo: Boitempo, 2013), 147.

22 Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, 113.

23 Marcuse, 114.

24 Marcuse, 114.

Marcuse, “a teoria verdadeira reconhece a miséria e a ausência de felicidade do que existe. Mesmo onde ela indica o caminho para a transformação, ela não oferece consolo algum que concilie com o presente²⁵”. É nessa operação consolatória que Marcuse localiza um dos focos do caráter afirmativo da arte, o que o leva, ao menos nesse momento de sua reflexão, a considerar a filosofia como atividade mais adequada a um projeto emancipatório do que a arte²⁶.

Marcuse sublinha o “rompimento privado da reificação” que estaria envolvido na fruição da obra de arte, uma vez que ela proporciona certa realização - sempre fugaz - do anseio de felicidade humana. Esse impulso à felicidade, potencialmente disruptivo em uma ordem social que tenta contê-lo é, contudo, revertido em algo a serviço do existente, posto que a aparência de felicidade proporcionada pela arte gera um efeito real de satisfação que, por sua vez, contribuiria para certa distensão espiritual e consequentemente para a aceitação do existente. Seria este o “milagre da cultura afirmativa”: o fato de que os homens podem se sentir felizes mesmo quando efetivamente não o são. Nas palavras de Marcuse:

A existência de um mundo superior, de um bem maior do que a existência material, obstrui a verdade segundo a qual pode ser produzida uma existência material melhor em que uma felicidade assim se torna realidade efetiva. Na cultura afirmativa até mesmo a felicidade se converte em meio de enquadramento e moderação. Na medida em que a arte apresenta a beleza como atual, a arte pacifica a ansiedade que se revolta. Em conjunto com as outras esferas culturais ela contribuiu para a grande realização educacional dessa cultura: disciplinar o indivíduo liberto, ao qual a nova liberdade trouxera uma nova forma de servidão, de modo a tornar suportável a ausência de liberdade da existência social²⁷.

Assim como para Marcuse, também para Adorno é fundamental que a cultura não seja considerada um valor inquestionável, nem esqueça de que a origem dos objetos da cultura está indelevelmente conspurcada pelos antagonismos sociais. Em “Crítica cultural e sociedade²⁸” (1949), Adorno chama a atenção para o fato de que, ao supor a separação da cultura com relação à vida material, o conceito burguês de cultura apaga os traços da barbárie sobre a qual a cultura se assenta, qual seja, a cisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, isto é, o fato de que a existência de um grupo de pessoas que pode exercer um trabalho intelectual e desfrutar desses produtos da cultura, depende da existência de outra parcela da sociedade a

25 Marcuse, 117.

26 A posição de Marcuse a respeito da relação entre arte e verdade se modificaria ao longo dos anos, em parte sob influência do próprio Adorno, como atesta o livro *A dimensão estética*, de 1977, no qual Marcuse empreende uma crítica incisiva à estética marxista ortodoxa e atribui à arte, em sua dimensão propriamente estética, formal, um potencial político não desprezível.

27 Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, 120.

28 Theodor W. Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, in *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida, Série Temas Sociologia e crítica cultural 64 (São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998), 7–26.

qual cabe apenas o trabalho manual. Por isso, em Adorno, cultura e crítica aparecem como polos indissociáveis, pois a cultura só guarda algum grão de verdade quanto aponta, tácita e inconscientemente, para a insuficiência do existente, algo que cabe à crítica elevar à consciência. Uma defesa idealista e ingênua da “Cultura” e da “Arte” como reinos de elevação espiritual, portanto, retira delas seu potencial crítico, transformando-as em mero objetos de fruição e consumo e por esta via o crítico o cultural apologético toma parte na fetichização da cultura. Marcuse tem total razão ao insistir nesse ponto.

Para além dessa advertência comum, contudo, existem diferenças significativas entre a visão de Adorno sobre a cultura e a exposta por Marcuse no ensaio em questão. Em uma carta a Horkheimer de 12 de Maio de 1937, Adorno afirma que ao tomar como seu objeto o *caráter* afirmativo da cultura e não o seu *conceito* afirmativo, Marcuse teria essencializado o conteúdo da cultura e sobretudo da arte, tomadas como um todo homogêneo:

Eu acho que ele teria ido muito mais longe, e isso seria mais adequado a ele, se ele tivesse ficado com o conceito de cultura, sua emergência e sua função, e uma análise do modo como esta função se desenvolveu na assim chamada ‘crítica cultural’- em outras palavras, se ele tivesse examinado de maneira materialista um conceito precisamente definido na história das ideias. Como está, no entanto, ele se acerca de áreas que só deveriam ser aproximadas com o máximo de cuidado e mesmo com o máximo rigor²⁹.

Mais precisamente, a caracterização da cultura feita por Marcuse, parecia a Adorno ter sido extraída das teorias estéticas de um momento histórico preciso, o classicismo de Weimar, mas transformada em algo como a essência da cultura na sociedade burguesa. Devido a essa generalização, Marcuse se veria numa posição difícil para dar conta de obras de arte de outros momentos históricos, nas quais os ideais classicistas da beleza artística e da forma harmoniosa, apontados por Marcuse como o centro do quiproquó ideológico da arte, está ausente. Nesse sentido, Adorno levanta como contra-exemplos à crítica de Marcuse não apenas obras modernas como a poesia de Baudelaire, as composições de Schoenberg e os romances e contos de Kafka, mas também uma obra do próprio século XVIII, *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos. Como esse pequeno rol de obras dissonantes sugere, tratava-se, para Adorno, de questionar a caracterização totalizante da arte como simples reino do embelezamento da vida e da elevação interior que, pela evasão proporcionada, auxilia na perpetuação da exploração e do sofrimento efetivos.

Contra a visão universalizante da arte de Marcuse, Adorno sustenta a importância de se fazer uma crítica imanente das obras de arte, isto é, de olhar para as obras caso a caso,

²⁹ Adorno *apud* Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, trad. Michael Robertson, 1st MIT Press paperback ed, Studies in Contemporary German Social Thought (Cambridge, Mass: MIT Press, 1995), 221.

compreendendo a singularidade de cada configuração. Segundo ele, seria preciso se perguntar se mesmo as obras de artistas do período enfocado por Marcuse, como as de Goethe e de Beethoven, não guardariam uma relação contraditória com o conceito de beleza formulado pelas concepções estéticas de sua época. É como se, para Adorno, a atividade artística, enquanto práxis, expusesse a fratura socialmente fundada entre teoria e prática, trabalho intelectual e trabalho manual, concepção e execução. Por isso, como nota Wolfgang Leo Maar, Adorno sublinha a necessidade de se olhar para

as contradições interiores próprias à realização artística nas obras específicas, que aparecem só no enfoque histórico particular: justamente na sua práxis específica, a arte burguesa exporia a ruptura entre teoria e prática, de modo que o conteúdo expresso por seus maiores artistas nem sempre seria expressão direta e imediata do ‘conceito’ de cultura existente³⁰.

Só assim seria possível aceder ao teor de verdade e de conhecimento que Adorno considera o elemento mais importante da arte, negligenciado por Marcuse em seu ensaio:

Parece-me que a arte tem todo um nível – o nível decisivo – o qual ele deixa completamente de lado: nomeadamente, o nível do conhecimento e da descoberta, no sentido do que não pode ser alcançado pela ciência burguesa. ‘Rosas espalhadas pela vida’ - esse tipo de coisa só é bom o suficiente para o colegial; e o contra-motivo dialético, o de que a arte de uma realidade desprazerosa oferece um contraste com o ideal, é muito frágil mesmo para chegar apenas perto dos resultados decisivos da arte. Isso corresponde à tremenda ingenuidade com a qual ele aceita certos aspectos sensualistas da arte de massas contemporânea como positivos³¹.

A censura de Adorno refere-se, portanto, ao fato de que, ao fazer do aspecto ornamental a essência da arte e enfatizar o papel dessa satisfação (ideia a qual Adorno se remete ironicamente por meio da expressão “rosas espalhadas pela vida”) no processo de reposição das contradições e afirmação do existente, Marcuse perderia de vista o conteúdo de verdade e de conhecimento contido em obras que tensionam a noção harmoniosa de cultura de seu tempo³².

A crítica da cultura nos moldes da feita por Marcuse filia-se ao que Adorno chama de método transcendente. Nesse tipo de crítica, as obras artísticas ou científicas são vistas a partir de um ponto de vista externo à cultura: o interesse pelo objeto é secundário em relação à tarefa de localizá-lo no espaço das superestruturas, isto é, trata-se não de propriamente penetrar no objeto, mas sobretudo de estabelecer a correspondência entre determinada obra e o interesse de classe ao qual ela corresponde. Tal método poderia ser aproximado de uma

30 Wolfgang Leo Maar, “Introdução”, in *Cultura e Sociedade*, vol. I (São Paulo: Paz e Terra, 2006), 24.

31 Adorno *apud* Wiggershaus, *The Frankfurt School*, 221.

32 Em carta a Benjamin, Adorno nota a influência do componente sociológico nessa posição de Marcuse, ao dizer que só uma geração que já não havia sido formada por meio de uma experiência próxima com a arte poderia abandoná-la de modo tão categórico. Ver carta 74 de Wiesengrund-Adorno a Benjamin 25.04.1937 In: Adorno e Benjamin, *Correspondência*, 273–76.

crítica da ideologia em seu sentido tradicional (entendida *grosso modo* enquanto falsa universalização das ideias da classe dominante) e encontraria sua versão acadêmica e neutralizada na sociologia do conhecimento de Mannheim³³. Seus traços podem ser encontrados também em projetos como o da sociologia da literatura de Lucien Goldmann e, embora voltado ao polo da recepção, o da sociologia do gosto do Bourdieu de *A distinção* (1979).

Como a censura de Adorno ao ensaio de Marcuse aponta, esse estilo de crítica dissolve as obras particulares por meio de uma concepção totalizante da cultura, reduzindo-as a meros epifenômenos e excluindo da consideração toda experiência direta com as obras. Trata-se, assim, de um pensamento que Adorno denomina de “topológico”, que situa o objeto no espaço social, sem, entretanto, penetrar em sua essência, o que Adorno critica por meio de um de seus exageros verdadeiros: “o pensamento topológico, que conhece o lugar de cada fenômeno mas não conhece a essência de nenhum, tem afinidades secretas com os sistemas paranoicos, privados de qualquer contato com o objeto³⁴”. Esse modelo de crítica classificatória, levada ao extremo, revela-se como uma irracionalidade, uma vez que deságua na condenação de toda cultura, concebida “paranoicamente” como um sistema de ilusões socialmente necessárias, a serviço da classe dominante.

Na visão de Adorno, esse tipo de crítica cultural, na medida em que permanece como crítica da ideologia, converte-se ela mesma em ideologia, pois “aceitar a cultura como um todo já é retirar-lhe o fermento de sua própria verdade: a negação³⁵”, negação que aparece de maneira determinada somente em cada obra de arte particular que esta esteja à altura de seu conceito. Em um aforismo de *Minima moralia*, Adorno critica essa visão unilateral da cultura e aponta para a verdade social passível de ser encontrada nas obras que, na medida em que se configurem enquanto uma negação da realidade material, esta sim baseada na mentira da livre troca de equivalentes, erijam-se em uma crítica ao existente:

Entre os temas da crítica cultural de há muito é central o da mentira: que a cultura ilude sobre uma inexistente sociedade digna dos homens; que encobre as condições materiais sobre as quais se erige toda a vida humana, e que ela serve com conforto e sossego para manter em vida a má determinação econômica da existência. É a ideia da cultura como ideologia, tal como à primeira vista têm em comum a doutrina burguesa do poder e sua contrapartida, Nietzsche e Marx. Precisamente essa ideia, tal como todo o esbravejar contra a mentira, tem uma suspeita tendência a converter-se ela própria em ideologia. (...) Quando chamamos de realidade material ao mundo do

33 Para a crítica de Adorno à sociologia do conhecimento de Mannheim ver Theodor W. Adorno, “A consciência da sociologia do conhecimento”, in *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida, Série Temas Sociologia e crítica cultural 64 (São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998), 27–42.

34 Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, 24.

35 Adorno, 19.

valor de troca e por sua vez de cultura aquilo que sempre se recusa a aceitar o domínio daquele, então essa recusa não deixa de ser ilusória enquanto o subsistente subsiste. Como, porém, a troca livre e justa já é mentira, aquilo que a nega representa neste passo também a verdade: para a mentira em relação ao mundo da troca ainda serve de corretivo a mentira que a denuncia ³⁶.

A cultura aparece assim como uma mentira que diz a verdade, ou uma verdade que se apresenta sob a forma da ilusão³⁷: dialeticamente, se a cultura é uma mentira que ao mesmo tempo denuncia a mentira real, então ela aponta para a verdade, quer dizer, é uma ilusão verdadeira. E se isso é verdade, então a crítica mais produtiva não será um juízo que vem “de fora” da cultura e que a ela se contrapõe, revelando-a como ideologia, mas deve consistir em um novo conhecimento produzido a partir da fricção das contradições presentes nas objetivações culturais. Desse modo, a crítica da cultura afigura-se como um passo necessário para liberar o momento de verdade contido nas manifestações artísticas e culturais. No fundo, a crítica da cultura de Adorno empenha-se em revelar a esterilidade do dualismo que opõe análise externalista e análise internalista dos objetos da cultura, pois apenas o mergulho nas obras permite revelar o que está para além – mas não fora – delas: a sociedade. Nesse sentido, o modelo de crítica praticado por Adorno equilibra-se entre a aposta de que os objetos da cultura contém um teor de verdade social passível de ser revelado pela interpretação e a consciência de que tal interpretação só será terá êxito se escapar das limitações impostas por uma entronização acrítica da cultura.

Se a crítica imanente burguesa desconsiderava que a cultura fosse um momento do processo material da sociedade, a correção, para Adorno, não poderia ser o procedimento oposto, tradicionalmente adotado pela crítica marxista, que reduzia a cultura a mero epifenômeno da base econômica, relegando-a a um papel subordinado. Daí a importância do procedimento imanente, que resiste a essa redução, pois “leva a sério o princípio de que o não-verdadeiro não é a ideologia em si, mas a sua pretensão de coincidir com a realidade³⁸”. Nesse sentido, a crítica imanente busca levar a sério cada teoria e cada obra enquanto um particular concreto, suscetível, como tal, “de funcionar como índice do universal. O particular, longe de ser dado como irrelevante, é a via através da qual a crítica, verrumando por dentro de

36 Aforismo 22 “Criança com a água do banho” in: Adorno, *Minima moralia*, 39–41.

37 Ao passo que, se quisermos, o positivismo vulgar poderia ser pensado como uma verdade factual que diz uma mentira.

38 Como bem observa Rouanet: “Em suma, a crítica, enquanto imanente, tem que desprender o momento de verdade da ideologia, e ao mesmo tempo denunciar sua falsidade. Mas o que é falso, na ideologia, não é seu conteúdo, e sim ‘a pretensão de corresponder à realidade’. O véu que se interpõe entre a consciência e a sociedade exprime ao mesmo tempo essa sociedade, em virtude mesmo do seu caráter de véu necessário” Sergio Paulo Rouanet, *Teoria crítica e psicanálise*, 5ª ed. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001), 105.

seu objeto, consegue aceder ao todo³⁹”, para usar as palavras de Rouanet. Ela deve procurar pela interpretação que busca o sentido das obras, a contradição entre sua ideia objetiva e a pretensão de que esta ideia seja a realidade, apontando assim para os momentos consistentes e os inconsistentes de cada obra. Ela não se limita a apontar as limitações da cultura, mas transforma esse reconhecimento em algo que ilumina a própria realidade, pois, como sublinha Adorno, “persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Compreende nessas antinomias as antinomias sociais⁴⁰”.

Assim pode ser compreendida a afirmação de Adorno de que, para a crítica dialética, uma realização cultural não é bem-sucedida quando reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim quando exprime negativamente a ideia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições. “Diante dessas formações, perde sentido o veredito de que algo é ‘mera ideologia’⁴¹”. Ao mesmo tempo, a cultura encontra-se sempre presa a um limite: ela não pode, por si mesma, suspender as contradições as quais expressa. Mesmo a obra teórica ou artística mais radical é limitada pelo fato de que é apenas uma reflexão sobre ou expressão das contradições postas na realidade.

Combinando o mergulho no objeto próprio da análise imanente e a consciência de sua relação com o todo social pressuposto pela análise transcendente, a crítica dialética de Adorno é tributária também da percepção de uma mudança no funcionamento da ideologia desde que Marx formulou os termos da crítica da ideologia n’*A ideologia alemã*. Dito brevemente, se Marx opunha-se à mistificação da realidade contida na afirmação idealista de que haveria uma anterioridade da consciência sobre a realidade, Adorno considera que no capitalismo tardio a afirmação materialista de que consciência é determinada pela base material mudara de sentido, deixando de ser um exercício desvelador para se tornar sobretudo um instrumento de justificação do existente, ao vedar a abertura para um pensamento que não se adequasse à empiria. Nessa nova lógica, a ideologia não funcionaria prioritariamente pelo escamoteamento da realidade, sob a forma de uma teoria mistificadora, por exemplo, mas consistiria no gesto de afirmação do existente como o único mundo possível. Do descompasso entre ideal e real, que Marx criticava no idealismo, estaríamos agora em um momento

---

39 Rouanet, 104. Como notará Adorno, valendo-se de um comentário de Paul Valéry a respeito de Degas: “o homem como um todo, e toda a humanidade estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico”. Cf. “O artista como representante” In: Theodor W. Adorno, *Notas de literatura I*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 155.

40 Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, 23.

41 Adorno, 23.

histórico em que predominaria o apego positivista aos dados imediatos e tomados isoladamente como a realidade última e sua propaganda a favor do existente:

Todos os fenômenos enrijecem-se em insígnias da dominação absoluta do que existe. Não há mais ideologia no sentido próprio de falsa consciência, mas somente a propaganda a favor do mundo, mediante a sua duplicação e a mentira provocadora, que não pretende ser acreditada, mas que pede o silêncio⁴².

Também por essa razão Adorno considera que a tarefa da crítica da cultura deva ser, após a fase liberal do capitalismo, não tanto a tentativa de remeter os fenômenos culturais aos seus supostos grupos de interesse, mas a busca por decifrar os elementos do que ele chama de tendência geral da sociedade que se manifestam nesses fenômenos culturais, por meio dos quais, evidentemente, se efetivam os interesses dos mais poderosos⁴³. Assim, Adorno critica o procedimento da crítica da ideologia tradicional que, tendo se espalhado inclusive para as ciências sociais burguesas, ocupa-se mais da classificação das ideologias em termos de sua origem de classe, do que propriamente de sua crítica e da compreensão de seu conteúdo objetivo:

Hoje “ideologia” significa sociedade enquanto aparência. Embora seja mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, a ideologia não é redutível pura e simplesmente a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está em todas as suas partes à mesma distância do centro⁴⁴.

Adorno defende que a crítica imanente é de saída mais dialética que a transcendente, mas para manter-se dialética ela tem que se relativizar constantemente, compreendendo que ela sozinha é insuficiente para dar conta do objeto e colocando sob suspeita a própria distinção entre uma crítica que violenta o objeto de fora, e outra que o examina a partir de dentro, sendo esta distinção ela mesma sintoma da reificação⁴⁵. Para Adorno, a teoria crítica deve superar a antinomia entre falar de uma posição externa à cultura, para colocá-la, como um todo, em cheque, ou ser dominada pelos critérios que a própria cultura cristalizou. Cabe à crítica dialética não hipostasiar a cultura, mas posicionar-se “de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo⁴⁶”:

---

42 Adorno, 25.

43 Note-se que isso não quer dizer que para Adorno a sociedade capitalista pós-liberal não seja ainda uma sociedade organizada em classes, mas que, quando as classes já não aparecem enquanto tais, *para si*, uma teoria crítica deve levar essa mudança em conta em vez de reproduzir de maneira dogmática ou irrefletida a teoria das classes de Marx. A respeito dessa questão ver Theodor W. Adorno, “Reflexões sobre a teoria de classes (1942)”, *Crítica marxista*, nº 50 (2020): 259–73.

44 Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, 21.

45 “Por fim, a própria oposição entre um conhecimento que se imponha de fora e um que se imponha de dentro torna-se, para o método dialético, suspeita de ser um sintoma daquela reificação que ele é obrigado a denunciar” Adorno, 24.

46 Adorno, 19.

Sem essa liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele⁴⁷.

Só assim a crítica consegue expor a contradição da cultura: o fato de que ela afirma o existente ao mesmo tempo em que aponta para sua insuficiência. A crítica dialética, portanto, “não deve se sujeitar ao culto do espírito, nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim fará justiça à coisa e a si mesmo⁴⁸”.

Essa ênfase no teor de conhecimento e descoberta proporcionado pela arte – um tipo de saber de ordem diferente daquele imediatamente acessível à ciência – revela um dos impulsos mais fortes da reflexão estética de Adorno: seu questionamento da antinomia própria ao pensamento burguês desde ao menos o século XVII, qual seja, a oposição dualista entre a ciência como lugar da verdade e a arte como esfera da ilusão⁴⁹. Embora Adorno reconheça que a separação da esfera artística e da esfera científica seja um resultado histórico do processo de racionalização da civilização ocidental, em diversos momentos de sua obra fica patente sua crítica dessa visão que concebe a arte como sendo avessa à qualquer noção de verdade.

Historicamente, a filosofia iluminista teria se colocado ao lado da ciência e desvinculado a arte de qualquer relação com a razão, relegando-a quando muito ao papel de instrumento pedagógico ou de convencimento moral. A arte, quando não fora tomada por algo puramente ilusório, serviria então apenas para ilustrar, de modo didático e sensível, posições morais e políticas anteriores a ela. Para Adorno, a visão da arte como um reino da irracionalidade, um domínio puramente da ordem do inconsciente e um universo onde os critérios da lógica não se aplicam, é uma visão pré-filosófica, a qual seu pensamento vai se opor. Nesse sentido, Adorno segue Hegel, que em seu curso de Estética já advertia contra a visão segundo a qual a arte seria apenas “diversão de domingo”, alheia ao mundo efetivo e as coisas que verdadeiramente importam, colocando em seu lugar uma visão da arte como um

---

47 Adorno, 19.

48 Adorno, 25.

49 Por isso uma afirmação como a de Susan Buck-Morss, que enxerga nisto uma marca central da teoria crítica de Adorno e de Benjamin: “Talvez sua contribuição mais importante tenha sido a de recuperar a estética como uma disciplina central para o conhecimento, uma forma de revelação secular, e de insistir na convergência estrutural da experiência científica e estética. Eles assim desafiaram um dualismo fundamental do pensamento burguês, a oposição binária entre ‘verdade’ científica e a arte como ‘ilusão’, que havia caracterizado o pensamento burguês desde o século XVII. Suas carreiras intelectuais demonstram a promessa e todos os perigos em tentar reconciliar essas duas culturas”. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, 1ª ed. (Nova York: The Free Press, 1979), p.xiii.

dos momentos histórico-filosóficos da manifestação da verdade, sua manifestação em forma sensível. Veremos ao longo da tese como essa pretensão de vincular arte e verdade social é uma das tônicas do pensamento de Adorno e é por meio dela que ele se distingue claramente tanto das reflexões estéticas burguesas que tomam a arte como um valor em si mesmo, quanto de um marxismo ortodoxo que entende a arte como mero epifenômeno.

Crítica como consumação da obra: Benjamin e a crítica de arte romântica

Não seria um exagero afirmar que a ênfase de Adorno em atribuir à obra de arte uma forma de conhecimento do mundo deve muito ao seu diálogo com Walter Benjamin e ao modo como este articulou essa questão, principalmente em seus textos de juventude. Se em termos filosóficos mais gerais a importância de Benjamin para Adorno se deu sobretudo com o chamado prefácio epistemológico do livro *Origem do drama trágico alemão* (1925) - ponto já bastante discutido pela literatura secundária⁵⁰, – no que diz respeito à crítica das formas artísticas, foram de suma importância para Adorno a tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919) e o ensaio sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*” (1922)⁵¹.

50 A importância do pensamento de Benjamin na formulação do método dialético-materialista de Adorno foi ressaltada com pertinência por Susan Buck-Morss no seu clássico *As origens da dialética negativa*, supracitado. No prefácio, Buck-Morss sublinha que o diálogo entre os dois autores tem um traço curioso, pois é na obra inicial de Benjamin, ligada à teologia judaica, ao romantismo, à filosofia kantiana e ao idealismo alemão, e não diretamente ao marxismo, que Adorno vai encontrar orientações teóricas para seus próprios trabalhos. Tal fato poderia levar um leitor pouco atento a fazer uma interpretação da obra de Adorno como estando assentada sobre pressupostos distantes do marxismo, mas, novamente segundo Buck-Morss, no processo de absorção do pensamento de Benjamin, Adorno teria operado um duplo movimento: em primeiro lugar, levou a cabo uma tradução de conceitos benjaminianos para uma abordagem teórica marxista; em segundo lugar, armado de certas noções de Benjamin, elaborou uma nova base filosófica para a teoria marxista, com o intuito de provar “ímanentemente que o materialismo dialético era a única estrutura válida” para o conhecimento da realidade.

51 Adorno e Benjamin se conheceram pessoalmente em Frankfurt no ano de 1923 por meio de Siegfried Kracauer, amigo de Benjamin e uma espécie de mentor intelectual de Adorno durante sua juventude. A partir do final da década de 1920, o contato entre ambos se intensifica e no final de 1929 eles se encontram em Königsten, pequena cidade próxima a Frankfurt, onde Benjamin lê para Adorno os primeiros esboços do que ficaria conhecido como o trabalho das *Passagens*. As cartas trocadas pelos autores nesse período indicam que a produção teórica de Adorno recebeu um novo impulso a partir de então e revelam um Adorno “fortemente comprometido a elaborar, juntamente com Benjamin, uma reformulação materialista para intuições originais de seus textos de juventude, orientação essa dada pela combinação de materialismo e improvisação metafísica que, segundo Adorno, identificava os primeiros esboços” (Luciano Gatti, “O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin” (Tese de doutorado em Filosofia, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2008), 16.) A colaboração entre Benjamin e Adorno, baseada numa relação em que, pelo menos em um primeiro momento, era Benjamin, onze anos mais velho do que Adorno, quem tinha o papel mais importante em termos intelectuais, resultou em uma forte presença do pensamento benjaminiano nos textos de Adorno, o que levou muitos a caracterizarem mesmo um “período benjaminiano” na obra de Adorno, período que “começaria em 1928, com o fortalecimento do contato entre ambos, e iria até o final de 1934, quando surgem as primeiras discordâncias de Adorno sobre o

A necessidade da crítica de arte e sua justificação fora um problema enfrentado por Benjamin em seus textos de juventude. Em sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin confronta as posições dos primeiros românticos e as de Goethe na tentativa de encontrar uma fundamentação para um conceito de crítica imanente das obras literárias. Partindo desse confronto, a conclusão de Benjamin, em linhas gerais, foi a de que enquanto os românticos concentraram-se na relação entre cada obra de arte e conjunto da arte para fundamentar a necessidade da crítica, Goethe, por sua vez, preservou a integridade da obra como foco da discussão estética, mas o fez ao preço de tornar a crítica algo secundário para a compreensão das obras. Nesse sentido, em sua tese, Benjamin procurava combinar esses dois polos, a crítica e a obra particular, de modo a chegar a um conceito de crítica que fosse imanente à obra de arte individual.

Segundo o argumento de Benjamin, a teoria da arte romântica esforçou-se por formular um novo conceito de obra de arte, livre tanto das amarras das regras determinadas pelas poéticas, quanto do reinado da subjetividade absoluta do gênio sustentado pelo *Sturm und Drang*, na tentativa de superar o impasse em torno da fundamentação da crítica das obras de arte em que se encontrava a estética alemã da época, dividida entre uma recepção acrítica das poéticas prescritivas francesas e a valorização exagerada da genialidade na arte. Friedrich Schlegel formulou esse novo conceito de obra de arte baseando-se primordialmente no “critério de uma determinada construção imanente da obra mesma⁵²”, ou seja, na ideia de que a obra não deveria ser julgada a partir de critérios que lhe fossem externos, mas com base em parâmetros fornecidos pela própria configuração de cada obra.

Com base em uma reformulação da filosofia da reflexão de Fichte, os românticos chegavam a uma concepção da obra de arte como o centro de um “processo reflexivo infinito” cuja meta, contudo, não se limitava a obra de arte específica, mas residia na “ideia de arte”, compreendida como um “médium-de-reflexão das obras particulares”. Enquanto em Fichte, “era o Eu que refletia sobre si mesmo, alcançando nesse movimento do ‘pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo’ um grau superior da reflexão⁵³”, para os românticos é a obra que passa a estar no centro desse processo reflexivo infinito, que levava para além da obra, assim denominado de crítica.

---

rumo do trabalho de Benjamin”. Marcos Nobre, *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso* (São Paulo, SP: Iluminuras, 1998), 60. Veremos ao longo da tese que o traço do pensamento de Benjamin na obra de Adorno não se limita a esse período, mas é perceptível em outros momentos da obra adorniana.

52 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo: Iluminuras, 1993), 79.

53 Gatti, “O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin”, 31.

É importante ressaltar que esse procedimento crítico não significa a reflexão de um sujeito a respeito a obra de arte, mas designa o processo do sujeito desvendar, no interior da obra, a reflexão *da própria obra*. Ou seja, a reflexão, na crítica, não é uma atividade realizada pelo sujeito, mas interna ao objeto, isto é, à obra de arte, reflexão esta cujo desdobramento é justamente a função da crítica expor. Desse modo, tal como Benjamin a retoma, a crítica é definida pelos românticos como “um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao autoconhecimento de si mesma⁵⁴”. Tal crítica dependeria, portanto, da constituição autônoma da própria obra: o sujeito da reflexão não é um sujeito que se coloca fora do objeto, mas é a própria conformação artística. A crítica concebida nesses termos consiste, portanto, “não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação⁵⁵”.

A tese de Benjamin acompanha o processo pelo qual, no romantismo, o conceito de crítica de arte se configura como “a exposição da verdade da obra de arte”⁵⁶. Foi sobretudo a partir do romantismo que a crítica passou a ser entendida como crítica imanente da obra de arte, contra, outros procedimentos interpretativos, como a análise biográfica de seus autores ou a compreensão da obra de arte meramente enquanto um documento histórico, por exemplo. Foi também com o romantismo que o objeto da crítica passa a ser entendido como sendo a própria composição da obra, isto é, a sua forma. Inspirado pelos românticos, Benjamin concebe a tarefa do crítico de arte como sendo a atividade de desvendar e de articular conceitualmente a verdade que a obra de arte configurava em termos sensíveis. Nessa chave, a busca pela verdade aproxima a atividade do crítico da do filósofo.

Entretanto, na visão de Benjamin, o conceito de crítica romântica estaria envolvido em uma aporia, uma vez que a crítica não se limitava ao exame de cada obra de arte em particular, mas almejava reconstruir a relação da obra individual com todo o conjunto da arte. A tarefa da crítica, nesses termos, implicava em dissolver a especificidade da obra na relação com “a arte” como um todo. Benjamin encontra o corretivo para esta limitação na teoria da arte de Goethe, uma vez que sua ideia de obra de arte era uma unidade fechada em si mesmo. Nesse ponto, portanto, Goethe fornece a Benjamin um fundamento teórico para a limitação da

54 Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 74.

55 Benjamin, 74.

56 Nesse sentido, como observa Buck Morss “a tarefa do crítico de arte era enxergar e articular conceitualmente a verdade que a obra de arte expressava apenas sensivelmente. Como o intérprete da verdade, a atividade do crítico e a do filósofo coincidiam” Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 22.

crítica à obra individual, complementando a justificativa romântica para a ideia de crítica de arte como o acabamento necessário da arte. A respeito dessa divergência entre os românticos e Goethe, Gatti fornece uma boa síntese:

Enquanto a ideia romântica referia-se à conexão das formas artísticas no médium-de-reflexão da arte, o ideal de Goethe diz respeito aos conteúdos puros da arte. Como a ideia romântica, o ideal é uma unidade conceitual rigorosa - a unidade do conteúdo - mas não é um médium como ela: sua função não é apreender a conexão infinita entre as formas, conformando-as a partir de si. Sua unidade é a de uma “multiplicidade limitada de conteúdos puros nos quais se decompõe”⁵⁷.

O problema, de acordo com o argumento de Benjamin, é que a teoria de Goethe, por estar assentada nos conteúdos das obras, tende a redundar em uma definição rigorosa de um cânone, diante do qual as obras seriam apenas esforços individuais de aproximação. Por isso, Benjamin “define a relação das obras com o ideal como casual, desprovida da necessidade da Ideia romântica”⁵⁸. O ideal está em um plano distinto e mais elevado do que as obras individuais e estas não o afetam ou o modificam, como era o caso na Ideia romântica. Em resumo, para nossos propósitos é suficiente sublinhar como Benjamin descobre que, em Goethe, a obra de arte é exposição, não de uma ideia, mas do ideal de arte. Se a questão da exposição do ideal pela obra de arte se apresenta em Goethe como um problema de tornar perceptível algo invisível, isto é, de articular um sentido que já existe, a consequência disso é que a concepção de obra goetheana endossa a não necessidade da crítica, pois o ideal, o protótipo, o modelo, já está realizado.

Outra limitação da teoria de Goethe criticada por Benjamin é que ele concebe a forma como estilo, isto é, como algo casual em relação ao conteúdo. Para os românticos, ao contrário, a forma era uma autolimitação da reflexão no médium-da-arte, que produzia a obra individual. Para Goethe ela é definida, segundo Benjamin, como “a medida que fundamenta a beleza e que, na aparição, surge no conteúdo”⁵⁹, preservando portanto os dois elementos abandonados pelos românticos: a beleza e a medida. Dessa crítica da concepção de forma como mero estilo, depreende-se que para Benjamin a crítica deve ancorar-se em uma noção forte de forma, que permitiria a articulação entre forma e conteúdo na obra de arte particular. A questão central, portanto, era como articular forma e conteúdo, de modo que a crítica não se dirigisse nem exclusivamente à forma, entendida como mera organização casual do conteúdo, nem exclusivamente aos conteúdos puros, mas precisamente à articulação entre os dois.

57 Gatti, “O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin”, 36. De modo geral, retomo aqui a reconstrução bastante detalhada e rigorosa feita por Gatti dessa questão.

58 Gatti, 38.

59 Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 122.

Teor factual e teor de verdade: “*As afinidades eletivas de Goethe*”

Esse vínculo traçado por Benjamin entre a crítica de arte e a verdade filosófica, tópico desenvolvido de maneira aprofundada no texto sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe, foi fundamental para a crítica literária de Adorno, bem como para sua visão da arte como um todo. No texto mencionado, Benjamin apresenta uma concepção da obra de arte como manifestação de uma verdade, verdade esta que caberia à crítica configurar na obra particular a partir de uma interpretação que dê conta tanto da forma, quanto do conteúdo nela articulados, pensados pelo autor como indissociáveis. Vejamos melhor como Benjamin formula esta relação.

Para Benjamin, o ideal do problema “se encontra enterrado naquela multiplicidade de obras, e sua extração é a tarefa da crítica⁶⁰”. É a crítica que permite que o ideal do problema apareça na obra de arte como uma de suas manifestações. Assim, a crítica mostraria, em último caso “a possibilidade virtual de formulação do teor de verdade obra como o mais elevado problema filosófico⁶¹”. A crítica imanente se assenta, portanto, na aparição do ideal na obra de arte. Segundo Gatti, “a tarefa da crítica torna-se então um processo de reconhecimento e apresentação do ideal como o teor de verdade das obras⁶²”, ou seja, “tanto a possibilidade quanto a necessidade da crítica orientam-se por esta concepção metafísica de obra de arte como manifestação da verdade⁶³”.

Como exatamente a crítica pode extrair da obra e expor essa verdade? Para responder a isso, é necessário retomar a diferença que Benjamin estabelece entre o teor de verdade de uma obra e seu teor factual, distinção na qual se apoia, por sua vez, a diferença entre o procedimento da crítica e o do comentário das obras de arte. Benjamin recorre a uma bela metáfora para delinear essa diferença: assim como uma fogueira seria observada de maneiras distintas por um químico, de um lado, e por um alquimista, de outro, uma obra de arte seria interpelada de modos distintos por um comentador ou por um crítico, respectivamente:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para

---

60 Walter Benjamin, “As afinidades eletivas de Goethe”, in *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, trad. Monica Krausz Bornebusch, Irene Aron, e Sidney Camargo, 1. edição, Coleção Espírito crítico (São Paulo, SP Brasil: Livraria Duas Cidades, 2009), 80–81.

61 Benjamin, 80–81.

62 Gatti, “O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin”, 43.

63 Gatti, 43.

aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado⁶⁴.

De acordo com Benjamin, apenas a crítica pode alcançar a verdade de um texto, o *teor de verdade* de uma obra de arte, ao passo que o comentário permanece preso ao *teor factual* da obra, isto é, limita-se a seu nível empírico, sua aparência sensível determinada temporalmente, constituída por todos os elementos que dão forma a uma obra, configurando-a como obra de uma época específica.

A partir dessa distinção entre crítica e comentário e entre teor de verdade e teor factual, Benjamin formula o que ele denomina de “lei fundamental da escrita literária”, lei por meio da qual ele estabelece uma relação entre o teor de verdade e o teor factual:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual⁶⁵.

Outro ponto em que teor de verdade e teor factual se distinguem diz respeito à relação de cada um deles com a historicidade. Enquanto o teor de verdade permanece oculto ao longo do tempo, o teor factual de uma obra adquire progressiva e simultaneamente maior nitidez e maior estranheza ao observador, na medida em que os conteúdos do real na obra vão desaparecendo do mundo, devido às transformações no plano da história. A consequência disso é que, se inicialmente o teor de verdade e o teor factual encontravam-se unidos na obra, eles tendem a se separar conforme ela vai perdurando, uma vez que o teor de verdade permanece oculto, ao passo que o teor factual tende a aparecer em primeiro plano. É por causa desse impacto da historicidade na obra, que incide de modos distintos no seu teor de verdade e no seu teor factual, que Benjamin vai afirmar como condição prévia da crítica a interpretação do teor factual de uma obra, isto é, “daquilo que chama a atenção e causa estranheza⁶⁶”. É nesse sentido que Benjamin afirma que “a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta seu poder⁶⁷”, o que quer dizer que a verdade não é pensada por Benjamin como algo transcendental, mas ela só existe como a verdade de um tempo histórico específico. Logo, confrontar a história da recepção de uma obra se apresenta

64 Benjamin, “As afinidades eletivas de Goethe”, 13–14.

65 Benjamin, 12. O conceito utilizado por Benjamin é “*Sachgehalt*”, por vezes também traduzido como “teor de coisa”, ou “teor coisal”.

66 Benjamin, 13.

67 Benjamin, 13.

como um elemento essencial da crítica. Lição que, veremos mais adiante, foi aprendida por Adorno.

Isso se discerne com clareza no tratamento que Benjamin confere à obra *As afinidades eletivas*, de Goethe⁶⁸. Já no início de seu texto, Benjamin confronta a crítica estabelecida em torno do romance de Goethe, que compreendia o enredo do livro como uma defesa do vínculo ético estabelecido pelo casamento. Benjamin mostra como tal interpretação se sustentava em uma leitura literal do discurso de Mittler, personagem que é um defensor intransigente do casamento e cuja função era a de “mediar” os casos de conflito conjugal. Na perspectiva de Benjamin, no entanto, beneficiada por certo recuo histórico em relação à obra, o romance revela, ao contrário, as forças aniquiladoras que emergem justamente a partir do declínio do vínculo estabelecido pelo casamento. Quando este perde sua base de sustentação no amor recíproco entre o par conjugal, ele se mostra como um contrato vazio, alheio ao desejo dos cônjuges e, desse modo, afigura-se como uma violência contra os sujeitos enlaçados – no caso do livro, os personagens de Eduard e de Charlotte. Para Benjamin, o romance de Goethe revelaria, portanto, a reposição da violência mítica que pode emergir na vida burguesa (simbolizada no romance pelo casamento), quando esta se torna mera convenção, desprovida de sentido intrínseco para os sujeitos. Benjamin denomina de mítica essa força que irrompe no seio das instituições burguesas, no sentido de que ela se apresenta aos indivíduos como uma imposição naturalizada, diante da qual os personagens têm seu livre-arbítrio e seu poder de decisão anulados e se veem cerceados a uma trilha feita de destino cego. O ideal burguês de que a sociedade seria composta por indivíduos autônomos, que estabelecem por livre-escolha um contrato no casamento revela sua fragilidade quando os contratantes se convertem em objetos das convenções. Esse seria, na leitura de Benjamin, o teor factual do romance de Goethe.

Quanto ao seu teor de verdade, Benjamin associa-o à forma literária, distinguindo esta da técnica narrativa mobilizada pelo escritor de modo consciente. No caso em questão, Benjamin nota que Goethe optou por construir o romance de modo enigmático, isto é, esforçando-se por ocultar ao máximo qualquer elemento que tornasse explícita a técnica narrativa empregada, e frisa que esse esforço de ocultamento foi uma escolha ativa por parte do escritor. Isso difere da forma, que segundo Benjamin, não seria algo inteiramente evidente nem ao escritor, nem ao público de sua época, sendo antes um elemento que exige o

---

68 Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades eletivas*, trad. Tércio Redondo (São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014).

transcurso do tempo, processo por meio do qual a obra perde sua aparência natural e se apresenta enquanto produto histórico.

Essa distinção entre teor factual e teor de verdade é importante para entender, por exemplo, a permanência da relevância de uma obra literária ao longo da história – ainda que seu sentido se altere com o tempo. Mais do que a legitimidade e a autoridade conferidas pela pertença inercial ao cânone – fator determinante na economia de algumas explicações de cunho mais sociologizante –, a ideia de teor de verdade aponta para o interesse que certas obras podem continuar a suscitar décadas ou mesmo séculos depois de seu aparecimento. Esse é o caso das *Afinidades eletivas*, cuja crítica feita por Benjamin revela, contrariamente à interpretação tradicional do romance, uma verdade a respeito da instituição burguesa do casamento (e, por extensão, uma verdade a respeito da sociedade burguesa como um todo) que a filosofia da época ainda não havia sido capaz de perceber. O mesmo raciocínio valeria, penso eu, para a série de romances do século XIX cujo *teor factual* poderia ser localizado no tema do adultério feminino – como em *Madame Bovary*, *Anna Kariênina* ou mesmo *Dom Casmurro*. Seria de se esperar que, tendo em vista a descriminalização do adultério feminino e sua relativa banalização nos dias atuais para a maior parte dos setores da sociedade, eles não teriam mais nada a dizer sobre nossa realidade e, no entanto, sua leitura revela que eles continuam a transmitir uma verdade que também revela algo do mundo em que vivemos, a saber, que ainda existem barreiras sociais que se interpõem à felicidade dos indivíduos.

O social é a forma: a crítica à sociologia da literatura de Leo Löwenthal

A censura feita por Adorno à crítica transcendente de Marcuse à “Cultura”, tomada como uma essência fixa, encontra um complemento na crítica de Adorno à sociologia da literatura desenvolvida por Leo Löwenthal. Nunca é demais lembrar que dentro da divisão do trabalho que existia no Instituto de Pesquisa Social, sob a liderança de Max Horkheimer, o estudo da literatura inicialmente ficara a cargo de Löwenthal, que esteve à frente dessa tarefa do início dos anos 1930 até os anos finais da década, tendo apenas posteriormente se voltado para a compreensão das chamadas cultura e literatura de massas. Ou seja, antes dessa inflexão, a discussão materialista sobre a arte e a cultura feita no âmbito do Instituto ainda não era permeada pelas reflexões de Adorno e de Benjamin nesse campo, expressas, por exemplo, nos primeiros textos publicados na revista do Instituto por eles, na década de 1930: “A

situação social da música” (1932), de Adorno, e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Benjamin (1936)⁶⁹.

Em uma visada geral, é possível afirmar que as análises de Löwenthal orientavam-se pelo mesmo empenho de crítica às noções idealistas de cultura presente no ensaio de Marcuse discutido anteriormente. Em seu primeiro texto publicado na revista do Instituto, “Sobre a situação social da literatura” (1932), Löwenthal expunha de maneira programática as tarefas de uma sociologia histórico-materialista da literatura e criticava tanto a concepção idealista do fenômeno literário adotada pela crítica literária alemã tradicional, quanto o economicismo de uma abordagem materialista vulgar, salientando que uma análise da cultura não poderia reduzi-la a mero espelho da estrutura econômica, mas deveria ter como meta a compreensão do processo de mediação que opera entre a estrutura econômica e as diversas manifestações da vida cultural⁷⁰.

Para a consecução dessa tarefa, além do suporte de uma teoria da história e da sociedade, Löwenthal elege a psicologia do artista como mediação fundamental entre a sociedade e a obra de arte realizada, destacando a importância das indicações fornecidas por Freud sobre as origens e o funcionamento da imaginação artística em “O poeta e o fantasiar” (1908)⁷¹. Por meio do estudo da psicologia do autor seria possível, segundo Löwenthal, descrever os processos psíquicos por meio dos quais “as funções culturais da obra de arte reproduzem as estruturas da base social⁷²”.

A leitura de outros de seus textos deixa evidente que a sociologia da literatura proposta por Löwenthal não descuida de uma análise das obras particulares, sendo estas consideradas tanto em sua temática, seus motivos e conteúdos manifestos, quanto em seus aspectos formais. Quanto a estes, Löwenthal nota, por exemplo, como a mesma forma pode ter significados sociais muito distintos, a depender do contexto em que é forjada: assim,

69 A esse respeito, Wiggershaus nota: “Por meio de seus artigos na *Zeitschrift für Sozialforschung*, Benjamin se tornou um ponto de cristalização em um padrão de relacionamento no qual ele e Adorno, em uma certa solidariedade tensa um com o outro, encaravam Marcuse e Löwenthal, que faziam crítica da ideologia. Era uma confrontação entre uma filosofia da história formada por experiências da modernidade na estética, de um lado, e uma aplicação histórico-materialista de concepções idealistas da arte, de outro”. Wiggershaus, *The Frankfurt School*, 196.

70 Martin Jay caracteriza as análises de Löwenthal como estando situadas a meio-termo entre a crítica literária de marxistas ortodoxos, como F. Mehring, e a alternativa idealista formulada pelo *New criticism*. Se a Literatura, para Löwenthal, não poderia ser reduzida a simples reflexo da vida social, era contudo legítimo ver na arte o reflexo *indireto* da sociedade. Ver especialmente o capítulo 6 de Jay, *A imaginação dialética*.

71 Sigmund Freud, “O poeta e o fantasiar (1908)”, in *Arte, literatura e os artistas*, Obras incompletas de Sigmund Freud (São Paulo: Autêntica, 2015), 53–68.

72 Leo Löwenthal, “On Sociology of Literature”, in *Critical Theory and Society: A Reader*, por Bronner Bronner Stephen Eric (New York: Routledge, 1989), 45. A versão original foi publicada na revista do Instituto sob o título *Zur gesellschaftlichen Lage der Literatur*.

procedimentos como o diálogo, ou o recurso à memória como estrutura narrativa terão sentidos diferentes, em diferentes épocas. Também em um comentário acerca da forma enciclopédica dos romances de Balzac e de Zola, Löwenthal afirma que a forma de cada um dos romances cíclicos desses autores revela algo tanto sobre “seu autor e seu lugar na sociedade de classe, quanto sobre a posição teórica e moral que ele adota perante a estrutura social de seu tempo⁷³”. Em que pesem essas considerações, a ênfase na posição do autor na estrutura de classes como fator explicativo fundamental para a compreensão das obras literárias leva Löwenthal a definir a tarefa da sociologia da literatura, em grande medida, como “uma investigação de ideologias⁷⁴”.

Um bom exemplo do que seria essa investigação das ideologias pode ser encontrado no artigo “Knut Hamsun: a pré-história da ideologia autoritária”, publicado na revista do Instituto em 1937⁷⁵. Hamsun (1859-1952) foi um autor que teve grande reconhecimento internacional nos anos vinte e trinta – tendo recebido o Prêmio Nobel em 1920 – e que era bastante valorizado por leitores e críticos progressistas, liberais e mesmo socialistas. O próprio Marcuse tinha uma opinião bastante favorável ao autor e foi em parte no intuito de elaborar sua discordância que Löwenthal escreveu esse artigo⁷⁶.

A crítica de Löwenthal às obras de Hamsun está baseada em uma sociologia das classes sociais e no método da crítica da ideologia. O argumento central do texto é que teria havido uma mudança na concepção de natureza da burguesia ao longo do século XIX: se no período liberal a relação da classe burguesa com a natureza caracterizava-se por uma posição ativa e otimista, que tinha confiança na progressiva dominação humana da natureza, posteriormente, a burguesia internaliza uma visão pessimista, na qual a natureza aparecia como uma força poderosa diante de uma humanidade impotente, submissa e devotada às forças naturais, posição que Löwenthal associa à resignação da pequena burguesia diante da progressiva concentração do poder econômico do capitalismo em sua fase monopolista.

A obra de Hamsun é interpretada por Löwenthal como expressão dessa visão pessimista e masoquista de mundo e a maior expressão disso seria a valorização da vida rústica e da proximidade com a natureza presentes nos livros do autor. Se Marcuse via nesse elemento um protesto legítimo contra as condições alienantes da vida urbana, Löwenthal

---

73 Löwenthal, 46.

74 Löwenthal, 45.

75 Leo Löwenthal, “Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie”, *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937). Vinte anos depois, uma versão praticamente idêntica desse artigo aparece como um capítulo do livro Leo Löwenthal, *Literature and the Image of Man*, 1º ed (USA: Beacon Press, 1957).

76 Wiggershaus, *The Frankfurt School*, 218.

sublinha que a valorização da natureza em Hamsun não tinha a função de apontar as coerções presentes na vida urbana, mas servia a uma condenação da civilização como um todo:

O tema da paz é raro nos escritos de Hamsun; seu uso aqui como a chave para as bênçãos da vida rústica poderia talvez ser interpretado como um protesto legítimo contra as condições urbanas. Quando, no entanto, um protesto em nome de uma ideia aparentemente mais elevada torna-se uma condenação em bloco da civilização, quando ele não discrimina entre a manipulação do mercado e a vida familiar, entre o jornal e as criações artísticas, entre a inquietação ansiosa e o prazer emocional, entre a futilidade da mera distração e a sinceridade da leitura séria – tudo isso que Hamsun rejeita com igual rancor – então não estamos lidando com uma crítica social alerta, mas com um ressentimento anti-intelectual⁷⁷

A glorificação da vida na natureza como alternativa à vida urbana em sociedade teria em Hamsun tonalidades anti-intelectuais, na medida em que implicava em uma rejeição da razão como bússola de orientação para a ação humana e na fuga das responsabilidades sociais dos indivíduos. Löwenthal associava essa submissão dos indivíduos à natureza, que se manifestava nos temas, motivos, personagens e no ritmo cíclico da prosa de Hamsun, à propensão à reverência e à submissão a um poder superior, elementos centrais da ideologia fascista.

Segundo Löwenthal, seria possível perceber na obra de Hamsun como a natureza deixa de ser um objeto a ser compreendido e controlado cientificamente e tecnicamente, em acordo com a confiança liberal no progresso científico, e passa a se constituir em uma força superior aos homens, perante a qual eles se submetem e até mesmo se identificam misticamente, procurando nela um sentido para a existência que já não vislumbram na sociedade e na história. Assim, para Löwenthal, se no conceito de sublime de Kant a natureza era dotada de uma grandeza que, embora algo assustadora, não se sobrepunha às faculdades racionais do homem, em Hamsun ela cumpre o papel de revelar para os indivíduos sua própria insignificância. Enquanto os liberais vislumbravam uma reconciliação entre homem e natureza no futuro, em Hamsun essa reconciliação era proclamada como já realizada, só que aqui o sentido da vida humana estaria nas suas “raízes”, no “sangue e o solo”⁷⁸, não por acaso, segundo Löwenthal, os traços míticos presentes na forma de dominação fascista.

A análise de Löwenthal destaca ainda a passividade dos heróis: eles não seriam indivíduos no sentido pleno da palavra, mas meros apêndices do processo natural. As figuras do vagabundo ou do boêmio, presentes em seus romances, não expressariam uma posição marginal e crítica da sociedade, agindo em nome da autodeterminação e da liberdade - valores dos heróis de Cervantes ou de Ibsen, como observa Löwenthal -, mas expressam uma rejeição

⁷⁷ Löwenthal, *Literature and the Image of Man*, 195.

⁷⁸ Löwenthal, 199.

em bloco da vida social em favor de uma veneração das leis naturais e da força bruta: “os camponeses de Hamsun não são indivíduos; eles são aspectos da natureza, e sua aparente admiração por eles não é um amor ao homem, mas uma reverência à dominação da natureza sobre seus habitantes⁷⁹”.

Na leitura de Löwenthal, a adoração da natureza em Hamsun se daria concomitantemente a uma condenação da sociedade urbana moderna em todos os seus aspectos: a indústria, os oficiais públicos, as ciências naturais, a profissão de professor, o café, a corporação, os intelectuais, etc, todos são fonte de insatisfação dos heróis na literatura de Hamsun. A indústria, por exemplo, é criticada não em relação com aspectos mais gerais da sociedade capitalista como o predomínio da incessante e vazia valorização do valor, mas como uma fonte de acomodação e emasculação nos habitantes da cidade, por proporcionar fácil acesso a bens que antes envolviam grande esforço para serem fabricados.

Para Löwenthal, essa rejeição total de Hamsun aos valores liberais, era coroada por um anti-intelectualismo radical: a postura otimista, a preocupação com a vida pública e a busca pelo conhecimento da realidade, valores que sustentavam a confiança na relevância de cada membro da sociedade na perspectiva liberal, são substituídos por uma visão do mundo como algo incompreensível e incontrolável e da experiência humana como sendo intrinsecamente misteriosa, cujo sentido só poderia ser encontrado na natureza. Nudismo, astrologia e modas dietéticas seriam expressões disso. Nas palavras de Löwenthal, na obra de Hamsun, “o homem buscaria na natureza o que não consegue encontrar na sociedade⁸⁰”.

Sociologicamente, Löwenthal associa esse anti-intelectualismo na literatura de Hamsun a um declínio da importância da educação, da cultura e da ciência para as camadas médias europeias no início do século XX: percebidas como distantes das questões materiais mais urgentes, essas atividades passaram a ser vistas como empreendimentos vazios, um passatempo de luxo para privilegiados. O anti-intelectualismo, portanto, teria uma ligação direta com a desilusão de grande parte da sociedade com relação ao progresso e seus benefícios materiais. Diante da percepção de sua pouca importância para os processos sociais, restaria a esses estratos sociais o consolo de se agarrar a um sentido metafísico para a vida, tomada como um processo natural, consolo que, segundo Löwenthal, se voltava contra os consolados, na medida em que os conduzia a uma aceitação passiva das relações de dominação existentes.

Em suma, a obra de Hamsun é caracterizada em termos de um niilismo absoluto:

---

79 Löwenthal, 203.

80 Löwenthal, 216.

por trás das respostas amargas de Hamsun à civilização contemporânea está a negação niilista e fria da própria imagem do homem no caminho para a liberdade. Seus personagens não são verdadeiros indivíduos, mas partículas irrelevantes em um processo não humano eternamente além do seu controle. Tanto como artista, quanto como *partisan* político, ele esteve aquém do desafio imposto pela grande herança do pensamento libertário no Ocidente. Cervantes e Shakespeare, Racine e Molière, Goethe e Ibsen, tinham isso em comum: todos abraçavam a luta do indivíduo com seu ambiente natural e social; todos se recusavam a colocar limites à imaginação e as conquistas humanas; todos, com fervor e ternura, serviram à liberdade humana⁸¹.

Alguns comentários merecem ser feitos a respeito dessa análise de Löwenthal. Em primeiro lugar, nota-se que há uma ênfase no conteúdo das obras de Hamsun, em detrimento quase completo de um olhar para a forma literária. É como se Löwenthal tratasse a literatura como um documento histórico: ela seria uma fonte de conhecimento sobre a esfera íntima, a subjetividade, as mentalidades e concepções dos indivíduos de determinada época, âmbitos que não seriam acessíveis por meio de documentos históricos tradicionais. Tal fato em si mesmo não chega a ser um problema e não é minha intenção menosprezar uma abordagem conteudista da literatura, que pode ter seu interesse em certas situações, como as próprias análises de Löwenthal mostram. O que gostaria de frisar é que uma abordagem unilateral desse tipo também implica em um empobrecimento da literatura como fonte de conhecimento, pois sua dimensão propriamente artística, isto é, sua forma, é desconsiderada ou inadequadamente tratada. Desse modo, o enredo, a caracterização dos personagens, as ideias veiculadas na obra, são tomadas por seu valor de face, tal como se fossem provenientes de um discurso não artístico. Veremos que o debate de Adorno com Lukács a respeito do modernismo literário irá girar em torno dessa mesma questão e, nesse sentido, as censuras de Löwenthal à obra de Hamsun guardam grande semelhança com as críticas de Lukács à literatura “decadente” de escritores como Kafka, Joyce e Beckett.

Além disso, como a abordagem de Löwenthal está bastante baseada na psicologia do autor como instância mediadora entre sociedade e obra, e não na forma, há uma coincidência praticamente total entre as visões de mundo do autor e a visão de mundo que supostamente se expressa na obra, isto é, o sentido da obra decorre quase que inteiramente da intenção de seu autor. Löwenthal reduz as obras literárias de Hamsun ao seu conteúdo manifesto, entendido de maneira literal, como se fosse expressão direta da ideologia - protofascista no caso - de seu autor – a ponto de Löwenthal, posteriormente, fazer referência a aprovação de Hamsun ao nazismo como um atestado do acerto de sua interpretação da obra do autor.

---

81 Löwenthal, 220.

O que a sociologia de Löwenthal deixa em segundo plano é a dimensão propriamente artística das obras literárias, na qual os sentidos são bem mais ambíguos e carecem de uma interpretação formal para sua, sempre parcial, elucidação. Nesse sentido, Löwenthal não faria uma crítica imanente das obras, mas as contrastaria com critérios normativos extra-estéticos, que giram em torno da correção teórica e política a respeito da situação social configurada na obra. Desse modo, sua interpretação passa ao largo das contradições cristalizadas nas obras - no sentido que Adorno ressaltara em sua crítica a Marcuse - e tende a redundar em uma expressão da própria concepção do autor, demasiado estreita, do que deve ser a arte: basicamente uma tomada de posição política, progressista, frente à ideologia pós-liberal do capitalismo monopolista⁸². A função que Löwenthal atribui para a arte é, assim, muito próxima daquela que deve ser exercida pela teoria: apreender o mundo corretamente.

Adorno irá apontar os limites da abordagem de Löwenthal em uma carta de Abril de 1937 endereçada a Horkheimer. Referindo-se especificamente ao caso de Hamsun, Adorno chama a atenção para a dificuldade de se interpretar sua obra, que exigiria uma análise bastante cuidadosa, posto que seria “terrivelmente fácil mostrar que Hamsun é um fascista, mas mais difícil tornar esse *insight* frutífero e mais difícil ainda salvar Hamsun de si mesmo⁸³”. Ou seja, o que Adorno parece dizer é que talvez Hamsun seja mais do que simplesmente um adorador regressivo da natureza; talvez sua obra também dê forma ao sofrimento do indivíduo em uma sociedade na qual o ser humano e a natureza – inclusive a natureza própria do ser humano – estão alienados, e esta se converteu em puro objeto do controle científico e da dominação. E tudo isso apesar das posições políticas manifestas de seu autor.

De fato, a leitura da obra de Hamsun joga água no moinho da crítica de Adorno a Löwenthal. Se Löwenthal está correto em suas descrições das obras de Hamsun, o sentido de seu julgamento, contudo, parece precipitado. É verdade que os protagonistas dos romances do autor norueguês são *outsiders* e antissociais, que o tempo de suas narrativas é circular e não progressivo e que a vida urbana é antagonista dos personagens principais ou a natureza aparece como um refúgio. Mas isso não necessariamente significa que o sentido desses

82 Trata-se de uma discussão cara ao Instituto à época, cujo intuito era discernir a dimensão das transformações que o capitalismo atravessava na passagem do século, bem como a rearticulação entre economia e poder estatal ocorrida nessa nova fase. Sobre esse debate, que teve como figuras centrais Franz Neumann e Friedrich Pollock e que impactou os desenvolvimentos da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, ver a Seção II de Vladimir Puzone, *Capitalismo perene: reflexões sobre a estabilização do capitalismo a partir de Lukács e da Teoria Crítica* (São Paulo: Alameda, 2016); Ricardo Pagliuso Regatieri, *Capitalismo sem peias: A crítica da dominação nos debates no Instituto de Pesquisa Social no início da década de 1940 e na elaboração da Dialética do Esclarecimento* (São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2019).

83 Adorno *apud* Wiggershaus, *The Frankfurt School*, 188.

elementos na obra coincida com seu sentido na realidade. Além disso, a análise de Löwenthal deixa de lado aspectos fundamentais que possibilitariam uma outra leitura dos romances. O destaque conferido por Hamsun a psicologia de seus personagens - o romance *Fome* (1890), por exemplo, é quase que inteiramente composto pelo fluxo de pensamentos, sentimentos e fantasias de seu protagonista – antecipa a importância que a exploração da vida psíquica ganharia no modernismo. Além disso, esse romance é escrito em primeira pessoa, mas ao longo da narrativa o foco do narrador se mistura aos personagens que o protagonista encontra e descreve, o que gera para o leitor um efeito hipnótico muito próximo do surrealismo. Contribui para essa sensação também o tempo da narrativa, que flutua constantemente entre passado e presente, deixando o leitor num estado de deriva e confusão que se assemelha ao do protagonista acossado pela fome. Nota-se, além disso, que a todo momento o protagonista está às voltas com as coerções impostas pela sociedade burguesa e suas convenções, o que se expressa não apenas em termos do enredo, mas também na relação do protagonista com o tempo regido socialmente. Mas, na medida em que descuida da análise desses aspectos em seus significados estéticos, concentrando-se no conteúdo manifesto dos romances, Löwenthal reduz Hamsun, cuja ênfase na experimentação formal permite caracterizá-lo como um antecipador do modernismo, a um escritor meramente regressivo.

A favor da sociologia da literatura de Löwenthal, deve-se levar em conta o fato de que ele toma as obras literárias em si mesmas como objeto de estudo. Que isso era algo não muito frequente no contexto acadêmico alemão Adorno irá apontar em um texto tardio, “Teses sobre a sociologia da arte⁸⁴” (1965), no qual ele questiona a separação rígida estabelecida entre a sociologia e a crítica da arte. Nessa separação, enquanto a sociologia, segundo a concepção corrente, lidaria com as circunstâncias de produção e consumo das obras de arte, a crítica, por sua vez, teria como foco os sentidos configurados pelas obras. Adorno questiona tal divisão, sustentando que ela não pertence aos objetos a serem conhecidos, mas consiste em uma imposição metodológica exterior a eles. Aqui é interessante notar como as reservas de Adorno com relação à delimitação estrita das fronteiras entre sociologia e crítica de arte derivam de seu conceito de sociedade e de sua compreensão a respeito de como os objetos são sempre socialmente mediados:

A divisão de trabalho, entre disciplinas como filosofia, sociologia, psicologia e história, não reside em seu objeto, mas é imposta a ele de fora para dentro. (...) A

---

84 Theodor W. Adorno, “Teses sobre a sociologia da arte”, in *Theodor W. Adorno*, Coleção Grandes Cientistas Sociais (São Paulo: Ática, 1994), 108–14.

exigência de métodos interdisciplinares é válida para a sociologia de um modo todo especial, já que ela, em certo sentido, se estende a todos os objetos possíveis⁸⁵.

Sendo assim, não haveria razão *a priori* para a sociologia se eximir de uma interpretação acerca do sentido de uma obra de arte; ela poderia e deveria se ocupar de *todos* os aspectos que envolvem a relação entre arte e sociedade, dentre eles o que se configura na própria forma artística. A compreensão das obras de arte não poderia, portanto, ser levada a termo apenas por um tipo de pesquisa sociológica empírica, orientada para a investigação da recepção das obras de arte, por exemplo. Isso implicaria considerar que as obras de arte esgotam-se em seus efeitos subjetivos, o que imporia limites para acessar aquilo que Adorno vê como sendo fundamental na compreensão do fenômeno artístico, qual seja, a questão do sentido objetivo das obras, que, por sua vez, é onde reside o cerne de seu significado social:

Há incomparavelmente mais para extrair delas do que pode perceber um procedimento que gostaria de pôr entre parênteses (para usar o jargão neogermânico em voga) a objetividade e o conteúdo das obras. Exatamente isso que põe entre parênteses tem implicações sociais. Por isso é que a definição espiritual das obras precisa ser incluída, positiva ou negativamente, na abordagem dos contextos de atuação. Já que as obras de arte estão sujeitas a uma outra lógica que não a do conceito, do juízo e da conclusão, uma certa sombra do relativo adere ao conhecimento do conteúdo artístico concreto. Mas, dessa relatividade no aspecto supremo até a negação *a priori* de qualquer conteúdo objetivo há uma enorme distância, tão grande que se pode considerá-la fundamental⁸⁶.

Na visão de Adorno, portanto, a investigação sociológica da arte deveria conter duas áreas de análise complementares: de um lado, a determinação da obra de arte pela forma socialmente organizada de sua distribuição e consumo; de outro, a pergunta sobre o conteúdo social que pode ser extraído da obra em si mesma. Teríamos, então, de um lado, uma análise sociológica que lidaria com aspectos institucionais, como o funcionamento da indústria da cultura, as especificidades das instituições ligadas à arte e, de outro, uma que lidaria com a obra de arte em si mesma. Assim, a obra de arte deveria ser considerada tanto enquanto atividade socialmente determinada, ao contrário do que defendem os ditos críticos formalistas, quanto em sua autonomia estética, dimensão menosprezada pela sociologia. Afastando-se da noção de uma neutralidade axiológica na sociologia, Adorno sustenta que uma sociologia da arte que se pretenda crítica deve incluir também a discussão a respeito da qualidade e do valor das obras de arte, assim como a crítica de arte deve basear-se nas descobertas da sociologia, se não quiser ser apenas uma reiteração dogmática de julgamentos de valor: “caso a

---

85 Adorno, 110.

86 Adorno, 111.

sociologia da arte se desinteresse disso [do conteúdo social imanente das obras de arte], então ela deixa escapar as mais profundas relações entre a arte e a sociedade: aquelas que se cristalizam *nas* próprias obras de arte⁸⁷”.

No entanto, Adorno frisa que a crítica sociológica das obras artísticas deveria considerar a obra como uma totalidade, sem dissociar seu conteúdo de sua forma. Ou seja, seria preciso considerar que o sentido de uma obra de arte não é passível de ser extraído apenas de seu conteúdo. Esta seria uma limitação da abordagem de Löwenthal: se ele toma a obra como unidade de análise, ele no entanto se debruça sobretudo no conteúdo das obras, aproximando-se assim, de um comentário, e não propriamente de sua crítica, no sentido empregado por Benjamin. Esse é o sentido, não apenas de sua análise de Hamsun, mas também da interpretação que Löwenthal faz de *A tempestade* de Shakespeare, em que uma cena é analisada sob o prisma da teoria das classes e da divisão do trabalho de Marx, em um procedimento que procura sobretudo as correspondências positivas, os paralelos, isto é, a presença de questões sociais e históricas em termos de conteúdo, na obra. Não por acaso a dificuldade de Löwenthal em tratar adequadamente de um romancista como Hamsun, cujo experimentalismo formal evidencia as dificuldades de seu método.

A afirmação de que existe um conteúdo social imanente às obras de arte, por sua vez, impõe a questão a respeito de como essas duas coisas, arte e sociedade, se relacionam. Nesse ponto, é preciso reconhecer a importância dos trabalhos de juventude de Lukács para Adorno, – me refiro especialmente às reflexões sobre as formas literárias formulada em livros como *História do desenvolvimento do drama moderno* (1908) e *A teoria do romance* (1916), nos quais Lukács estabelece e fundamenta uma relação entre as formas literárias e a história. Em um trecho de seu trabalho sobre o drama moderno, Lukács sublinha que a forma é “o verdadeiramente social da literatura” e, por meio dessa relação, chama a atenção para os limites da sociologia da literatura tradicional, apontando como seu maior defeito o fato de que ela se limite à busca e à análise “do conteúdo das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas⁸⁸”. Já em *A teoria do romance*, Lukács, seguindo a trilha do Romantismo de Jena e da Estética de Hegel, insere a forma romance em uma filosofia da história, concebendo-a como a epopeia da época moderna. O romance seria não apenas uma forma moderna, mas a forma moderna por excelência, na medida em que suas características estruturais expressariam as condições da época moderna, marcada por uma cisão entre subjetividade e mundo. Fundamental aí é a

87 Adorno, 112.

88 Georg Lukács, “Reflexões sobre a sociologia da literatura”, in *Georg Lukács*, org. José Paulo Netto, *Sociologia* 20 (São Paulo: Ática, 1992), 174.

análise que Lukács faz da ironia como o meio para conquista da objetividade pelo romance, ponto que será desenvolvido por Adorno em suas interpretações de romances modernistas, mas sob a ótica da teoria da reificação exposta em *História e consciência de classe* (1923). Voltarei a esse ponto mais adiante.

Apesar de parecer evidente que a arte é um tipo de prática social, talvez valha a pena remeter o leitor a um esclarecimento de Adorno sobre a relação entre arte e sociedade no capítulo final de *Introdução à sociologia da música* (1968), em que ele expõe seu conceito de “mediação”. Em diversas teorias que se propõem a pensar a relação entre arte e sociedade essa relação é pensada de maneira mecânica, em termos de um impacto da estrutura social na obra; ou de maneira fenomenológica, como se fosse o caso de traçar uma correlação entre dois níveis distintos de experiência. Mas, para Adorno, a promessa que a sociologia da música (e aqui podemos pensar que o mesmo vale para a sociologia da arte e da literatura) deveria cumprir é “a decifração social dos próprios fenômenos musicais [ou artísticos, ou literários – A.K.], a compreensão de sua relação essencial com a sociedade real, seu conteúdo interno e sua função⁸⁹”.

Seu argumento no capítulo retoma a diferenciação apresentada em “Teses sobre a sociologia da arte” entre a arte entendida como uma instituição social e o plano da estrutura formal das obras. Segundo seu raciocínio, o conteúdo social da obra é mediado pela dimensão institucional, que depende da estrutura social na qual ela opera e cuja organização conforma a produção e a recepção da arte em um dado contexto (no século XIX essa estrutura era o mercado, no século XX ela passa a ser a indústria cultural, por exemplo). O importante é que é o conceito de mediação que permite a Adorno afastar-se do modelo da base econômica e da superestrutura ideológica, que tende a desaguar em uma teoria do reflexo na arte. Adorno, ao contrário, concebe as obras de arte como uma forma de produção, isto é, de trabalho humano, socialmente mediado, abalando com isso também a ilusão romântica do artista como um gênio isolado:

Os sujeitos historicamente concretos, formados uma vez mais pela sociedade de seu tempo, de cujas capacidades depende respectivamente a figura material da produção, não são absolutamente diferentes daqueles que produzem as obras de arte. (...) Seu trabalho, até mesmo aquele mais individual empreendido pelo artista de acordo com sua própria consciência, constitui sempre um ‘trabalho social’; o sujeito que o determina é muito mais o sujeito social genérico que aquele adorado pela ilusão individualista e pela arrogância dos privilegiados do trabalho intelectual⁹⁰.

89 Theodor W. Adorno, *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*, Coleção Adorno (São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2011), 362.

90 Adorno, 373. É claro que há uma singularidade no modo como cada artista mobiliza as técnicas e conteúdos disponíveis para realizar seu trabalho intelectual, mas isso já significa que ele está implicado em uma dimensão social, posto que essas técnicas e formas são socialmente criadas ao longo da história.

Adorno faz um uso do conceito de mediação em um sentido hegeliano, segundo o qual a mediação está na própria coisa, isto é, ela não deve ser tomada como algo a ser acrescentado entre a coisa e aquilo ao que ela é aproximada. No caso da arte e dos produtos da cultura em geral, a ideia é que momentos da estrutura social se impõem na própria construção da obra de arte e à sociologia da arte caberia não se limitar a pergunta sobre como a arte se situa na sociedade e como nela age, mas buscar reconhecer como a própria sociedade e seus antagonismos se objetivam nas obras.

Há, portanto, em Adorno, uma dialética na qual a produção estética é tanto um tipo de produção espiritual específica, com uma autonomia relativa, quanto, ao mesmo tempo, é parte da produção social e econômica. Esse equilíbrio entre pensar a obra de arte como um produto social, mas também como um objeto dotado de sentido imanente, cuja descoberta não se dá pela comparação de seu conteúdo com a realidade, mas pelo mergulho no objeto artístico em si, é enfatizado por Adorno quando este se refere à metáfora da mônada extraída de Leibniz:

A relação entre a obra de arte e o conceito universal não é direta. Se eu tivesse que expressá-la nitidamente, eu emprestaria uma metáfora famosa da história da filosofia. Eu compararia a obra de arte à mônada. De acordo com Leibniz, cada mônada representa o universo, mas ela não tem nenhuma janela; ela representa o universal dentro de suas próprias paredes. Quer dizer, sua própria estrutura é objetivamente a mesma do universal. Ela pode ser consciente disso em graus diferentes. Mas ela não tem nenhum acesso imediato à universalidade, ela não olha para fora, por assim dizer. Não importa o que se pense sobre os méritos lógicos ou metafísicos dessa concepção, ela me parece expressar a natureza da obra de arte de maneira mais adequada. A arte não pode fazer de conceitos seu ‘tema’. A relação da obra e do universal torna-se tanto mais profunda quanto menos a obra lide explicitamente com universalidades, quanto mais ela esteja obcecada com seu próprio mundo isolado, seu material, seus problemas, sua consistência, seu modo de expressão. Apenas alcançando o ápice da individualização genuína, apenas dando continuidade de maneira obstinada ao desiderato de sua concreção, a obra de arte torna-se verdadeiramente a portadora do universal⁹¹.

A comparação que busquei estabelecer entre a abordagem de Löwenthal e Marcuse e a de Adorno, de inspiração benjaminiana, aponta para uma diferença, a meu ver crucial, entre, de um lado, explicar as injunções sociais que influenciam a fatura de uma obra de arte ou compreender seu conteúdo em termos de uma correspondência direta com a realidade e, de outro, desvendar o teor de verdade de uma obra, indissociável da totalidade que ela configura.

A título de curiosidade, seria bom registrar que esse tipo de crítica já esteve de no

---

91 ADORNO, Theodor W. “Theses Upon Art and Religion Today in: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012).

horizonte de preocupação de um cientista social que estava muito longe de ser um partidário radical da “crítica negativa”. Em um comentário acerca da relação entre sujeito e objeto na obra de Mauss, Lévi-Strauss afirma que as ciências deveriam se orientar por uma explicação integral de seus objetos, que considerasse tanto a estrutura própria destes, quanto as representações por meio das quais nós apreendemos suas propriedades, isto é, tanto o aspecto objetivo, quanto o aspecto por assim dizer subjetivo de determinado fenômeno. Assim, à química, por exemplo, caberia explicar não apenas a forma e a distribuição das moléculas de uma fruta, mas também de que modo seu sabor único resulta desse arranjo molecular específico⁹². Isso seria ainda mais verdadeiro para as ciências humanas ou sociais, cujos objetos são, ao mesmo tempo, coisa e representação. Em que pese o teor culinário dessa analogia, talvez as reflexões de Adorno possam oferecer inspiração para uma abordagem sociológica da arte que leve em conta também o sabor agridoce das obras de arte dignas desse nome: o teor de verdade social contido na experiência que elas conformam esteticamente.

---

92 Claude Lévi-Strauss, “Introdução à obra de Marcel Mauss”, in *Sociologia e antropologia*, por Marcel Mauss (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 25.

CAPÍTULO 2 – O ENSAIO COMO FORMA DA CRÍTICA DIALÉTICA

A dificuldade suscitada pelo estilo de Adorno é notória. Embora tenha escrito em diversas formas – monografias, ensaios, aforismos, palestras, notas –, em geral, seus textos se caracterizam pela não sistematicidade, pela complexidade das relações entre as partes e o todo, pela ausência de um encadeamento claramente lógico das proposições e argumentos que os compõem. Sua linguagem não é completamente objetiva e neles os conceitos não são definidos explicitamente, ganhando sentido apenas ao longo do movimento dos textos. Além disso, Adorno pouco recorre a exemplos como recurso de simplificação, nem se preocupa em apresentar suas ideias de maneira didática fora do contexto da atividade docente; seus textos conformam-se, antes, por uma série de figuras de linguagem complexas, tais como metáforas, inversões e quiasmas. Ao mesmo tempo, seus escritos são rigorosamente construídos, as ideias tão firmemente entrelaçadas e as palavras tão precisas, que a tarefa de reapresentar seu conteúdo sob outra forma que não a original revela-se extremamente árdua a quem pretenda executá-la: a tentativa de paráfrase deixa a sensação de que ela permanece sempre aquém da formulação original e a busca por um esquema geral que possa elucidar os textos frequentemente atrapalha sua compreensão. Ou seja, entender os textos de Adorno torna-se algo quase impossível se não se leva em conta o modo como ele apresenta suas ideias e se não se procura entender as razões pelas quais a questão da forma é um objeto privilegiado de sua reflexão. Isso não quer dizer que o modo de exposição do pensamento de Adorno resulte de mera preferência subjetiva por parte do autor, mas sim que este modo de exposição deriva de certas concepções oriundas de sua própria crítica à racionalidade abstrata, crítica que, por sua vez, também só pode ser apreendida adequadamente quando se entende sua preocupação com a forma de exposição de sua reflexão.

“O ensaio como forma”, escrito entre 1954 e 1958, é o texto que abre o primeiro volume das *Notas de literatura*. À primeira vista, trata-se de um texto simples que reflete acerca de uma forma literária clássica, mas uma leitura atenta revela que ele condensa em suas pouco mais de trinta páginas uma série de temas fundamentais que atravessam toda a obra adorniana. Adorno considerava-o uma espécie de declaração antecipada de seu programa, cujo delineamento dos principais problemas já havia sido esboçado na conferência que marca o início das atividades de Adorno como professor da Universidade de Frankfurt, intitulada “A atualidade da filosofia” (1931) e que encontraria seu desenvolvimento no livro *Dialética negativa* (1966).

Não é fortuito que esse ensaio abra o primeiro volume das *Notas de literatura*; o texto serve como uma espécie de guia de leitura para os ensaios que o seguem, já que apresenta os parâmetros que orientam a fatura dos mesmos. Nesse sentido, “O ensaio como forma” pode ser lido também como uma espécie de manifesto em defesa do ensaio como a forma mais adequada para a crítica dialética das obras literárias. É sobretudo esse o aspecto que me interessa desenvolver neste capítulo. Não pretendo, portanto, esgotar todos os pontos levantados por Adorno no “ensaio sobre o ensaio”, mas buscarei tão somente ressaltar os momentos que considero mais importantes para entender porque a crítica literária de Adorno deve ser feita sob a forma do ensaio.

Interpretação e *ars inveniendi* em “A atualidade da filosofia”

Muitos dos tópicos desenvolvidos no “Ensaio como forma” já haviam aparecido em germe na conferência inaugural de Adorno na Universidade de Frankfurt, proferida em 1931: a importância dos objetos concretos como impulsos para o pensamento especulativo e, simultaneamente, como contrapesos a sua volatilização esterilizante; a centralidade da interpretação como procedimento da crítica dialética; o papel da subjetividade, da imaginação e da criatividade como motores da reflexão; as afinidades entre o pensamento crítico que ousa ir além do que está previsto e a forma do ensaio já haviam sido defendidas por Adorno nessa comunicação. Por esta razão, acho produtivo retomar alguns pontos dessa conferência que tornam mais claras as razões pelas quais Adorno é levado a adotar a forma do ensaio em sua reflexão, razões que dialogam também com questões que irão aparecer em sua crítica literária.

De modo resumido, o tema central da conferência gira em torno da pergunta sobre como a filosofia poderia manter-se viva enquanto forma crítica de reflexão, tendo em vista uma situação histórica na qual a pretensão idealista de abarcar a totalidade do real de maneira sintética pela razão havia se tornado problemática. Sintomas dessa impossibilidade eram os eventos históricos catastróficos como a Primeira Guerra Mundial e a crise econômica de 1929, que pareciam escapar à projeção idealista de que a realidade caminharia para a racionalidade, e a sensação socialmente disseminada de que a realidade se tornava mais opaca, menos permeável à ação dos indivíduos e sentida como contrária às necessidades destes, isto é, uma percepção subjetiva do recrudescimento objetivo do fetichismo. No plano científico, essas questões se manifestavam na fragmentação do conhecimento filosófico em diversas disciplinas especializadas e na chamada “perda de objeto” da filosofia. No plano artístico, a crise se expressava na crise das formas artísticas tradicionais, que não eram mais

percebidas como modelos evidentes e obrigatórios, mas haviam se convertido em problemas a serem refletidos e trabalhados pelos artistas modernos⁹³.

Segundo o argumento de Adorno na conferência, uma vez dissolvida historicamente a premissa idealista da identidade entre pensamento e realidade, a tentativa de refundar uma filosofia baseada em um sentido unívoco para a realidade, que estava na base de projetos ontológicos como os de Heidegger, tornara-se inócua, tendo se convertido em um princípio vazio, que contribuiria mais para a ofuscação da realidade do que para sua compreensão⁹⁴. Diante disso, Adorno defendia que o pensamento dialético deveria abandonar pretensões sistemáticas e totalizantes e se voltar para os “vestígios e ruínas⁹⁵” da realidade, tradicionalmente desprezados pela filosofia. Este seria um tópico fundamental para a crítica literária de Adorno, que se faz a partir da interpretação de momentos particulares de uma obra, sem subsumi-la a alguma ideia prévia mais geral.

A elaboração de uma filosofia que não fosse um “deserto da abstração”, mas que se erigisse a partir do material concreto, não poderia, contudo, redundar nas armadilhas do empirismo oriundo das ciências lógico-matemáticas, para o qual o critério de validade do conhecimento seria estritamente experimental e que considerava nula qualquer tentativa de ir além dos dados oferecidos pela experiência imediata. Para escapar desse dilema, seria preciso que a filosofia dialética se opusesse a essa concepção estreita de conhecimento, possibilidade que Adorno vislumbra na distinção entre conhecimento e verdade filosófica elaborada por Benjamin no conhecido “Prefácio epistemológico-crítico” do livro *Origem do drama barroco alemão* (1928). Nesse texto, Benjamin caracteriza o conhecimento como um acúmulo de dados, em relação aos quais a linguagem seria algo casual, servindo meramente como meio de

93 Sobre essa questão da perda da *Verbindlichkeit* dos estilos Em Adorno ela aparece já em seus textos sobre o Expressionismo escritos no início da década de 20. Cf. Jorge de Almeida, *Crítica dialéctica em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte* (Cotia: Ateliê Editorial, 2007). capítulos 1 e 2.

94 “A idéia do ser se tornou impotente na filosofia; nada mais que um princípio formal vazio, cuja arcaica dignidade ajuda a decifrar conteúdos arbitrários. Nem a plenitude do real, como totalidade, se deixa subordinar à idéia do ser, que lhe atribui o sentido; nem a idéia do existente se deixa construir a partir dos elementos do real. Ela se perdeu para a filosofia, e, com ela, sua pretensão de atingir a totalidade real, na origem” Theodor W Adorno, “A atualidade da filosofia”, in *Primeiros escritos filosóficos* (São Paulo: UNESP, 2018), 432.

95 Susan Buck-Morss sublinha a influência do método de Benjamin e sua atenção ao microscópico, às minúcias, e ao particular, explicitado em *Origem do drama barroco alemão* para essa concepção de Adorno. Segundo a autora, “era como um método de análise textual (mas inserido no enquadramento da teoria marxista) que a abordagem de Benjamin apareceu para Adorno como uma ferramenta potencialmente muito frutífera para seu próprio projeto, a liquidação do idealismo. Uma análise microscópica que pudesse identificar o geral (i.e., a estrutura social burguesa) no particular (os detalhes de textos filosóficos burgueses) poderia indicar mais do que a função social das ideias (*Ideologiekritik*); prometia tornar possíveis declarações de verdade objetiva, ainda que historicamente específicas” Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 76.

transmissão de informações, ao passo que a verdade filosófica seria, ao contrário, indissociável de uma preocupação com seu *modo de apresentação*, isto é: em relação à verdade, a linguagem teria uma função substancial, no sentido de ser capaz de “fazer o objeto falar”. Benjamin diferencia, desse modo, o modelo geométrico de exposição próprio à ciência, que procede pela indução ou pela dedução, do modo digressivo, “próprio ao caráter indefinível da Verdade, assunto da filosofia⁹⁶”. Nesse sentido, inspirado em Benjamin, Adorno afirma que a especificidade da filosofia frente à ciência não teria a ver com sua suposta generalidade, com o fato de tratar de questões mais amplas de maneira abstrata, mas sim com sua posição particular frente aos dados empíricos: enquanto a ciência positivista trata seus resultados como indissolúveis e auto-fundamentados, a filosofia considera todo ponto de partida como um “enigma a ser decifrado”, para usar os termos de Adorno.

Nesse movimento, Adorno chamava atenção para dois problemas: em primeiro lugar, salientava que a postura positivista não estava livre de pressupostos filosóficos, tal como ela se auto-concebia, já que tanto os sentidos dos dados, quanto as condições do sujeito do conhecimento devem ser ponto de partida para a reflexão, pois só podem ser determinados em termos históricos. Além disso, alertava que o positivismo estaria também equivocado em reduzir a filosofia a uma “instância de ordenação e controle das ciências particulares⁹⁷”, uma espécie de saber régio que paira acima das ciências, mas que não acrescenta a elas nenhum tipo de conhecimento, uma vez que não opera de maneira experimental. Essa concepção implicava em abrir mão da possibilidade de cooperação entre as ciências particulares e a filosofia, algo que Adorno considerava fundamental para uma filosofia que quisesse ter algum grau de concreção em seus conteúdos⁹⁸. Contra essa postura, Adorno defendia que a filosofia não deveria nem meditar sobre as questões concretas a uma distância segura, mas demasiado afastada, nem tomar problemas concretos como algo dado, mas refletir sobre esses problemas sem rejeitar o pensamento especulativo.

Adorno distingue também a ciência da filosofia em razão de seus respectivos procedimentos: enquanto a ciência, que busca o conhecimento por meio do acúmulo de dados verificáveis, opera pela *investigação*, a filosofia, que por sua vez busca penetrar nos dados em

96 Olgária Chain Feres Matos, “Apresentação à edição brasileira. Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século”, in *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin* (São Paulo: UNESP, 2012), 19.

97 Adorno, “A atualidade da filosofia”, 440.

98 Para uma discussão mais detida desta questão, desenvolvida na *Dialética negativa*, ver Ricardo Musse, “Filosofia de conteúdos e modelos críticos”, *Trans/Form/Ação* 32, nº 2 (2009): 135–45, <https://doi.org/10.1590/S0101-31732009000200008>.

busca de sua verdade, procede pela *interpretação*. A respeito da relação entre a filosofia e as ciências particulares e seus métodos Adorno afirma:

Não quero dizer com isso que a filosofia deva novamente perder ou apenas reduzir o contato com as ciências particulares, que ela reconquistou depois de muito tempo e que conta como um dos resultados mais felizes da história cultural mais recente. Ao contrário. Plenitude material e concreção dos problemas são algo que a filosofia só obterá do patamar alcançado pelas ciências particulares em cada época. Ela não poderá se elevar acima de cada ciência ao admitir como prontos seus ‘resultados’ e meditar sobre eles em uma distância segura, pois, na verdade, os problemas filosóficos sempre permanecem encerrados, e em certo sentido de forma insolúvel, nas questões científicas mais específicas. A filosofia não se distingue da ciência, como a opinião vulgar ainda hoje supõe, por força de um grau mais alto de universalidade; tampouco pelo caráter abstrato de suas categorias, nem pela constituição de seu material. Na verdade, a diferença reside centralmente no fato de que cada ciência toma seus resultados, pelo menos os últimos e mais avançados, como sendo inabaláveis e autossustentados, enquanto a filosofia já concebe o primeiro resultado que encontra como signo do que lhe cabe decifrar. Em suma: a ideia da ciência é a pesquisa, a da filosofia, interpretação⁹⁹.

Também nesse aspecto pode-se considerar Adorno um seguidor de Benjamin, na medida em que ele se opõe à prática apologética do simples registro de resultados própria à ciência positivista, enfatizando a importância do pensamento especulativo para a interpretação dos fatos sociais tomados em seu caráter enigmático. Essa interpretação, contudo, em virtude do aprofundamento da alienação entre indivíduo e mundo e do engrossamento do véu da reificação sobre a realidade, está envolvida em um grande paradoxo, a saber: o de que ela deve “proceder de forma interpretativa almejando a verdade, sem possuir nunca uma chave segura de interpretação; que não lhe são dadas mais do que indicações efêmeras e fugidias nas figuras enigmáticas do ente e em seus maravilhosos entrelaçamentos¹⁰⁰”.

Aqui talvez seja esclarecedor retomar as noções de símbolo e de alegoria, acerca das quais as reflexões de Benjamin no seu *Origem do drama barroco alemão* foram decisivas tanto para as concepções estéticas de Adorno, quanto para sua defesa da forma ensaio. Grosso modo, a alegoria pode ser definida como uma figura de estilo que expressa uma ideia ou um conceito por meio de uma ou mais imagens ou metáforas. Ou seja, trata-se, na alegoria, de construir uma relação de sentido entre ideia e representação que não é literal, mas figurada. Ela se distingue do símbolo porque neste a relação entre a imagem e sua significação é direta, clara e unívoca. A imagem de uma cruz, por exemplo, identifica-se imediatamente com o Cristo crucificado, deidade máxima do cristianismo. Já a alegoria estabelece uma relação mais complicada, porque não determinada, entre o representante e a ideia representada. A etimologia dos termos pode ajudar a esclarecer as diferenças entre os dois procedimentos:

99 Adorno, “A atualidade da filosofia”, 442.

100 Adorno, 442–43.

alegoria vem do grego *allos*, que significa “outro” e *agorein*, que quer dizer “falar”; a palavra grega *allegoreno* significa “falar de outro modo”, que remete à ideia de falar de uma coisa dizendo outra; já o termo símbolo contém o prefixo grego *sym*, que significa “conjunto” e *ballaein*, “colocar” ou “lançar” e remete à ideia de juntar duas coisas em uma unidade.

Esse caráter algo indeterminado da alegoria, contraposto à unidade perfeita do símbolo, foi uma das razões pelas quais o procedimento alegórico foi, na história da estética alemã e sobretudo por Goethe, visto como um recurso menor frente ao procedimento simbólico, sendo aproximado de certa arbitrariedade, de inacabamento e de opacidade em oposição à justeza, à perfeição e à clareza do símbolo, considerado o procedimento por excelência das obras mais elevadas. De todo modo, se concordarmos que em um sentido amplo a obra de arte pode ser pensada como uma unidade entre o geral e o particular, então poderíamos pensar o símbolo e a alegoria como dois modos distintos de realizar essa unidade. Como sintetiza Peter Bürger,

na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário - é o caso das obras de vanguarda -, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor¹⁰¹.

No livro sobre o drama barroco Benjamin revaloriza a alegoria, ao atribuir-lhe um sentido absolutamente moderno: olhando para a literatura do barroco alemão do XVII a partir do ponto de vista da literatura de seu presente histórico, as obras literárias do Expressionismo, Benjamin traçava uma analogia entre os dois momentos históricos¹⁰². Em oposição ao sentido estável do símbolo, a arbitrariedade do sentido da alegoria remeteria, segundo Benjamin, à temporalidade e à história, traço que ele associa ao sentimento de efemeridade do mundo característico da época barroca, frente à eternidade divina. A ideia de um mundo fechado e pleno de sentido, abalada pelas guerras religiosas e pelas monarquias absolutistas do século XVII, se expressava artisticamente nas alegorias do declínio e da decadência próprias ao drama barroco, que assim davam forma à contradição entre o anseio pela estabilidade e eternidade divinas e a consciência de que o mundo naquela época era instável e precário. A alegoria, assim, aparece como expressão de uma realidade fragmentada, opaca, impossível de ser reduzida a um único princípio, distinta da realidade harmônica e totalizante transfigurada na forma de arte simbólica.

101 Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), 118.

102 Walter Benjamin e João Barrento, *Origem do drama trágico alemão*, Coleção Filó (Belo Horizonte: Autêntica, 2011), 44–46.

Por isso, para Adorno, a interpretação não deveria buscar um sentido positivamente dado para a realidade, embora também não se tratasse de permanecer no dualismo kantiano do mundo dos fenômenos e do mundo da coisa-em-si – esse é o caminho da pesquisa científica que pretende reduzir os objetos da realidade a uma série de elementos passíveis de análise em busca de uma resposta. Mais do que a busca por uma resposta, a interpretação envolveria a reordenação inusitada dos diferentes hieróglifos que as ciências oferecem a respeito de um problema, até que eles formem uma outra figura e possam ser vistos sob outro prisma cuja resposta passa pela dissolução do enigma inicial. Ou seja, trata-se de recolocar a questão a partir da reordenação dos elementos singulares, tornando possível a produção de uma nova ordenação dos conceitos, que formam uma “imagem histórica” que vai além da fixidez do ponto de vista da ciência, algo que Adorno, seguindo Benjamin, chamou de “constelação”. Isso será fundamental também para a interpretação das obras de arte, como procurarei mostrar mais adiante.

A interpretação envolve, então, uma faculdade normalmente rejeitada pela postura cientificista: a *Ars inveniendi*, arte de inventar. Ao contrário do sujeito positivista, caracterizado pela observação passiva, pela receptividade aos fenômenos da realidade tal como eles se apresentam de maneira imediata, Adorno defende a participação ativa do sujeito no conhecimento, isto é, o uso da subjetividade portadora de uma visão particular do fenômeno, da imaginação que dispõe dos diversos elementos da realidade de uma maneira nova, configurando um novo modo de enxergar a realidade. Trata-se, no entanto, de uma “fantasia exata” e não de um devaneio subjetivista alheio ao objeto; uma imaginação exata posto que atenta e atada aos materiais fornecido pelas ciências.

Nesse ponto, Adorno estabelece um paralelo entre sua concepção de interpretação e o materialismo, no sentido de que ambos recusam a concepção de uma realidade dotada de sentido imediato e buscam combinar de maneira criativa os elementos que a análise científica insiste em considerar separadamente. Lembremos aqui de Marx, cuja obra, que não pode ser classificada como economia, sociologia, história ou filosofia, mas que é tudo isso ao mesmo tempo, conseguiu penetrar em um fenômeno naturalizado pela economia política, a mercadoria, revelando nela e no valor de troca que lhe é subjacente uma forma social que lhe ofereceu as chaves para desvendar a realidade do funcionamento da sociedade capitalista, dissolvendo assim as questões debatidas pelos economistas políticos, apresentando a sociedade de um modo tal que ninguém até então a tinha percebido, gerando uma nova compreensão dessa realidade que põe em cena também sua necessidade de superação pela práxis.

Por isso, Adorno vai afirmar outra semelhança entre a interpretação e o materialismo, qual seja, a ideia de que a verdadeira interpretação da realidade conduziria à exigência de sua transformação material e de que ambas, interpretação e transformação, estão ligadas por uma relação que o marxismo denominou de dialética:

Se Marx reprovou aos filósofos que eles tenham apenas interpretado o mundo de diversas formas, e se lhes contrapôs que se trataria de transformá-lo, tal frase está legitimada não meramente pela práxis política, mas também pela teoria filosófica. Apenas a anulação da pergunta assegura o caráter genuíno da interpretação filosófica, e o puro pensamento não consegue realizá-la por si mesmo: por isso ela exige a práxis¹⁰³.

No entanto, Adorno insiste recorrentemente que a interpretação será tanto mais fiel a seu propósito de elucidação do real, quanto menos procurar por um sentido último e universal ao qual os objetos particulares seriam remetidos. Por um lado, então, a filosofia deveria renunciar às chamadas grandes questões na expectativa de alcançar a totalidade e se concentrar nas minúcias e nos detalhes e, por outro, ela deveria renunciar à função simbólica sustentada pelo idealismo, segundo a qual o particular seria mero representante do universal. O caminho da interpretação filosófica seria rumar pela “escória do mundo dos fenômenos”, trilha que Adorno nota ser também a tomada por Freud na psicanálise¹⁰⁴.

A especificidade da acepção adorniana diante do idealismo é não identificar o particular com um mero caso do universal. Antes, o objeto concreto contém em si, precisamente em seu caráter específico e não por qualquer remissão ao geral, uma imagem da totalidade contraditória. É nesse cruzamento da insistência na relação dialética entre os fenômenos e a totalidade e a defesa da importância de uma análise micrológica que Adorno vai ancorar seu conceito de “particular concreto”¹⁰⁵. A imagem da mônada de Leibniz, que Adorno utilizava repetidamente para tratar da obra de arte, ilustra bem o sentido do conceito de particular concreto em Adorno, pois indica que cada particular é único, porém contém em si as tensões e contradições da totalidade¹⁰⁶.

103 Adorno, “A atualidade da filosofia”, 448.

104 “A rebelião contra o imediato nutre a crítica de Adorno ao positivismo. Nesse ponto, ele aproxima-se da tradição idealista, com a qual compartilha a recusa à predominância do factual, dos dados imediatos. Rejeita, no entanto, também o modelo idealista, pois este, segundo ele, em seu apriorismo estático concebe harmonicamente a relação entre o lógico e o histórico, o teórico e o empírico. Acusa ainda a filosofia idealista de ater-se à exclusiva imanência de construções lógicas, identificando, em chave falsa, teoria e unidade formal, universal e particular.” Musse, “Filosofia de conteúdos e modelos críticos”, 136.

105 Sobre o conceito de particular concreto em Adorno, Buck-Morss observa que além da afirmação hegeliana da relação entre o particular e o universal, Adorno, ao contrário de Hegel, encontrava “o geral nas próprias características superficiais do particular e, de fato, naquelas que aparentavam ser mais insignificantes, atípicas ou extremas”. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 74.

106 Por meio desse conceito de particular concreto, Adorno ambicionava superar a dicotomia em que a filosofia havia se enredado após a dissolução do sistema idealista, na qual se opunham, de um lado, a escola neokantiana de Marburgo, que se aferrava à razão formal, absoluta, renunciando aos conteúdos concretos e,

Adorno reconhece no final de sua conferência que essa ideia de interpretação filosófica, que busca conferir concretude histórica ao pensamento filosófico, relacionando o concreto e especulativo, deveria se realizar sob uma forma considerada menor na filosofia, o ensaio:

Para o esforço em relação à forma de tal comunicação [entre pensamento e concretude histórica], aceito de bom grado a repreensão de ensaísmo. Os empiristas ingleses, tal como Leibniz, denominaram ensaios seus escritos filosóficos, pois a força da realidade recentemente franqueada e que rebateu em seu pensamento sempre lhes obrigou a ousadia do experimento. Somente o século pós-kantiano perdeu, junto com a força da realidade, a ousadia do experimento. Por isso, o ensaio transformou-se de uma forma da grande filosofia, em uma pequena forma da estética, em cuja aparência, entretanto, refugiou-se a concretude da interpretação, da qual a filosofia propriamente dita há muito não mais dispôs nas grandes dimensões de seus problemas. Se com a ruína de toda segurança na filosofia o ensaio é acolhido; se ele se vincula às interpretações limitadas, circunscritas e não simbólicas do ensaio estético, então isso não me parece condenável, desde que os objetos sejam escolhidos corretamente, isto é, desde que sejam reais. Pois o pensamento não consegue produzir ou conceituar a totalidade do real, mas consegue adentrá-lo em suas pequenas partes, desagregar em pequenas porções a massa do meramente existente¹⁰⁷.

O ensaio desponta, ao final da conferência, como uma forma da interpretação filosófica não simbólica. Embora Adorno não esteja se referindo à crítica de obras de arte nesse momento, é possível aproximar o ensaio como a forma de uma interpretação afim à obra de arte moderna, não simbólica, como espero deixar mais claro adiante.

Razão com sensibilidade: o impulso mimético

Além de sua importância como apoio para a especulação filosófica, a noção de particular concreto ajuda também a entender o impulso que orienta o pensamento de Adorno a tomar as obras da cultura como objeto de crítica. Adorno não só postula uma relação dialética entre o particular e o geral, mas insiste que é no particular e naquelas manifestações aparentemente insignificantes, atípicas ou extremas da realidade, que se pode vislumbrar algo mais geral. Os fenômenos particulares, portanto, não são tomados em sua imediatez, mas Adorno os interpreta de modo a estabelecer uma relação, mediada conceitualmente, com a estrutura social capitalista mais ampla. Assim, o ato de se mascar chicletes, a motivação para se ficar horas se bronzeando debaixo do sol, ou o modo como as pessoas reagem a um

---

de outro, a *Lebensphilosophie*, orientada para as questões relativas ao ente e que aceitava a relatividade histórica da verdade e a necessidade da filosofia lidar com conteúdos empíricos – com a experiência viva – mas perdia com isso qualquer possibilidade de alcançar um sentido que iluminasse os objetos particulares para além de sua imediatez.

107 Adorno, “A atualidade da filosofia”, 454.

concerto de Mozart indicam tendências sociais mais gerais. O mesmo ocorre nos textos em que Adorno trata de objetos artísticos, como a literatura, na qual a crítica imanente descobre nas obras conhecimentos que as ciências particulares têm dificuldade de acessar.

“O ensaio como forma” dedica-se a discutir mais a fundo questões relativas ao modo de exposição da crítica dialética. O ensaio é pensado por Adorno como uma forma híbrida, que mistura a concretude dos objetos própria à ciência, o trabalho com a forma inspirado na arte e uso dos conceitos oriundos da filosofia. Sempre equilibrado num fio tênue entre forma e teoria, entre fantasia do sujeito criador e a conformidade com o objeto, entre intuição e análise, o ensaio insurge-se contra as limitações impostas pela estrita divisão intelectual do trabalho; divisão esta que, como Adorno salienta, não está nos objetos, mas deve-se ao *modus operandi* da ciência.

Um bom início para a questão aqui proposta é considerar o fato do ensaio, tal como concebido por Adorno, ser uma forma que resiste à antítese entre arte e conhecimento estabelecida pelo discurso acadêmico tradicional. Segundo essa concepção, eco longínquo da visão de Platão da arte como simulacro do real sensível – este que por sua vez já seria uma cópia do plano das Ideias, *lócus* da Verdade – a arte seria o reino do irracional e do ilusório, ao passo que o conhecimento seria um atributo exclusivo da ciência organizada racionalmente. A visão da arte como a esfera da irracionalidade, avessa à qualquer tentativa de compreensão lógica, é, como já disse, insistentemente criticada por Adorno enquanto uma visão pré-filosófica. De fato, já Hegel em seus *Cursos de estética*, contrapunha-se às concepções segundo as quais a arte seria um objeto indigno de ser tratado pela filosofia por ser necessariamente oposto à verdade, já que a obra de arte estaria sustentada na criação de uma *ilusão* e o belo artístico só seria possível na *aparência*. Nesse raciocínio, ilusão e aparência são concebidos como opostos ao que é verdadeiro. Criticando essa visão, Hegel afirma que tal objeção seria correta apenas se a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser”. Mas, segundo suas palavras “a própria aparência é essencial para a essência; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse, se não fosse para alguém, para si mesma como também para o espírito em geral¹⁰⁸”. A censura que se refere à aparência, portanto, não tem procedência para a estética hegeliana, já que a aparência não é tomada como o oposto da verdade, mas como uma aparência necessária em relação à verdade. Já em resposta à objeção relativa ao caráter ilusório da aparência estética, Hegel aponta que essa visão parte de um confronto da aparência com o mundo exterior dos fenômenos e de sua materialidade imediata e também com o mundo interior dos sentidos, dimensões nas quais a

---

108 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cursos de estética* (São Paulo: Edusp, 2004), 33.

verdade e a efetividade supostamente estariam ancoradas. Contra isso, Hegel argumenta que precisamente essa realidade empírica e sensível consiste na ilusão; a verdadeira efetividade está para além da imediatez, seja da sensação, seja do mundo dos objetos exteriores, pois somente quando o mundo exterior é incorporado ao espírito e o espírito se reconhece nele, somente quando ele se converte em aparência na obra de arte, então é que esses objetos da realidade cotidiana interior e exterior alcançam sua verdadeira existência. Nesse movimento, Hegel termina por inverter a objeção inicial: a arte é uma realidade superior, dotada de existência verdadeira, ao passo que a efetividade cotidiana é que seria mera aparência.

Adorno aproxima-se de Hegel também na afirmação hegeliana que a arte não é mero enfeite ou suavização da seriedade da vida cotidiana, estando por isso afastada das grandes questões dignas de consideração filosófica. Tal objeção, articulada em torno da ideia de que seria inadequado tratar com seriedade filosófica ou científica algo que não possui por si só uma natureza séria, é recusada por Hegel quando este afirma que embora a arte possa ser tomada como um “jogo fugaz a serviço da diversão e do entretenimento”, como um adorno que torna a vida mais agradável, ela não é, nessa concepção, livre e independente, mas servil, posto que submetida a fins que lhe são exteriores¹⁰⁹. A bela arte, ou a arte autônoma se quisermos usar o termo de Adorno, merece consideração filosófica pois ela não é mero meio para um fim que lhe é exterior, mas funda-se em si mesma; por isso seria livre e, ao mesmo tempo, expressaria a liberdade humana:

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o *divino*, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única¹¹⁰.

Ao afirmar que arte não é mera “diversão de Domingo”, mas um objeto digno de ser estudado filosoficamente, na medida em que é um dos momentos da manifestação da verdade na história humana, Hegel abria caminho para uma valorização da manifestação artística, que estivera relegada a um segundo plano pela filosofia, trilha na qual a ciência moderna

109 Como se sabe, a submissão total da cultura e da arte a fins que lhe são exteriores, como a pura valorização do valor, é o traço fundamental que caracteriza os produtos da indústria cultural, criticada por Adorno e Horkheimer no conhecido “A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas” in: Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*. Para um acompanhamento histórico do desenvolvimento da crítica à indústria cultural na obra de Adorno ver Bruna Della Torre de Carvalho Lima, “Adorno, crítico dialético da cultura” (São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2017).

110 Hegel, *Cursos de estética*, 32.

perseverou quando, em suas diversas vertentes, considerou a arte algo inefável, desprovido de racionalidade, inteiramente regido pelo livre fluxo das emoções, avesso a qualquer investigação racional.

No entanto, apesar de reconhecer a pertinência dessas observações de Hegel, Adorno não hesita em notar que a caracterização científica da arte como algo irracional guarda um momento de verdade, na medida em que a atividade artística de fato está envolvida por certos impulsos, afetos e formas de expressão muitas vezes inconscientes, incompatíveis com a racionalidade instrumental conformada ao longo da história da civilização ocidental e que, enquanto alvos de um controle racional progressivo, foram por isso circunscritos a esferas determinadas da vida social, como a religião e a arte. Nesse sentido, a arte é algo que de fato não pode ser inteiramente subsumido à razão como tal; ela consiste, antes, no Outro da razão, o que permite que ela seja vista por Adorno como uma espécie de resistência ou de negação da racionalidade tal como esta se constituiu na civilização ocidental. Uma passagem da primeira aula do curso de estética proferido por Adorno em 1958/59 afirma esse caráter específico dessa racionalidade própria à arte:

Deixe-me dizer logo de início que a lógica ou o rigor de uma obra de arte, ao qual me referi anteriormente com a palavra ‘coerência’, naturalmente não tem nada a ver com a lógica usual, a lógica usual extensiva do conceito, nem deve ser entendida como uma lógica mecânico-causal; antes, trata-se de uma lógica *sui generis*, a lógica de um complexo de sentido internamente motivado, e que, se alguém fala de alguma lógica estética, deve lidar com essa natureza específica da lógica estética. [...] A arte, então, não pode simplesmente ser subsumida nos conceitos de razão e racionalidade mas é, antes, essa mesma racionalidade, mas na forma de seu outro, na forma – se quiserem – de uma resistência particular contra ela¹¹¹.

Assim, a arte não seria mera ilusão, mas a manifestação de uma outra forma de racionalidade e uma via possível de acesso à verdade que foi reprimida ao longo do processo de constituição da civilização ocidental e da sociedade burguesa. Em outra passagem da aula inaugural do curso de estética citado acima, Adorno enfatiza que uma abordagem da arte deve procurar conciliar os dois polos mencionados, o da razão e o da sensibilidade: a arte não é puramente sensível, intuitiva e avessa ao pensamento, ao esforço e à razão, nem pode ser reduzida sem mais à racionalidade orientada para a dominação da natureza (interior e exterior aos indivíduos) e para a pura autopreservação individual.

A arte, portanto, seria uma atividade em que se manifesta uma resistência à cisão entre a razão e a experiência sensível, cisão que não deve ser aceita como uma antítese essencial, mas justamente ser refletida como um dos resultados do processo de esclarecimento. Nesse sentido, escrevendo sobre a Teoria crítica de modo geral, Jay Bernstein aponta que

---

111 Theodor W. Adorno, *Aesthetics: 1958/59* (Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2018), 9.

o *animus* que governa a estética da Teoria crítica é afirmar que o sensível seja de fato o outro reprimido e repudiado da razão, não no sentido nietzschiano de uma alternativa à razão como uma forma de comportamento em relação ao mundo, mas, antes, como uma parte repudiada e, portanto, separada da própria razão¹¹².

Essa é uma das razões que ajudam a entender a centralidade da arte para a reflexão de Adorno: ela é, em certo sentido, repositório das demandas reprimidas de uma sociedade alienada de sua humanidade, ao mesmo tempo em que, enquanto esfera particular relativamente preservada do processo social, ela é portadora da cicatriz da separação entre trabalho intelectual e trabalho manual e da cisão entre razão e experiência sensível. Cisão que foi exposta de maneira exemplar na análise que Adorno e Horkheimer fizeram da astúcia de Ulisses no episódio envolvendo as Sereias no canto XII da *Odisséia*, quando, para escapar à sedução das Sereias, cujo canto, maravilhoso, é porém mortal para quem o ouve, Ulisses tapa os ouvidos dos trabalhadores com cera e obriga-os a remar com todas as suas forças em seu benefício, enquanto ele ouve o canto, mas amarrado ao mastro de sua embarcação, impotente. O canto das Sereias reduz-se a um mero objeto de contemplação, destinada apenas aquele que é proprietário do trabalho alheio, mas não traz mais nenhuma consequência prática. “Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico¹¹³”.

Se a razão desprovida de experiência é deformada e deformadora, revertendo-se em irracionalidade do ponto de vista dos anseios humanos, é possível pensar então que o elemento sensível seria parte integrante de uma razão não-alienada, uma razão substantiva, à altura de seu conceito, o que torna compreensível que a primeira geração da teoria crítica, e

---

112 O caráter dialético (e não dualista) da recuperação da razão estética enquanto *corretivo* da racionalidade formal feita pela teoria crítica não foi bem compreendida por alguns de seus críticos (como Habermas), que a equipararam de maneira muito imediata a um abandono da razão conceitual, em favor de uma razão estética, algo mais próximo das concepções de Nietzsche do que da Teoria crítica. Como observa Jay Bernstein: “Platão, Kant, Nietzsche e Habermas, todos concordam que a razão formal ou científica necessariamente prevalece e, assim, exclui a autoridade do sensível como sua condição de possibilidade. Para Kant e Habermas, a exclusão do sensível pela razão é dirigida pela pressuposição de que o espaço da razão é normativo e, então, é necessariamente um espaço de liberdade, o oposto do domínio da coerção material e da causalidade; e, inversamente, que o sensível, quer os próprios sentidos particulares, quer os instintos corporais, as inclinações e as emoções em geral, todos pertencem à ordem causal das coisas. A razão restringe normativamente a vontade, enquanto os afetos direcionam causalmente esta última. [...] A razão pura dos kantianos e a estética auto-realizável dos nietzschianos são reflexos perfeitos uma da outra: eles estão de acordo acerca da dualidade entre a razão e os sentidos, a norma e o instinto, mas se colocam em lados opostos da dualidade”. Jay M. Bernstein, “‘O discurso morto das pedras e estrelas’: a Teoria Estética de Adorno”, in *Teoria crítica*, org. Fred Rush (Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2008), 177–78.

113 Theodor W Adorno e Max Horkheimer, “O conceito de esclarecimento”, in *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, trad. Guido Antônio de Almeida (Rio de Janeiro: Zahar, 2006), 40.

Adorno em especial, tenham buscado refutar a separação entre o racional e o sensível e tenham feito da reflexão estética um elemento fundamental para a teoria¹¹⁴.

Isso vai ao encontro da maneira como Hegel concebe a relação entre razão e sensibilidade em sua estética. O momento sensível e o momento racional presentes na obra de arte não são postos em uma relação de antinomia, mas o sensível, enquanto sensível, é, ao mesmo tempo, tomado como um momento essencial para a razão. Tal entrelaçamento, contudo, não se realiza em uma apreensão exclusivamente científica da arte. Não se pode apreender a particularidade das obras singulares a partir de conceitos universais, como intenta a ciência. Haveria, para Hegel, uma diferença importante entre a consideração puramente teórica da arte e uma consideração artística, de um tipo que ele caracteriza como sendo aquele que se interessa pelo objeto em sua existência particular, suas especificidades formais, recusando reduzi-lo a um conceito universal. Diferença que Adorno também sublinha ao delinear dois polos da reflexão estética que ele ambiciona unir em suas considerações: um deles mais geral, mas que apesar disso consegue formular reflexões profundas e interconectadas sobre diversos temas – seria esse o caso da filosofia de Kant e de Hegel, por exemplo – e outro bastante próximo da atividade artística, representado por artistas que refletem sobre sua prática e se utilizam para isso de categorias imanentes à produção artística, cujo exemplo maior seria, para Adorno, Paul Valéry¹¹⁵.

Esse teor irredutível da arte à racionalidade instrumental é ressaltado por Adorno quando ele adota como um dos centros de sua reflexão estética o que ele chama de “caráter enigmático da arte”. Segundo Adorno, as obras de arte sempre guardam um elemento enigmático, que dá a sensação de que há nelas algo de difícil apreensão e esse é o traço no qual residiria o cerne da irritação do pensamento racional com relação à arte. Longe de se manter na simples afirmação desse enigma, numa postura irracionalista ou misticista da arte, Adorno vai insistir que, assim como nossa vida inconsciente não exclui a possibilidade de compreendê-la por meio de uma investigação racional como a operada pela psicanálise, também esse aspecto misterioso não inviabiliza uma abordagem teórica e racional da arte. Ao contrário, uma das condições para a reflexão estética seria justamente o abandono do medo de que se tornar mais consciente a respeito dos objetos artísticos de alguma maneira reduziria nossa relação com eles, que não seria mais “ingênua”, como frequentemente se pensa que

---

114 Susan Buck-Morss vai no mesmo sentido quando sublinha a importância da experiência estética como o modelo de um conhecimento dialético e materialista, já que a obra de arte realizaria uma dialética entre sujeito e objeto, ideia e natureza, razão e experiência sensível, sem que um polo tivesse precedência sobre o outro. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 123.

115 Ver, por exemplo, os ensaios “O artista como representante” e “Desvios Valéry”, nas *Notas de literatura*.

deva ser. Ao mesmo tempo, é preciso conservar esse momento enigmático da obra de arte como objeto da reflexão, pois aquele que se posta diante de uma obra como se a entendesse perfeitamente perde o mais importante: o fato de que a obra de arte de fato traz consigo algo de novo, de nunca antes visto, de diferente com relação à vida ordinária, ao que Adorno se refere como sendo “o não-idêntico”.

Esse caráter ao mesmo tempo racional e não-racional da arte é fundamental para a eleição do ensaio como a forma da crítica das obras artísticas para Adorno. Por um lado, é como se a arte servisse de modelo para corrigir as limitações da filosofia idealista, de um lado, e da ciência positivista, de outro, pois o ensaio seria a forma de exposição de um pensamento que não parte nem de princípios abstratos, nem adere à experiência imediata do mundo exterior, mas que dá voz ao objeto, em sua particularidade, sem subsumi-lo de antemão a um conceito. E, por outro lado, do ponto de vista mais específico da crítica de arte ou literária, o ensaio seria a forma que tem o grau de abertura necessário para acompanhar e apreender essa racionalidade *sui generis* dos objetos artísticos, abertura sem a qual as obras de arte correm o risco de ser deformadas pela lógica da racionalidade científica e seu modo de exposição sistemático, desprovido de qualquer impulso expressivo.

O ensaio ganha importância para Adorno por ser uma forma que consegue abrigar esse não-idêntico sem reduzi-lo a outra coisa, seja a categorias prévias, seja a um método ou princípio anterior, mas alçando-o ao estatuto de conhecimento por meio de uma reflexão que aprofunda-se no próprio objeto. Uma das razões pelas quais Adorno considera o ensaio como uma forma mais adequada para falar sobre as obras da cultura do que as formas depuradas das ciências especializadas é, nesse sentido, a semelhança que existe entre o ensaio e a arte, na medida em que este, assim como a obra de arte, reflete sobre sua própria forma. Se a máxima positivista prega a separação bem definida entre falar *sobre* arte e falar de modo *artístico*, isto é, se a ciência prega que o conteúdo deve ser rigidamente separado da forma e o sujeito deve afastar-se completamente do objeto, a pergunta que Adorno levanta é se seria possível falar do estético de um modo inteiramente não estético. Quer dizer, seria possível acessar e transmitir algo essencial sobre uma obra de arte falando sobre ela de maneira completamente objetiva, afastando-se do objeto artístico ao modo do cientista que isola uma bactéria em uma placa de *petri* em seu laboratório e decompõe seus diversos fatores em seu microscópio? Não se perderia o fundamental da experiência estética, quando se decompõe a obra em diversos elementos isolados e quando se pretende estar a uma distância segura do objeto a ser compreendido?

A crítica de Adorno à primazia do método contra a particularidade do objeto ecoa o argumento desenvolvido na *Dialética do esclarecimento* a respeito do pensamento sistemático. Lá, Adorno e Horkheimer notavam como o Esclarecimento erige-se enquanto um sistema e, na medida em que sua tendência a se comprazer em apenas classificar os objetos em um esquema concebido *a priori* se acentua, o julgamento esclarecido como que terminaria antes de começar. Por isso, Adorno e Horkheimer vão dizer que o modelo exemplar do modo de pensar do Esclarecimento seria o da equação matemática, que procura enquadrar todos os objetos em um esquema prévio. Com isso, ele se torna incapaz de apreender o *hic et nunc*, a singularidade, que a razão totalmente esclarecida vai relegar à esfera da arte: “Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno o remete para a literatura¹¹⁶”.

O ensaio consegue se aproximar do teor de verdade das obras de arte porque é uma forma que leva em conta que a divisão que separa arte e conhecimento, experiência individual e generalização científica, não corresponde ao objeto, mas é produto da repressão operada pelo Esclarecimento das formas de conhecimento anteriores a ele, formas que, segundo Adorno, contém a promessa da superação da ordem atual do mundo e de suas relações de produção enrijecidas, fundadas na forma mercadoria e na abstração das particularidades do trabalho concreto¹¹⁷:

O espírito, irrevogavelmente modelado segundo os padrões da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à recordação daquele estágio superado, mas que ainda traz a promessa de um estágio futuro, a transcendência das relações de produção enrijecidas. Assim, o procedimento especializado se paralisa justamente diante de seus objetos específicos¹¹⁸.

A referência a outras formas de conhecimento anteriores à razão abstrata faz alusão à noção de mimese, desenvolvida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* e que tem um papel importante também na *Dialética negativa* e na *Teoria estética*. Para os autores, o conhecimento tem uma origem mimética na magia, discussão que é apresentada no capítulo inicial da *Dialética do esclarecimento*. Embora a magia já estivesse, tal como a ciência moderna, orientada para a realização de determinados fins (a cura de uma pessoa doente, a chuva que beneficie a colheita, o sucesso na caçada) o pensamento mágico ainda

116 Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 20.

117 Para uma discussão mais detida a respeito dos fundamentos materialistas da crítica à razão cognitiva feita por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, em especial a centralidade do vínculo entre formas de consciência e forma de relação social, cf. Carlos Henrique Pissardo, “Os pressupostos materialistas da crítica à razão cognitiva na *Dialética do Esclarecimento*” (Dissertação de mestrado em Filosofia, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2011).

118 Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de literatura I* (Duas Cidades/Editora 34, 2003), 24.

funcionava através da mimese. Nela, pensamento e realidade, racionalidade e experiência, não estavam radicalmente separados, como viriam a se tornar na ciência moderna: “para substituir as práticas localizadas do curandeiro pela técnica industrial universal foi preciso, primeiro, que os pensamentos se tornassem autônomos em face dos objetos, como ocorre no ego ajustado à realidade¹¹⁹”.

O impulso mimético está ligado, em sua origem, a capacidade de sofrer e a esta se associa a capacidade de atuar e de representar¹²⁰. Adorno e Horkheimer enfatizam que se trata de um modo de conhecimento que, em vez de tomar o exterior como algo externo ao eu, como natureza a ser dominada, leva o eu a exteriorizar-se e preservar-se ali como ator livre. Isso pode ser melhor compreendido se nos voltarmos às práticas dos antigos feiticeiros: em seus rituais, o xamã torna-se semelhante a aquilo no que ele deseja interferir; se deseja assustar um espírito, ele se torna assustadiço, se deseja acalmá-lo, ele adota uma atitude suave e tranquila. A magia envolve, portanto, uma expressividade por parte do xamã, ela era um conhecimento que, ainda que já assinalasse o despontar do esclarecimento, ainda envolvia o corpo e os sentidos, o vínculo com a natureza que o processo do esclarecimento buscou apagar. Há uma dimensão sensível e corpórea do conhecimento que ao ser reprimida cobra um preço alto, pois ao se afastar da natureza, a humanidade se afastou também de sua própria humanidade. E, para Adorno e Horkheimer, a lembrança dessa humanidade e desse modo de conhecimento, fundado na experiência, se mantém viva na arte.

A *mimesis* do xamã respeitava também a particularidade das coisas do mundo: sua magia visava agir sobre uma onça específica e não sobre qualquer animal dessa espécie. Um rio próximo a aldeia tinha seu espírito particular, suas águas não eram as mesmas águas que corriam em outros rios, seu temperamento, agitado ou calmo, lhe era particular, ele era, em suma, distinto de qualquer outro rio, não substituível. Tal antropomorfização se perde com o desenvolvimento da ciência, que concebe a natureza como uma “matéria caótica para simples classificação¹²¹”. Assim, tudo aquilo que seria diferente é igualado: as explicações científicas não conseguem dar conta de um fato, sem remetê-lo a alguma lei, sem concebê-lo como a repetição de algo já dado. A ironia, notam Adorno e Horkheimer, é que ao separar assepticamente a imaginação do conhecimento, o esclarecimento fica preso na eterna repetição própria ao mito e não há nada de novo sob o sol, pois tudo é manifestação de algo já

119 Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 22–23.

120 Como nota Julian Roberts, “O aspecto significativo da mimese é a mistura da percepção com o dado. A esse respeito, ela tem uma relação com os sentidos que difere daquelas outras formas de conhecimento”. Julian Roberts, “A dialética do esclarecimento”, in *Teoria crítica*, org. Fred Rush (Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2008), 96.

121 Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 22.

conhecido e o conhecimento positivo, em última instância, se reverte em mera tautologia: “Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é¹²²”.

Nesse processo de separação da natureza, os homens fizeram uma injustiça a si mesmos e à natureza. A arte, ao abrigar esse momento mimético do conhecimento procura fazer justiça a esse elemento reprimido. Mas o impulso mimético não pode ser confundido com a imitação, no sentido de reflexo ou cópia do mundo exterior – procedimento mais apropriado para caracterizar a operação dos produtos da indústria cultural¹²³. Ele tem a ver, antes, com transformar-se, tornar-se como aquilo que está diante de si:

Quer dizer que a música ou a arte em geral diz algo, expressa algo, poder-se-ia dizer imita algo, mas sem imitá-lo enquanto um objeto, sem replicá-lo, mas tornando a si própria similar em todo seu modo de comportamento, em seu gesto – em seu ser, quase poderíamos dizer aqui – de modo a assim reverter o salto. Por comparação, no entanto, a visão comum acerca da arte como uma imitação de algo é já (...) uma forma de pseudomorfose. Isso significa que, nessa visão, o comportamento mimético que é na verdade a questão da arte já é racionalizado, é tratado como se fosse um comportamento que se relaciona diretamente com o mundo concreto; poder-se-ia chamá-lo de mal-entendido esclarecido sobre o comportamento mimético na arte¹²⁴.

Também do ponto de vista daquele que se relaciona com uma obra de arte, essa capacidade de se aproximar do objeto e de se transformar seria, para Adorno, a fronteira que separa uma experiência estética genuína de uma experiência não-estética. O exemplo mencionado por Adorno é esclarecedor: um leitor que lê um romance identificando-se com os personagens, projetando suas próprias características neles, por exemplo, está impondo-se sobre a obra – a identificação projetiva é um tipo de pseudo-experiência, aliás, estimulada pelos produtos da indústria cultural. Alguém que, ao contrário, esquece-se momentaneamente de si mesmo e de seus predicados no contato com uma obra, deixando-se afetar por ela, está

122 Adorno e Horkheimer, 27. Assim se entende também a afirmação de Adorno em uma passagem do ensaio “Desvios Valéry”: “A arte é a imitação não do que foi criado, mas do próprio ato da criação”. Theodor W. Adorno, “Valéry’s Abweichungen”, in *Noten zur Literatur*, 4., *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. org Rolf Tiedemann; 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 198. Theodor W Adorno, *Notas sobre literatura*, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 190.

123 Ver, por exemplo, a seguinte passagem da DE: “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. [...] Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade”. Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 104.

124 Adorno, *Aesthetics*, 41–42.

conferindo primazia ao objeto e realizando o que se poderia chamar de uma identificação genuína: pensando tal como a obra, tornando-se tal como a obra e não tornando a obra uma reposição ou extensão de si mesmo. Esta seria a verdadeira sublimação: o sujeito se forma ao abandonar-se na obra, e não esperando que a obra lhe dê algo em troca, como no cálculo burguês do “hoje à noite, audição da Nona Sinfonia, tal e tal quantidade de prazer¹²⁵”. Um comentário de Adorno no curso *Estética* de 1958 permite entender melhor o que Adorno entende por uma experiência estética genuína:

Penso que somente alguém que entendeu – e quase pensaria: em sua infância – que quando alguém diz, ‘É um anoitecer melancólico’, não se trata de um humor do observador, mas do próprio anoitecer, claro que em uma constelação com o observador, que está melancólico – que alguém que nunca teve essa experiência decisiva, essa ‘liberdade ao objeto’, pode-se dizer, essa experiência de auto-esquecimento diante do objeto, não tem nenhuma ideia do que seja uma obra de arte¹²⁶.

Não se trata de propor um abandono da razão e da filosofia e de retornar a um estado de indistinção com a natureza, como fazem supor algumas leituras pouco atentas da obra de Adorno. Trata-se tão somente de manter viva a lembrança de algo que foi reprimido ao longo da história da civilização e da ocidental, lembrança sem a qual a razão fica capenga, desumanizada e retorna a aquilo que pretendia superar: o mito.

Uma rebelião estética e epistemológica: “O ensaio como forma”

O ensaio, então, seria necessário para a crítica de arte porque ele é uma forma que preserva o momento não-conceitual do pensamento. Na *Teoria estética*, Adorno vai defender que a interpretação de uma obra deve assemelhar-se a sua imitação: “Se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita¹²⁷”. Se apenas o semelhante pode conhecer o semelhante, então apenas o ensaio, que tem como um de seus momentos a expressão, pode conhecer as obras de arte. Insistindo na importância do caráter enigmático das verdadeiras obras de arte, Adorno vai dizer que a verdade de uma obra só pode ser encontrada em sua interioridade e só tornando-se semelhante a obra pode-se chegar a essa interioridade das obras. O conhecimento especializado que tenta compreender adequadamente a arte por meio de sua redução a outra coisa, não pode compreender o enigma que cada obra formula em seu interior. Para isso, é preciso desvendar a estrutura de uma obra, já que uma obra não *significa* seu teor de verdade, mas o realiza em sua estrutura. O ensaio

125 Adorno, *Teoria estética*, 29.

126 Adorno, *Aesthetics*, 25.

127 Adorno, *Teoria estética*, 194.

enquanto forma questiona, portanto, o purismo científico e sua aversão a qualquer componente expressivo na exposição de seu pensamento. Nessa “alergia das formas”, o espírito cientificista acadêmico pretende se livrar do perigo da ilusão estética, mas termina por se aproximar do dogma obtuso, de modo que, como Adorno nota espirituosamente, a “reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito”¹²⁸. Visto com desconfiança pela academia enquanto forma bastarda e diletante, o ensaio funciona para Adorno como um antídoto para essa esterilização do pensamento e sua conversão em dogma.

Avesso à moral do trabalho que predomina na ciência, que concebe o conhecimento como sendo criado a partir do zero com muito esforço do pesquisador, o ensaio fala daquilo que já existe e, nesse sentido, Adorno o aproxima do olhar infantil que vê com entusiasmo e frescor o mundo a seu redor. Lúdico como a ciência não tem liberdade para ser, o ensaio “brinca com o que existe” e despreocupa-se com as finalidades: é, assim como a arte vista sob o prisma da racionalidade instrumental, um completo despropósito. Não apenas pelo seu teor expressivo, mas também pelo caráter de seus objetos, o ensaio expressa a crítica da exclusividade do universal, do permanente e do originário como objetos por excelência do interesse filosófico, alçando o particular, tradicionalmente reduzido a categorias universais ou entendido como mera manifestação destas, a uma inaudita dignidade filosófica.

Mas, para revelar a importância do particular, o ensaio depende do esforço especulativo do sujeito que quer aprofundar-se no objeto para além de sua superfície. Por isso Adorno enfatiza que o ensaio necessariamente envolve a formulação de uma interpretação por parte do sujeito. Ao contrário do cientista que visa simplesmente registrar e classificar seu objeto, ou do filólogo que não dá um passo além do que está no texto, quem escreve um ensaio deve ousar por algo de si mesmo no que diz (quanto a isso, vale lembrar como a crítica literária de Adorno se vale de uma série de motivos que, para a crítica acadêmica parecem totalmente descabidos, como impressões bastante subjetivas ao se ler uma obra, lembranças de sua infância, etc):

Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidar uma única vez pelo tabu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para sucumbir à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos¹²⁹.

Há aqui, uma aparente contradição para a lógica científica: a obra de arte condensa uma objetividade, mas esta só pode ser acessada por meio do recurso à espontaneidade e à

---

¹²⁸ Adorno, “O ensaio como forma”, 19.

¹²⁹ Adorno, 17.

fantasia subjetiva. A famosa máxima adorniana da primazia do objeto coexiste, portanto, com a importância da imaginação do sujeito para acessá-la, algo inteiramente oposto à exigência de objetividade tradicional da ciência. Se a experiência subjetiva é, ela mesma social, isto é, se a sociedade está na base de toda experiência subjetiva, então o sujeito assemelha-se ao seu objeto: embora historicamente separados (o homem não é mais Um com a natureza ou a sociedade), tal separação não deve ser hipostasiada e considerada como uma invariante, mas tomada ela mesma como objeto de reflexão. Por isso Adorno afirma que o que a interpretação extrai de uma obra de arte, é o que ela mesma introduz, o que de modo algum significa uma recaída no puro subjetivismo e nem na afirmação de um relativismo em que toda interpretação é possível, já que esta, embora fundada em certa liberdade de pensamento, tem como seus critérios de verdade a compatibilidade com o objeto e sua coerência interna:

[Segundo a perspectiva filológica] Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pleora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto¹³⁰.

Nota-se aqui, ademais, como são as obras mesmas, e não a psicologia ou as intenções de seus autores o objeto da interpretação, pois a obra é a objetivação dos impulsos dos artistas e dos conteúdos que eles capturam, mas ela é dotada de uma organização interna que lhe confere uma objetividade que independe do que o artista pensava conscientemente enquanto fazia sua obra.

Fundamentado nesses critérios de verdade da interpretação e na importância atribuída a sua forma de exposição, o ensaio, contudo, não extrai sua verdade da aparência estética e sim da relação que ele guarda com o objeto. Nesse ponto, embora sua caracterização do ensaio certamente seja tributária da reflexão sobre o gênero feita pelo jovem Lukács em “Carta a Leo Popper”, Adorno se opõe à visão de Lukács segundo a qual o ensaio seria um gênero literário dotado de certa autonomia artística, mais do que uma forma de reflexão filosófica lastreada em um objeto e realizada por meio de conceitos¹³¹. O que Adorno sublinha como sendo o traço fundamental para a potência crítica do ensaio é justamente o fato de seu

---

130 Adorno, 19–20.

lastro ser um objeto já criado, de modo que sua interpretação adquiere validade por meio da capacidade de apreender conceitualmente seu objeto. A objetividade desse parâmetro, no entanto, não se confunde com a concepção positivista de objetividade como aquilo que está baseado em fatos ou dados imediatamente verificáveis, sendo antes algo que tem a ver sobretudo com o respeito à própria coisa.

O que está em jogo na interpretação de uma obra de arte, portanto, é uma relação em que o sujeito nem se impõe ao objeto, nem seu pensamento vaga livremente como num jogo consigo mesmo, mas, ao contrário, deixa-se levar pelo objeto. No caso da crítica de arte, o sentido dessa expressão fica claro em uma observação que Adorno faz a respeito da reflexão estética de Paul Valéry, a qual Adorno subscreve:

A capacidade de ver as obras de arte desde seu interior, na lógica de sua produção – uma unidade de ação e reflexão que nem se esconde por trás da ingenuidade nem volatiliza apressadamente suas determinações concretas no conceito geral –, é sem dúvida a única forma possível de estética hoje em dia¹³².

Um ensaio sobre uma obra literária não pode ser ele mesmo literatura, pois a separação entre arte e ciência é histórica e histórica e irreversível: intuição e conceito, imagem e signo, não formam mais uma unidade. Se o ensaio for pura expressão, sem objetivação, e não se valer da correção do conceito, então ele corre o risco de virar apenas um falatório sobre cultura, adequado ao gosto do mercado pela distinção social que a aparência de *expertise* sobre a cultura proporciona; se para Adorno a irresponsabilidade é um momento de qualquer verdade que não se prenda à mera preservação do *status quo*, ela no entanto não garante nada: “um ensaio ruim não é menos conformista do que uma dissertação ruim¹³³”. Arte e ciência não podem se confundir e usar os meios uma da outra indiscriminadamente: a ciência não pode ser

---

131 A autonomia relativa do ensaio perante seu objeto, tal como o mundo criado em uma obra de arte pode ser apreendida desse trecho de Lukács: “O herói do ensaio já viveu em alguma época, sua vida tem de ser representada assim, mas essa vida está justamente tão dentro da obra como tudo na poesia. Todos esses pressupostos da eficácia e da validade daquilo que ele observa, o ensaio os cria por si mesmo. Assim, não é possível que dois ensaios se contradigam um ao outro: pois cada um deles cria um outro mundo e mesmo quando, a fim de alcançar uma maior generalidade, ultrapassa-lhe os limites, ele permanece em tom, cor, ênfase, sempre no mundo criado, e portanto o abandona apenas em um sentido impróprio da palavra. Também não é verdade que haja aqui uma medida objetiva, externa da vivacidade e da verdade, que possamos medir como o Goethe ‘verdadeiro’ a verdade dos Goethes de Grimm, Dilthey ou Schlegel. Não é verdade, pois muitos Goethes – diferentes um do outro, e profundamente diferentes do nosso – já despertaram em nós a crença segura da vida, e, decepcionados, reconhecemos nosso próprio rosto em outros, cujo débil alento não lhes puderam insuflar uma força vital autônoma”. Georg Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, trad. Mario Luiz Frungillo, *Revista UFG* Ano X, nº N°4 (junho de 2008): 114.

132 Adorno, “Valéry’s Abweichungen”, 159. // Adorno, *Notas sobre literatura*, 155.

133 Adorno, “O ensaio como forma”, 20.

totalmente expressiva, assim como uma arte completamente construtiva se tornaria ciência, e não arte.

Mas se a separação da arte da filosofia e da ciência é real, Adorno nota que ela é também histórica, e por isso deve ser questionada. Esse é um ponto fundamental para a reflexão de Adorno sobre a arte: a arte oferece uma crítica ao ideal de pureza científica, produto de uma ordem social repressiva para a qual o conhecimento é apenas o conhecimento construído segundo os moldes da ciência. Tanto uma ciência que toma como válidos somente o conhecimento adquirido experimentalmente e verificável logicamente, como uma filosofia que não quer se aproximar dos fenômenos concretos, se fecham para um tipo de conhecimento que só a arte consegue transmitir e que está fundado em uma experiência:

A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia indicar o quanto alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrarias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência. A obra de Marcel Proust, tão permeada de elementos científicos positivistas quanto a de Bergson, é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, fechada individualmente em si mesma, na qual entretanto se manifesta o todo, não poderia ser retalhada e reorganizada, por exemplo, sob as diversas personalidades e aparatos da psicologia ou da sociologia¹³⁴.

Nesse trecho é possível notar de maneira cristalina como a arte contém um teor de verdade, uma forma de conhecimento que vai além de seu teor factual, para voltar ao termo de Benjamin: uma obra de arte como a de Proust contém um conhecimento que é objetivo, embora não seja verificável por meio de testes científicos; ela configura uma experiência individual, mas que ilumina algo mais geral, posto que nessa experiência se manifesta o todo social; e contém um saber que não pode ser retalhado e reorganizado em diversas ciências particulares, mas que é irredutível e só pode ser absorvido em sua unidade no contato com a obra. Ou seja, a experiência contida em uma obra como a de Proust não pode ser traduzida em um acumulado de conhecimentos sociológicos ou psicológicos sem que se perda seu essencial, do mesmo modo que um romance como *Guerra e paz*, de Tolstói, não se reduz a um compêndio sobre os acontecimentos envolvendo a Rússia nas Guerras Napoleônicas. Aliás, a esse respeito, certa vez Tolstói, em resposta a um crítico que lhe fizera alguns

---

134 Adorno, 23.

comentários sobre *Anna Kariênina*, disse que a interpretação desse crítico sobre a obra era verdadeira, mas não “dava conta” da obra:

quer dizer, tudo é verdadeiro, mas o que você expressou não expressa tudo o que eu quis dizer. (...) É uma das coisas verdadeiras que poderiam ser ditas. Se eu quisesse expressar em palavras tudo que quis expressar por meio do romance, então eu teria que escrever novamente o mesmo romance que escrevi¹³⁵.

Se o que Tolstoi disse guarda alguma verdade, então o ensaio estaria certamente mais capacitado do que a ciência para se aproximar dessa verdade irreduzível ao conceito que está nas obras de arte. Por isso é que, Adorno atribui ao ensaio a capacidade de cumprir a promessa não cumprida pela ciência: iluminar as obras a partir de dentro. Como Friedrich Schlegel já havia notado numa frase lapidar, que Adorno teria pretendido incluir como epígrafe de sua *Teoria estética*, “naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte¹³⁶”.

O ensaio busca aproximar os dois polos dessa cisão, pois ele se recusa a derivar as obras particulares de algum dogma anterior, ou reduzi-las a um exemplo de um princípio anterior em acordo com a construção fechada do sistema, mas confere primazia ao objeto em questão. Ele suspende o conceito tradicional de método, leva em conta a não-identidade entre o objeto e seu conceito, contradição cuja importância Adorno já havia sublinhado em sua discussão com Marcuse a respeito do caráter burguês da cultura. Daí também a crítica que Adorno fará ao estilo rígido dos ensaios sobre literatura do Lukács maduro, especialmente os de *Contra o realismo mal-compreendido/Realismo crítico hoje* (*Wider den missverstandenen Realismus*) (1958), em que Lukács muitas vezes subsume a particularidade das obras específicas em categorias prévias como “realismo crítico” ou “decadência burguesa” e congêneres.

Mas, se o ensaio privilegia o particular e se uma obra literária muitas vezes expõe a experiência de um indivíduo, isso não quer dizer que ela se mantenha nos limites de uma experiência exclusivamente individual, mas remete a uma experiência social e histórica, pois o próprio indivíduo é ao mesmo tempo premissa e produto da sociedade e a experiência

é uma relação com toda história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da

135 Tolstói *apud* Elif Batuman, “From the Critical Impulse, the Growth of Literature”, *The New York Times*, 31 de dezembro de 2010, <https://www.nytimes.com/2011/01/02/books/review/Batuman-t-web.html>.

136 Friedrich von Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1997), 22.

humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria de cada um¹³⁷.

Nesse sentido, o ensaio confere à experiência uma importância que a teoria tradicional atribui apenas às categorias abstratas e com isso ele critica também a separação entre verdade filosófica e história. O ensaio, segundo Adorno,

se revolta sobretudo contra a doutrina arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido¹³⁸.

O ensaio é uma forma ao mesmo tempo mais aberta e mais fechada do que o sistema. Mais aberto porque não deriva de axiomas. Mais fechado porque sua tomada de empréstimo da arte a preocupação com a forma, o ensaio não de exposição não é casual, mas é enfaticamente trabalhada, e nesse sentido ele se aproxima de uma obra de arte. Mas para Adorno o ensaio afasta-se da arte porque trabalha com conceitos os quais trazem consigo um rastro de significados sedimentados historicamente, isto é, os conceitos são uma criação social e não individual¹³⁹. Entretanto, de um lado, os conceitos são mobilizados no ensaio de maneira distinta de seu uso na filosofia: eles não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último, como ocorre em um sistema filosófico. Por outro lado, os conceitos também não são definidos autoritariamente, como a ciência exige que sejam para que tenham alguma relevância, mas sim expostos de maneira a revelar o processo pelo qual foram gerados. Em vez de pensar nos conceitos como algo que precisa de definição para ser determinado, o ensaio, segundo Adorno, tem consciência de que a definição muitas vezes serve para eliminar o aspecto perturbador e contraditório que existe nos conceitos e nas obras, e por isso opta por introduzi-los sem definição, deixando que a relação que os conceitos engendram entre si os tornem mais precisos.

Esse modo de considerar os conceitos, que não obedece à existência de um método ou princípio prévio, exige que o ensaio preste muita atenção ao seu modo de exposição, se quiser escapar da arbitrariedade. Por isso, Adorno irá frisar que a exposição é “mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à

---

137 Adorno, “O ensaio como forma”, 26.

138 Adorno, 25.

139 “A consciência da não-identidade entre modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, *trazendo de fora* não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos”. Adorno, 37.

exposição de seus conteúdos objetivos¹⁴⁰”. A ideia é que o “como” da expressão, no ensaio, recupera a precisão que ele perde ao renunciar à estrita delimitação do seu objeto e à definição prévia de conceitos. Tal expressão, contudo, não pode permanecer atomística e o ensaio exige a articulação de seus momentos em uma constelação:

a interação recíproca entre seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la¹⁴¹.

Embora o pensamento científico também se alimente da experiência, sua forma de exposição rigorosamente científica acaba por extirpar a memória desse processo do texto. O ensaio, ao contrário, elege essa experiência como central e, sem simplesmente buscar reproduzi-la no texto, submete-a à mediação através de sua própria organização conceitual: “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método¹⁴²”. A imagem que Adorno lança mão é bastante ilustrativa do que seria esse método sem método, fundado na experiência, pelo qual o ensaio se apropria dos conceitos: alguém que, em terras estrangeiras, é obrigado pelas circunstâncias a falar a língua do país, em vez de ficar preso às regras que se aprende nas lições esquemáticas da escola de idiomas e é obrigado a entender as palavras de um jornal sem o auxílio do dicionário, depois de ver várias vezes a mesma palavra em contextos e usos diferentes terá uma compreensão mais aguçada das nuances de seus sentidos do que se tivesse procurado no dicionário uma lista dos diferentes significados do verbete.

Esse método de aprendizado de idiomas, comparável à abertura do ensaio à experiência intelectual não dominada pelo método pré-estabelecido, torna-o mais instável e inseguro, mais exposto ao erro. Mas, sublinha Adorno, nessa falta de segurança reside a força epistemológica da forma ensaística: “o ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza¹⁴³”. Adorno dirá que em nenhum outro lugar a renúncia ao ideal da certeza é tão produtivo quanto na crítica da cultura: o *expert* que não vê na obra nenhum enigma, também não poderá se aproximar de nenhuma verdade. Não custa lembrar o sentido do próprio termo ensaio na língua portuguesa, que remete à ideia de experiência, de experimento, também presentes no termo alemão *Versuch*, que poderia ser traduzido como tentativa:

---

140 Adorno, 29.

141 Adorno, 30.

142 Adorno, 30.

143 Adorno, 30.

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra “tentativa” [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante¹⁴⁴.

Tudo isso se torna especialmente importante se levarmos em conta que caráter hermético da obra de arte ganha preponderância nas obras do modernismo, o que exige um modelo de interpretação peculiar, atenta ao fato de que a própria interrupção do sentido buscada por meio do hermetismo é essencial para a obra. Se a interrupção da comunicação, a ininteligibilidade buscada de maneira autoconsciente no modernismo é a base do choque que essas obras suscitam, pois fazem a inteligibilidade usual baseada na comunicação e no conceito se revelar como algo suspeito de ser superficial e moldado pelo hábito, então uma interpretação não pode pretender sustar esse momento tentando traduzir de maneira imediata em termos conceituais o que a obra tem de estranho à linguagem conceitual. Isso seria contrário às próprias intenções das obras. Adorno irá chamar a atenção para o fato de que justamente essa impossibilidade de se reduzir uma obra alegórica ao conteúdo é algo essencial ao conteúdo dessas obras:

Alguém não entende uma obra de arte quando a traduz em conceitos – se simplesmente fizer isso, engana-se a respeito da obra de saída – mas, antes, quando se mergulha no seu movimento imanente; devo quase dizer, quando ela é recomposta pelo ouvido de acordo com sua própria lógica, repintada pelo olho, quando o *sensorium* linguístico fala junto com ela¹⁴⁵.

Ou seja, ao mesmo tempo em que o modernismo leva ao extremo o momento da interrupção da comunicação ao libertar-se das convenções (o que para Adorno revela que o caráter enigmático sempre esteve presente na arte, mas estava encoberto pelas formas tradicionais¹⁴⁶) e, assim, põe como nunca a necessidade da crítica e do comentário para que se possa compreender uma obra (afinal o abalo no sentido não quer dizer que a obra não tenha nenhum sentido - nesse caso, poderíamos mesmo prescindir da arte, dirá Adorno) a tarefa da interpretação se vê dificultada. Desfeita a unidade imediata entre aparência e sentido, resta à interpretação acompanhar os diversos momentos de uma obra procurando reordená-los em uma nova “constelação”.

144 Adorno, 35.

145 Theodor W. Adorno, “Voraussetzungen”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 433. // Theodor W. Adorno, “Presupuestos”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 416.

146 “A assim chamada ininteligibilidade da arte contemporânea genuína é a consequência de algo peculiar à própria arte. Sua provocação porta o julgamento histórico de uma inteligibilidade que degenerou em incompreensão” Adorno, “Voraussetzungen”, 434. // Adorno, “Presupuestos”, 416–17.

Isso ficará mais claro nos próximos capítulos, quando eu tratar das interpretações de Adorno a respeito de obras literárias específicas. Por enquanto, talvez seja interessante relembrar da comparação entre a crítica literária de Adorno e a sociologia da literatura de Löwenthal, para que fique claro a especificidade de um olhar para a literatura que se articula sob a forma ensaística. Ao passo que a reflexão de Adorno é avessa à noção de estabelecer uma metodologia prévia para a crítica literária, respeitando, em consonância com sua ênfase na primazia do objeto, a especificidade formal de cada obra literária e o fio interpretativo sugerido por cada uma, não apenas segundo seu gênero, mas também, o que é mais fundamental, em acordo com seu princípio formal específico, ressalta nos textos de Löwenthal a preocupação de buscar sistematizar um método geral para a sociologia da literatura - conforme atestam alguns de seus textos cujo tom é programático, como “Aufgaben der Literatursoziologie” (1948) e a introdução ao livro *Literature, popular culture and society*. Löwenthal elenca as tarefas de uma sociologia da literatura e explicita seu método de análise literária, fundamentado na noção de que a literatura oferece uma via de acesso à experiência social e individual de uma época. Desse fundamento deriva o método de Löwenthal, calcado na busca por correlações entre o conteúdo representado na obra e o plano social, donde a abundância da paráfrase e da descrição de cenas das obras analisadas. Tal procedimento é mobilizado para tratar de autores tão dispares em termos históricos, formais e de gênero, quanto Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare e Knut Hamsun. A pergunta que a comparação com Adorno suscita é a seguinte: seria o melhor caminho adotar o mesmo método para lidar com materiais literários tão diferentes? Como se sairia Löwenthal na análise de um poema? Ou mesmo, como ele se sairia na análise de um romance modernista extremamente subjetivo como o de Proust ou fortemente baseado em uma experimentação no campo da linguagem como os de Joyce?

Uma diferença significativa entre Adorno e Löwenthal é a ênfase de Adorno na interpretação como via de acesso ao teor de verdade do objeto literário, que se distingue da primazia conferida à Löwenthal ao procedimento que visa explicar a obra literária a partir de suas condições de surgimento, atentando principalmente para a psicologia do autor como o elemento mediador entre a obra e a realidade social. Para Adorno, a obra possui uma objetividade que independe da psicologia de seu autor e é a esta objetividade da obra que a interpretação visa. Interpretar o objeto como uma totalidade é diferente de explicá-lo por meio da decomposição analítica de suas partes, de acordo com a segunda regra do método cartesiano: dividir o objeto em tantas parcelas quanto possíveis e necessárias. A análise, assim como o comentário, podem ser o primeiro passo para a crítica, mas não o último. Todo e

partes estão em uma relação dialética: aquele só ganha sentido a partir das partes, e estas por sua vez, só ganham sentido pelo todo. A obra de arte revela-se enquanto uma totalidade, e não como um aglomerado de elementos isolados.

CAPÍTULO 3 – MARXISMO E LITERATURA: AUTONOMIA, ENGAJAMENTO, REALISMO

A relação entre literatura e práxis foi discutida por Adorno de maneira mais direta no conhecido ensaio “Engajamento”, em que ele examina as posições de Jean-Paul Sartre e de Bertolt Brecht, dois nomes centrais para o debate marxista sobre a arte no século XX. Antes de ser publicado na revista literária *Die neue Rundschau* e ser recolhido no terceiro volume das *Notas de literatura*, o texto foi escrito para uma conferência apresentada na Rádio de Bremen em 18 de Março de 1962, cujo título original era “Engajamento ou autonomia artística”. No ensaio, Adorno reconstrói as duas posições antinômicas no debate acerca das relações entre arte e política: a defesa da arte engajada e a defesa da arte autônoma. Embora bastante marcado por suas origens no contexto da Guerra Fria e pela divisão do mundo em um bloco capitalista e outro socialista, a questão em torno da antítese entre arte engajada e arte autônoma mantém sua atualidade como ponto de partida para a reflexão estética no presente, na medida em que tematiza o lugar da arte na vida social, o tipo de mediação entre arte e realidade e as condições de possibilidade para que a arte seja capaz de exercer alguma crítica às relações sociais existentes. São esses os aspectos que me interessa destacar nesse capítulo.

Desde logo, é preciso dizer que as reservas de Adorno com relação a arte imediatamente política e sua defesa da obra de arte autônoma não podem ser entendidas como uma posição elitista ou avessa à consideração a respeito do papel da arte na práxis, como se se tratasse da defesa estéril dos valores da “alta cultura” feita por um intelectual em sua torre de marfim. Dito de maneira mais direta, sua defesa da autonomia da arte não se confunde com a defesa ensimesmada da *arte pela arte* sem mais, como uma leitura apressada, porém corrente, faz supor. Depõe contra essa visão o fato de Adorno ter tomado a própria antinomia entre arte engajada e arte pura como expressão da precariedade da posição da arte na sociedade contemporânea e de seu reflexo no âmbito da discussão estética, também ela assolada pela disseminação do pensamento esquemático e ossificado, algo que em outra ocasião Adorno e Horkheimer denominaram de “mentalidade do *ticket*”¹⁴⁷:

Essa antítese [entre arte engajada e arte pura] é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética. A produção ameaça se polarizar entre os estereis administradores dos valores eternos, de um lado, e os poetas da desgraça, de outro, aos quais às vezes caberia perguntar se aprovam os campos de concentração como locais de encontro com o nada¹⁴⁸.

147 Cf. “Elementos do antisemitismo” in: Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*.

Naquele contexto, Adorno referia-se, de um lado, à valorização acrítica da cultura como um valor a ser preservado enquanto monumento e, de outro, à tendência a hipostasiar a desgraça histórica em uma ilustração da condição humana universal feita pela literatura existencialista que assim imaginava-se adotando uma posição política progressista. Tal antítese, contudo, também tem sua razão de ser, pois após ter se desvencilhado de sua função mágico-religiosa por força da centralidade que a ideia de humanidade ganha no Renascimento, o lugar da arte na sociedade de fato torna-se mais incerto quando a noção de humanidade perde sua substância em uma sociedade que se torna cada vez mais desumanizada. Diante da tendência crescente a sua conversão em lixo cultural, os defensores da arte se dividiam, de um lado, nos que se arvoram na arte como um valor eterno e faziam a defesa ideológica de uma *arte pela arte*, e de outro, naqueles que defendem que a arte seja engajada, que se preste a fazer a denúncia direta de uma realidade deteriorada.

Essas duas posições no debate estético, Adorno irá notar, representam duas concepções opostas a respeito da objetividade social: a defesa da autonomia da arte se esforça por preservar a distância entre a arte e a sociedade, ao passo que a defesa da arte engajada advoga pela necessidade da arte superar essa distância, intervindo diretamente na realidade. Do lado dos defensores da obra de arte engajada, a preocupação dominante, *grosso modo*, é a de se opor à conversão da arte em um fetiche ou em mera fonte de fruição e distração, atribuindo para a arte a função de estimular a tomada de consciência a respeito das condições sociais objetivas, ou ao menos de aproximar as pessoas desta realidade. O pressuposto aqui é o de que as obras *puras*, que se autodeclaram apolíticas, justamente em sua atitude de distanciamento da realidade acabam por contribuir para a despolitização. Para os defensores da arte autônoma, por sua vez, a própria imposição de uma tarefa política para a arte já seria um sintoma da degradação da liberdade espiritual contra a qual a arte engajada pretende lutar. Segundo essa visão, ao orientarem-se por outros critérios que não os da sua própria imanência formal, as obras de arte engajadas seriam assimiladas à bruta realidade contra a qual protestam e ver-se-iam reduzidas a uma pregação não só antiartística, mas provavelmente politicamente pouco eficaz, na medida em que só teria poder de convencer os já convencidos.

Adorno nota como cada posição, ao se pretender absoluta, nega a si própria ao mesmo tempo em que nega a posição contrária: a arte engajada que, enquanto arte, não deve se confundir com a realidade, nega sua distância da realidade e com isso nega-se a si mesma enquanto arte; a doutrina da arte pela arte, por seu turno, nega toda e qualquer ligação da arte

---

148 Theodor W. Adorno, "O artista como representante", in *Notas de Literatura I* (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 152.

com a realidade, e com isso nega o próprio ponto de partida contra o qual se insurge na tentativa de se libertar da realidade.

Aqui, como em outros momentos da obra de Adorno, ele leva a sério o momento de verdade da contradição e evita afirmar totalmente um ou outro polo da antinomia entre arte engajada e arte autônoma, chamando atenção para o fato de que fazer tal tipo de afirmação, seja qual for o polo escolhido, é dissolver a tensão entre arte e realidade, que é justamente de onde, historicamente, a arte pôde extrair sua força crítica. A dificuldade de afirmar uma das duas posições sem maiores considerações reside no fato de que, como Adorno sempre irá insistir, a arte *é e não é* um fato social: é social, pois é produto do trabalho social e condensa a dialética das forças produtivas e das relações de produção, mas ela é também associal, pois seu movimento imanente nega a sociedade, erige-se contra a realidade tal como ela é. Trata-se portanto, para Adorno, de mostrar como cada polo contém um momento de verdade mas também de apontar, diante dessa aporia, que é sobretudo pela radicalização de sua *autonomia* que a arte pode (e isso não é de modo algum garantido) ainda ser *engajada*, se por engajada entendermos não necessariamente uma tomada de atitude política imediata a respeito da realidade, mas algo mais profundo, que envolve a abertura para uma maneira crítica e inédita de enxergar essa mesma realidade, a descoberta de aspectos da objetividade que não estavam claramente postos e os seus limites¹⁴⁹.

Por essa razão, considero infundada a crítica que Peter Bürger faz ao pretensão teor ideológico do conceito de autonomia da arte, pelo menos no que diz respeito ao conceito tal como ele aparece em Adorno. Em sua crítica, Bürger parece igualar autonomia, esteticismo e formalismo, enquanto o argumento de Adorno, como tentei mostrar, vai no sentido oposto. Para Bürger, desde as vanguardas históricas – em especial, o Surrealismo e o Dadaísmo –, a

149 Esse ponto pode ajudar a refletir sobre certas discussões que vêm dominando o debate em torno da arte em sua relação com a política hoje, momento em que a representatividade de setores sociais historicamente oprimidos parece ter sido alçada a um critério central para o julgamento do valor crítico das obras de arte. Embora politicamente relevante, na medida em que esse movimento vem acompanhado de um processo de questionamento e alargamento do cânone cultural, cuja seleção histórica inegavelmente envolve uma série de omissões e apagamentos de minorias sociais, creio que, por outro lado, a predominância de tal critério também expressa certo rebaixamento dos horizontes críticos da arte, na medida em que esta, agora, é pensada como um espaço de simples reprodução artística de discursos e teorias que já circulam na sociedade resultando muitas vezes em obras artísticas pautadas pela estabilidade, coerência e comunicabilidade, ou mesmo, em casos extremos, em representações fixas e estereotipadas desses mesmos grupos socialmente oprimidos. Ao mesmo tempo, esse tipo de relação com a arte, quando não questiona mais a fundo as condições sociais que perpetuam a exploração, contribui para circunscrever lutas emancipatórias fundamentais que deveriam se dar em terreno plenamente político a uma disputa puramente simbólica em uma versão mercadológica, pouco transformadora. Para uma discussão da noção de autonomia estética e suas origens na música, bem como de suas implicações políticas ver Vladimir Safatle, “Força e abstração”, *Artefilosofia* 15, n° 29 (26 de setembro de 2020): 165–93.

teoria estética não poderia mais estar baseada no conceito de autonomia. Este teria sido invalidado pela experiência histórica das vanguardas, uma vez que estas não se constituíam enquanto renovação das formas artísticas, mas como um ataque à “instituição arte” como um todo – o exemplo mais eloquente disso seria o urinol de Duchamp (cujo gesto, vale lembrar, foi neutralizado e incorporado pelas mais variadas instituições artísticas desde então).

Além de reduzir a diversidade das vanguardas à linhagem Surreal-Dada, a afirmação feita por Bürger de que haveria um antagonismo necessário entre autonomia da forma artística e a intenção de aproximar a arte da práxis vital não se sustenta, tendo em vista que os dois impulsos muitas vezes coincidem em alguns movimentos artísticos. O cubismo de Picasso, por exemplo, não visava a abolição da autonomia da forma, mas buscava por meio da forma operar uma transformação do imaginário e da consciência, modificando por esta via a relação com a práxis¹⁵⁰. É justamente esse o sentido da defesa da autonomia da arte feita por Adorno. Ademais, se Bürger se apresenta como um grande defensor da historicização da reflexão estética, a meu ver e especialmente hoje seria preciso historicizar também o sentido de suas críticas a Adorno: se entre as duas guerras a abolição da forma estética e a fusão da arte com a vida pareceu ser possível – com a abertura para a transformação revolucionária da sociedade, com a possibilidade da revolta diante do existente transformar-se em ação efetiva – seria hoje a abolição das fronteiras entre arte e vida desejável? Diante do recrudescimento do autoritarismo, do domínio quase absoluto da indústria cultural, da ofensiva neoliberal e do cinismo ideológico que nem se esforça por defender as vantagens do mundo existente, mas apenas afirma-o enquanto o único mundo possível, quais caminhos a arte deveria tomar? Não valeria ainda a pena perguntar-se sobre qual seria a linguagem, quais as inovações formais, que poderiam ainda dizer algo diferente a quem se acostumou com a barbárie cotidiana, que tem mesmo sua sensibilidade, sua estrutura da experiência e sua imaginação por ela formatada e embotada paulatinamente?

Em *A dimensão estética* (1977), mesmo Marcuse (normalmente visto como o representante de uma versão mais ativista da teoria crítica, por seu engajamento mais direto nas lutas estudantis no final da década de 1960) formula o sentido político da defesa da autonomia de maneira bastante próxima a de Adorno: “O potencial político da arte reside apenas em sua própria dimensão estética. Sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediada e frustrante¹⁵¹”. Aliás, já em uma palestra de 1970, intitulada “A arte como

150 Como bem nota Ricardo Fabbrini, “Impasses da arte moderna”, *Jornal de Resenhas*, acessado 15 de março de 2021, <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/impasses-da-arte-moderna/>.

151 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, 1. impressão digital (Boston: Beacon Pr, 2003). p.xii

uma arma revolucionária¹⁵²”, ele insistia na autonomia estética e, sem negar seu momento afirmativo, enfatizava que a abolição da forma estética visada pelas vanguardas surreal-dadá fora prematura e baseada em uma avaliação equivocada da situação social daquele momento. Para ele, enquanto justiça e liberdade não fossem reais, só a imaginação e formulação de uma nova linguagem poderiam projetar e tornar visível aquilo que ainda não tem lugar. E a ponte entre a arte e as massas, por sua vez, só poderia ser feita por uma ação política transformadora (ainda que parcial) e pela educação política, não cabendo à arte desempenhar essa tarefa educativa e reformadora.

Outro autor que oferece elementos interessantes para refletir a respeito da atualidade da defesa da autonomia da arte é Anselm Jappe. Estudioso e entusiasta do situacionismo – cujo projeto era vanguardista no sentido de superação da fronteira entre arte e vida e que fazia a crítica do surrealismo como sendo ainda uma corrente muito estetizante – o próprio Jappe reconhece que o impulso situacionista de superação da arte na práxis vital estava baseado em uma avaliação da situação política dos anos 70 como uma situação pré-revolucionária e que hoje, sendo a situação distinta, o programa situacionista teria perdido a validade, até segunda ordem. Estaríamos, portanto, em um momento de defesa da autonomia. Com o situacionismo poderíamos aprender, contudo, a radicalidade de sua rejeição à transformação da arte em mercadoria¹⁵³.

Após essa breve discussão a respeito da autonomia da arte, passemos ao confronto propriamente dito das posições de Adorno com as de Sartre e Brecht – autores que lidaram com essa questão em suas obras teóricas e literárias – e, depois, as de Lukács, talvez o grande contraponto de Adorno no âmbito da teoria marxista da arte no século XX.

Sartre e os limites do engajamento

Em *O que é a literatura?* (1947), escrita sob o impacto da Segunda Guerra, Sartre procurava definir publicamente qual deveria ser o papel social da literatura, especialmente em um momento histórico premente, tendo em vista os acontecimentos ocorridos na época e seus desdobramentos na polarização geopolítica na Guerra Fria.

---

152 Herbert Marcuse, *Art as Revolutionary Weapon*, 1970, <https://www.youtube.com/watch?v=9livubNajl4>. Acesso em 15/03/2021.

153 cf. Anselm Jappe, “Sic transit gloria artis: La ‘fin de l’art’ chez Theodor W. Adorno et Guy Debord”, in *L’Avant-Garde Inacceptable - réflexions sur Guy Debord* (Paris: Editions Léo Scheer / Lignes & Manifestes, 2004), posição 31-77.

No livro, Sartre partia de um ponto de vista relativamente próximo ao de Adorno quanto ao diagnóstico da situação da cultura no capitalismo. Seja tomada como uma série de objetos cultuados como fetiches, seja reduzida a meras mercadorias culturais, a cultura para Sartre havia perdido a relevância social de outrora. Contrapondo-se a essa tendência, nos ensaios que compõem o livro Sartre defende a literatura como uma forma enfática de ação no mundo, que produz efeitos – positivos ou negativos – pelos quais cada autor deve se responsabilizar. Diante da situação de exploração econômica e de opressão política vigente naquele momento, caberia ao escritor adotar uma postura crítica e opositiva a essa realidade, postura esta que se expressaria tanto na escolha de temas relevantes a serem tratados, quanto no modo como esses temas seriam trabalhados na obra literária. Desse modo, Sartre procurava se afastar de qualquer posição associada à noção de “arte pela arte” e atribuía ao escritor uma clara responsabilidade ético-política diante do mundo.

Como Adorno não deixa de notar, a defesa do engajamento não deve ser confundida com a defesa de uma literatura de tendência política manifesta, aos moldes das prescrições da doutrina do realismo soviético. Em primeiro lugar, porque o engajamento orienta-se por um tipo de efeito centrado no nível das atitudes subjetivas, o que o distingue da literatura de tendência, cuja finalidade é agir num plano social mais amplo, pela divulgação de ideias orientadas para mudanças políticas ou legais. De fato, a noção de literatura engajada não pode ser equiparada à doutrinação ou à propaganda política, como se visasse incutir no leitor uma atitude pré-determinada, pois segundo a concepção de Sartre a literatura consiste fundamentalmente em um encontro de liberdades: de um lado, o escritor não deve estar sujeito a regras prévias para elaboração de sua obra e, de outro lado, cabe ao leitor dispor de sua imaginação livremente ao tomar contato com a obra. O escritor, portanto, não agiria diretamente sobre os leitores, mas faria um apelo a suas liberdades, isto é, à capacidade de apreensão criativa e autônoma do que foi escrito. Nos termos de Sartre, “escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem¹⁵⁴”.

Um ponto importante para entender a crítica de Adorno à Sartre é que a noção de engajamento proposta por Sartre aplica-se somente à literatura em prosa, e não à poesia ou a outras formas de arte não-significantes ou não-referenciais, como a música. Isso porque, em seus termos, enquanto a música é uma coisa, quer dizer, uma melodia é sua própria exposição no tempo, a prosa lida com signos, ela faz referência a algo externo a ela, remete a um

---

154 Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, trad. Carlos Felipe Moisés (São Paulo, SP: Ática, 2006), 39.

significado ou a um objeto que está no mundo¹⁵⁵. A poesia, nesses termos, não poderia ser engajada, pois embora ambos registros lidem com palavras, para Sartre a prosa *serve-se* de palavras, utiliza-as como instrumentos para designar algo na realidade, ao passo que a poesia *serve às* palavras, trabalha-as como se elas fossem coisas em si mesmas dentro de um mundo próprio, mais autônomo com relação ao mundo exterior¹⁵⁶.

Sartre argumenta que o ato de nomear uma coisa já é agir sobre essa coisa e não meramente refleti-la, daí porque escrever prosa necessariamente implique em engajamento. A prosa se faz a partir de escolhas que têm consequências: esclarecer esse ou aquele aspecto da realidade, tratar uma situação dessa ou daquela maneira, sob esta ou aquela perspectiva, etc. Este seria o componente ético inerente à prosa e ausente da poesia e, mesmo que esta última se faça a partir de sentimentos e paixões variadas, incluindo aí a indignação política, o poeta não procuraria esclarecer e explicar esses sentimentos, como seria o caso do prosador, mas ocupar-se-ia apenas em transformá-los em palavras, sem conferir-lhes um sentido¹⁵⁷. Seria incoerente, nesses termos, a exigência de uma poesia engajada, pois para Sartre o poeta não lida com significados.

É a prosa, portanto, o centro da noção de engajamento. E a especificidade da prosa, na concepção de Sartre, é que ela seria ao mesmo tempo arte e filosofia, imaginação e conceito,

---

155 “Aqueles que querem provar o absurdo de uma teoria literária mostrando que ela é inaplicável à música, devem antes provar que as artes são paralelas. Ora, esse paralelismo não existe. Aqui, como em tudo mais, não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos; não remetem a nada que lhes seja exterior. Sem dúvida, é impossível reduzi-las estritamente a si mesmas, e a ideia de som puro, por exemplo, é uma abstração; como demonstrou muito bem Merleau-Ponty na *Fenomenologia da percepção*, não existe qualidade ou sensação tão despojadas que não estejam impregnadas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, leve alegria, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula ao seu redor como um halo de calor; esse sentido obscuro *é* com ou som”. Sartre, 10.

156 “Acusam-me de detestar a poesia: a prova, dizem, é que *Tempos Modernos* raramente publica poemas. Ao contrário, isso prova que nós a amamos. Para se convencer disso, basta ver a produção contemporânea. “Pelo menos a ela”, dizem os críticos em triunfo, “você não pode nem sonhar em engajar”. De fato. Mas por que haveria eu de querer fazê-lo? Porque ela se serve de palavras, como a prosa? Mas ela não o faz da mesma maneira; na verdade, a poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela *as serve*. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendam discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. (...) Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Sartre, 13.

157 “Se assim é, compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético. Sem dúvida a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político? – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que expõe sentimentos, o prosador os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo a seus olhos”. Sartre, 17.

parte ilusão, parte real. Ela não é nem completamente arte, orientada pela beleza e pelo sentido, nem completamente filosofia, preocupada com o significado e com a comunicação¹⁵⁸. É por estar nesse meio-termo entre criação imaginária e referência a algo que existe no mundo, que a prosa adquire, na filosofia de Sartre, “o papel fundamental de ser e revelar a realidade humana, compreendendo-a de maneira a exigir que os homens se assumam em seus paradoxos e contradições¹⁵⁹”. Isso permite afirmar que a função essencial da literatura, para Sartre, é a de ser um veículo para a compreensão da realidade humana.

À literatura engajada caberia retirar o indivíduo da condição passiva de mero espectador do mundo, despertando nele sua capacidade de escolha e de ação, traços que para Sartre definiriam uma existência humana autêntica, por oposição à passividade e à atitude contemplativa. Seria possível, então, definir a função da literatura para Sartre, *grosso modo*, como a reapresentação da imagem da sociedade a si própria, de modo a desvendá-la enquanto resultado da ação criadora do homem. Em síntese, a tarefa da literatura seria ajudar a promover a superação da alienação¹⁶⁰. Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva, em Sartre, “a relação entre ética e literatura se realiza por via da opção por uma *literatura da práxis*, qual seja, uma literatura que leve o sujeito a ver-se como produtor da história¹⁶¹”. A literatura da práxis não se confunde com a descrição naturalista do mundo, mas consiste em uma revelação do mundo como um empreendimento humano.

Para além da questão teórica de supor que a mera revelação do mundo como um produto da atividade humana tenha um efeito desalienante, já que se sociedade é produzida pela ação humana, isto não necessariamente significa que nós sejamos sujeitos nesse processo (ponto fundamental da discussão em torno da noção de ideologia e do fetichismo da mercadoria na tradição marxista¹⁶²), a ênfase posta por Sartre na distinção entre a prosa e a

---

158 Segundo Thana Mara de Souza: “Se a arte é compreensão e retrato da realidade humana como paixão inútil, a *prosa* o é em grau máximo. Na filosofia de Sartre, a prosa tem um papel particular, que não é exatamente nem o das artes em geral nem o da filosofia, e isso porque ela não é nem inteiramente arte, nem inteiramente filosofia. Embora seja imaginário – e esteja, portanto, do lado das artes, do irreal –, ela também é significante, o que a faz distinta das outras artes (aproximando-a, assim, da filosofia). A literatura se encontra entre a arte e a filosofia, entre a beleza da primeira e o comprometimento da segunda, entre o puro sentido e o puro significado” Thana Mara de Souza, *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz* (São Paulo: Edusp, 2008), 20.

159 Souza, 21.

160 Franklin Leopoldo e Silva, *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios* (São Paulo: UNESP, 2004), 219–20.

161 Silva, 220.

162 Se quiséssemos resumir essa complexa contenda teórica muito brevemente, poderíamos recorrer à comparação que Žizek faz entre duas interpretações distintas da famosa frase de Marx sobre o funcionamento da ideologia – “eles não o sabem, mas o fazem”: uma que coloca o acento do problema da ideologia no fato dos homens *não saberem* o que fazem e outra que coloca a ênfase no fato deles, seja como

poesia, segundo a qual apenas a prosa poderia ser “engajada”, característica barrada à poesia em virtude de seu caráter não representacional, aponta, segundo Adorno, para o problema de se pensar a literatura primordialmente em termos de sua correspondência com a realidade, como se uma obra fosse mais verdadeira quanto mais fidedignamente representasse a realidade. Não seria uma casualidade Sartre limitar o engajamento à literatura em prosa e não o aplicar a outras artes: isso aponta para o fato de que sua teoria do engajamento fundamenta-se no elemento referencial da literatura, na linguagem como significação; traço que está, de fato, mais presente na literatura em prosa do que na poesia ou em outras artes como a pintura ou a música, que podem se desvincular em um grau muito maior das limitações impostas pela necessidade de representação da realidade. Se, para Sartre, a poesia não pode ser engajada, em virtude da presença reduzida da função referencial em sua linguagem, isso quer dizer que é pela via do significado que se dá o engajamento. Quer dizer, é sobretudo no aspecto referencial da literatura, naquilo a que ela faz referência no mundo externo, que reside sua capacidade de ação e de engajamento.

Adorno considera esse acento no aspecto conceitual da literatura um problema, por várias razões. Em primeiro lugar, porque tal ênfase sugere que o sentido ordinário da linguagem e dos conceitos se manteria última instância inalterado dentro da obra literária. Isso não é verdade nem para a poesia – o que é mais evidente – mas também não o é para a literatura em prosa, especialmente quando se leva em conta a importância das inovações na linguagem operadas pelos autores modernistas como, por exemplo, James Joyce. As concepções estéticas de Adorno vão, nesse respeito, em sentido oposto às de Sartre. Embora a linguagem nunca possa escapar inteiramente de seu sentido usual quando modificada artisticamente, seu sentido exterior é, contudo, decisivamente alterado quando a palavra passa a compor uma obra de arte, como notará Adorno:

Mesmo um ordinário ‘foi’ em um relato sobre algo que não foi, adquire uma nova qualidade formal desse fato de que não foi assim. O mesmo processo ocorre nos

---

for, *o fazerem*. Na primeira, o conceito de ideologia aproxima-se da ideia de falsa consciência, uma distorção da realidade no plano da consciência, ao passo que na segunda, a ideologia é entendida como uma falsa consciência não apenas *socialmente necessária* como também objetiva, que independe do fato dos homens saberem ou não como funciona a sociedade capitalista, sendo o importante o fato de que, ao se relacionarem socialmente, trocando mercadorias, eles necessariamente realizam uma operação de abstração da particularidade das mercadorias que estão sendo trocadas. Ideológica, nesse sentido, é a própria realidade. Cf. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, *The Essential Žižek* (Londres: Verso, 2008), 15–16. Essa observação foi algo em que Adorno insistiu em sua crítica, feita na *Dialética negativa*, a certo traço idealista do conceito de reificação de Lukács, em que a reificação seria tratada não como um problema objetivo, mas como uma questão do âmbito da consciência.

níveis mais altos de sentido de uma obra, até o ponto que costumava-se chamar de sua ‘Ideia’¹⁶³.

Embora situe a literatura em prosa como um híbrido entre arte e filosofia, imaginação e significação, coisa e comunicação, destacando a importância desses dois polos para as condições de possibilidade do exercício da liberdade no plano estético, é o elemento de significação que Sartre considera necessário para o engajamento. É como se Sartre notasse o duplo caráter da arte, isto é, o fato dela ser parte do mundo e autônoma com relação a ele em sua imanência formal, mas perdesse de vista que o fundamental é justamente a *tensão* entre o momento artístico e o momento não artístico da linguagem, dialética que está no centro das considerações de Adorno sobre a literatura. É o fato da composição literária transformar os sentidos ordinários da linguagem o que a distingue de outras formas de discurso não artísticas, que priorizam o sentido e a mensagem transmitida.

Os problemas que resultam dessa valorização do sentido veiculado por uma obra de arte, em detrimento do momento expressivo e não-referencial da linguagem nas obras literárias, ficam patentes quando observamos os juízos emitidos por Sartre a respeito de alguns escritores da tradição francesa. Se é verdade que a função social atribuída por Sartre à literatura, isto é, o fato de que ela deve falar “ao outro, e de modo a que este produza atos de significação que o levem a conhecer-se e ao seu contexto”¹⁶⁴, não reduz a literatura a simples instrumento ideológico, ela coloca para a prosa literária, contudo, a exigência de que se fale o mais diretamente possível de seu tempo e espaço, de sua realidade. Essa exigência está na origem do julgamento negativo que Sartre emite a respeito de escritores como Proust, Flaubert, Baudelaire e mesmo Balzac.

Em um texto de apresentação da revista literária *Les Temps Modernes*¹⁶⁵, Sartre faz referência à situação e à perspectiva de classe dos escritores franceses para explicar a literatura pouco engajada que se fazia no país. Segundo ele, os escritores franceses se concebiam como atores fora da sociedade e do processo de reprodução econômico: eles não se enxergavam como trabalhadores assalariados, seja porque não o fossem de fato, já que obtinham sua renda por outras fontes, seja porque não tinham consciência de que, apesar de exercerem uma atividade intelectual e não manual, eles ainda assim produziam mercadorias e

163 Theodor W. Adorno, “Engagement”, in *Noten zur Literatur*, org. Rolf Tiedemann, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 410. // Theodor W. Adorno, “Compromisso”, in *Notas sobre literatura*, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 394.

164 Franklin Leopoldo e Silva, “Literatura e Experiência Histórica em Sartre: o engajamento”, *DoisPontos* 3, nº 2 (25 de outubro de 2006): 69, <https://doi.org/10.5380/dp.v3i2.6514>.

165 Jean-Paul Sartre, “Apresentação de *Les Temps Modernes*”, in *Escritos sobre Literatura I* (Buenos Aires: Losada, 1985), 129–48.

vendiam os produtos de seu trabalho, suas obras, em troca de um pagamento. Para Sartre, esse apagamento de sua inserção no processo de produtivo faria com que os escritores tendessem a adotar em sua atividade literária uma atitude irresponsável perante a realidade de sua época e muito mais próxima do exercício livre da *l'art pour l'art*. O exemplo mais claro desse tipo de atitude seria Flaubert, cujo interesse pela pureza formal, pelo trabalho refinado com a linguagem, pela procura da *mot juste* em detrimento da representação da realidade (Sartre usa o termo “desrealização” para falar da literatura de Flaubert), Sartre associa a esse esteticismo descomprometido. Descompromisso que teria implicações políticas negativas, pois se toda obra possui um sentido, então não há como um escritor evadir-se da responsabilidade de posicionar-se, ainda que Sartre postule que o sentido da obra não se confunde necessariamente com as intenções subjetivas de seu autor. Para Sartre, então, quando um escritor pratica a evasão, quando ele se recusa a falar dos problemas postos em seu presente histórico, dos dilemas e desafios de sua época, então é precisamente por essa abstenção que ele toma posição. Por não terem enfrentado diretamente acontecimentos centrais de sua época em suas obras, Flaubert e Balzac são criticados por Sartre: o primeiro por sua incompreensão da Comuna de Paris, o segundo por ter ignorado a importância e o significado das jornadas de 1848¹⁶⁶. Como veremos mais adiante nas leituras de Adorno e de Lukács sobre Balzac, essa interpretação de Sartre é bastante reducionista e o mesmo se poderia dizer sobre sua leitura de Flaubert¹⁶⁷.

A partir dessa análise sobre a posição social dos escritores, as inovações e as modificações na linguagem ocorridas na literatura das primeiras décadas do século XX - que Sartre denomina de “crise da retórica e da linguagem” num sentido negativo - são atribuídas pelo autor à intensificação desse asco ao trabalho produtivo próprio da fração de classe artística. A “destruição da linguagem” levada a cabo por escritores modernistas é, assim, censurada por Sartre como uma recusa do engajamento e esses romances são duramente criticados por serem meras verborragias sem sentido. A obra de Proust, por exemplo, será vista como um produto do “espírito analítico” burguês, procedimento intelectual que visaria a reduzir a complexidade dos fenômenos da realidade a sua menor unidade analítica, tomada

---

166 “Considero Flaubert e Goncourt responsáveis pela repressão que se seguiu à Comuna porque não escreveram uma só palavra para impedi-la. Dirão que não era um assunto seu. Mas o processo de Calas era um assunto de Voltaire? A condenação de Dreyfus era um assunto de Zola? A administração do Congo era um assunto de Gide? Cada um desses autores, em uma circunstância especial de sua vida, mediu sua responsabilidade de escritor”. Sartre, 132.

167 Uma interpretação que se contrapõe a visão de Sartre a respeito de Flaubert pode ser encontrada nos trabalhos do crítico alemão Dolf Oehler, como em Dolf Oehler, *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr (São Paulo: Cosac & Naify, 2004).

isoladamente. Tal tendência, que no plano sociológico se expressaria na consideração isolada do indivíduo em detrimento de sua situação coletiva, Sartre enxerga também no que ele entende ser uma “psicologia intelectualista” da obra de Proust: a ênfase na psicologia, em detrimento dos determinantes concretos das situações em que os personagens estão inseridos, tais como o gênero, a classe, a nação e a época histórica levaria Proust a representar um mundo parcial, o da classe burguesa, como se fosse a totalidade social¹⁶⁸.

Diante dessas avaliações, a crítica de Adorno à Sartre se dirige ao fato de que, embora Sartre não prescreva regras formais para a literatura engajada, ao atribuir à literatura a função de desvendar e comunicar um sentido a respeito da realidade, ele reduz a verdade de uma obra à correção de sua representação da realidade ou de sua mensagem política. O critério da relevância imediata da arte deixa em segundo plano o que para Adorno seria o elemento potencialmente crítico na literatura: o trabalho da forma e da linguagem, por meio do qual seu sentido ordinário é questionado e suspenso, que é realizado de maneira mais contundente justamente pelas obras herméticas, tão incompreendidas por Sartre. Assim, Adorno nota que, se o sentido positivo formulado por uma obra, ou dito de maneira mais direta, a “mensagem” emitida pelo artista através de sua obra é a premissa da teoria do engajamento de Sartre, seu critério de julgamento da importância política de uma obra assemelha-se, se não no conteúdo ao menos na forma, às prescrições que vigoravam no debate literário na URSS - segundo o qual apenas obras com uma mensagem política aprovada pelo Partido deveriam ser permitidas - ou do debate cultural na Alemanha nacional-socialista - na qual obras que fossem consideradas “bolchevistas”, “decadentes” ou “irracionalistas”, eram censuradas.

Embora a crítica que Adorno faz a Sartre esteja marcada também pelo momento histórico da Guerra Fria e as diferentes posições dos autores a respeito do caráter emancipatório ou não da experiência soviética, creio que as limitações apontadas por Adorno permanecem atuais, no sentido de que questionam um modo de interpretação da arte sustentado em critérios extra-artísticos, que perdem de vista a especificidade da linguagem artística e sua autonomia formal, justamente os aspectos que conferem à arte sua tensão com a realidade, capacidade na qual Adorno localiza o que resta de potencial crítico das obras de arte. Se é verdade que a perda de tensão entre arte e realidade é em grande medida resultado

---

168 O aspecto mencionado por Sartre é a representação proustiana do amor entre Swann e Odette, cujas condições socialmente específicas (Swann é um burguês, Odette uma mulher mantida pelos amantes) são obliteradas e a relação é apresentada como um protótipo da relação amorosa geral. Estariam ausentes das considerações de Proust os condicionantes sociais desse sentimento da paixão (o fato de que esse sentimento remonta à ideologia cristã; de que ele difere segundo a situação social dos envolvidos, etc).

do próprio desenvolvimento histórico da arte e de sua situação precária no capitalismo tardio, Sartre teria deixado de compreendê-la nesses termos, pretendendo resolvê-la pelo caminho da afirmação do engajamento político direto. Adorno, por sua vez, valoriza autores como Joyce e Beckett, pois suas obras estão orientadas pelo esforço de se rebelar contra a linguagem discursiva e sua função referencial e a linguagem passa a ser trabalhada em um sentido expressivo. Nesse sentido, não caberia à arte apontar *a priori* saídas ou alternativas para dilemas éticos, nem apresentar o mundo exterior como se ele fosse dotado de um sentido imediatamente apreensível, mas resistir ao mundo, pela forma e composição, expressando-o tal como ele se apresenta a nós: um mundo impenetrável, irracional, contrário às suas vontades, que nos impõe uma série de sofrimentos sociais.

De fato, Sartre parece operar, em suas análises, com uma distinção entre o valor estético de uma obra, fundado no domínio técnico de um autor, de seu sentido político. Nesse sentido, uma obra poderia ser artisticamente boa, mas sua mensagem ser politicamente equivocada. Tal separação é estranha à reflexão estética de Adorno. Por exemplo, quando escreve sobre *O som e a fúria*, de Faulkner, Sartre diz que

nada acontece, a história não se desenrola: nós a descobrimos sob cada palavra, como uma presença incômoda e obscena, mais ou menos condensada conforme o caso. Seria equivocado tomar essas anomalias por exercícios gratuitos de virtuosidade: uma técnica romanesca sempre remete à metafísica do romancista. A tarefa do crítico é evidenciar esta antes de apreciar aquela. Ora, salta aos olhos que a metafísica e Faulkner é uma metafísica do tempo¹⁶⁹;

Sartre nota como essa tentativa de destruição ou mutilação do tempo é um procedimento recorrente na literatura dos escritores do século XX como Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf. Para ele, os romances modernistas se caracterizaria por um tempo estagnado e pela supressão do futuro, momento temporal no qual Sartre localiza a capacidade de ação e, logo, a possibilidade de liberdade humana. Se Sartre reconhece que esse procedimento temporal tem a ver com as condições sociais de uma época em que de fato “o futuro está vedado” – “Vivemos no tempo das revoluções impossíveis –, e Faulkner emprega sua arte extraordinária para descrever esse mundo que morre de velhice e nos asfixia¹⁷⁰”, ele, contudo, renega a obra em termos da visão de mundo que estaria sendo exposta por Faulkner, por seu suposto determinismo pessimista – “aprecio sua arte, mas não acredito em sua metafísica” – e contrapõe a ela uma outra postura metafísica, extraída do Heidegger de *O ser e o tempo*¹⁷¹, para a qual o ser da realidade humana é determinado pela antecipação de si

169 Jean-Paul Sartre, “Sobre O som e a fúria: a temporalidade em Faulkner”, in *Situações I: crítica literária* (São Paulo: CosacNaify, 2005), 93.

170 Sartre, “Sobre O som e a fúria: a temporalidade em Faulkner”.

171 Martin Heidegger, *Ser e tempo*, trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback (Petrópolis: Ed. Vozes, 2012).

mesmo. Nesse sentido, a perda de todas as esperanças, por exemplo, não arrancaria da realidade humana as suas possibilidades: ela seria simplesmente “uma maneira de *ser* em relação a essas mesmas possibilidades”. Além de misturar o sentido ético-político do pessimismo como posição política, de seu sentido estético, nota-se também como Sartre concebe a liberdade humana como algo ontológico, em grande medida independente das condições objetivas: há sempre um pequeno grão de escolha e mesmo nas situações mais adversas nós poderíamos escolher como nos posicionar diante de determinada situação – se de um modo passivo e resignado, ou se de um modo ativo, tomando responsabilidade por todas as nossas escolhas. É nesse grão de liberdade que Sartre enxerga a maior liberdade possível.

Para Adorno, contudo, a “filosofia da liberdade” de Sartre levaria-o a menosprezar as restrições impostas pelas condições históricas, ponto especialmente sensível tendo em vista o diagnóstico de Adorno da sociedade capitalista da época como um mundo que tende à administração total, no qual o indivíduo pelo menos tendencialmente teria pouca margem para uma ação livre, tanto objetiva, quanto subjetivamente. Se isso não significa uma comisseração no quietismo e na resignação, aponta contudo para a necessidade de se pensar criticamente como a liberdade pode ser exercida concretamente em uma sociedade que produz, ela mesma a dominação. Embora Sartre ressalve que ainda que o homem se defina metafisicamente pela liberdade, ele só pode exercê-la historicamente, para Adorno, ao atribuir à literatura a tarefa de revelar o mundo como o resultado da ação dos indivíduos, o engajamento acabaria enredado na mistificação segundo a qual a sociedade ainda seria plenamente controlada pela ação humana, e não a mera reposição quase maquinal das condições de dominação com base na necessidade de valorização do valor. Incitar os indivíduos a exercitarem seu poder de decisão de maneira ativa quando este se vê objetivamente muito reduzido, seria impor mais uma penitência aos que já se sacrificam diariamente.

Muito marcada por essa metafísica, a literatura de Sartre, por sua vez, acabaria recaindo em uma “literatura de tese”, que se ressentia da ausência de dialética entre a forma e expressão, pois esta última é sempre a mera comunicação da filosofia sartriana. Indo além, Adorno afirma que o desacordo dos pressupostos filosóficos de Sartre com a realidade histórica efetiva, gera efeitos estéticos não apenas incongruentes mas opostos aos pretendidos pelo autor e faz sua obra girar em falso: enredos que não convencem, personagens caricatos, etc. Em um mundo previamente organizado e pouco penetrável à ação humana, “a liberdade se torna uma afirmação vazia¹⁷²”. Mais verdadeiras a esse respeito, pensa Adorno, seriam as

172 Adorno, “Compromisso”, 397. // Adorno, “Engagement”, 413. Para uma crítica ao subjetivismo e seu corolário voluntarista da filosofia existencialista, ver também Herbert Marcuse, “Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre’s *L’Être et le Néant*”, *Philosophy and Phenomenological Research* 8, n° 3 (1948): 309–36,

obras de Beckett, que expõem a verdade desse mundo em toda sua deformidade. Se a arte é uma pequena reserva de humanidade em um mundo desumano, então talvez ela seja mais capaz de fazer jus a sua existência revelando algo dessa desumanização e desse sofrimento e os efeitos da alienação sobre os homens do que mostrando o mundo como o resultado da ação humana e incitando o exercício de uma falsa potência individual. A ideologia não é falsa pelo que ela promete, mas por pretender que a promessa possa ser realizada nesse mundo.

Brecht e o quiproqué do didatismo

Assim como Sartre, também Brecht defendia que a arte devia suscitar uma mudança na atitude de seu público. Mas, diferentemente da literatura de Sartre, na qual Adorno nota certa exterioridade da forma em relação ao conteúdo ou, mais precisamente, uma anterioridade da mensagem ou do conteúdo da obra em relação à expressão, para Adorno a obra teórica e teatral de Brecht dava corpo a uma outra concepção de literatura engajada, mais atenta à necessidade estética de incorporar quaisquer princípios extra-artísticos como questões formais. De fato, foi com o intuito de gerar distanciamento e reflexividade na plateia do teatro, que Brecht concebeu uma série de procedimentos estéticos que visavam a abalar a empatia e a identificação que caracterizavam a atitude do espectador no teatro aristotélico (ou ilusionista).

Entretanto, a proposta de deslocamento com relação ao paradigma clássico do teatro não se deve simplesmente a uma preferência subjetiva de Brecht, mas surge de uma necessidade que advém de uma mudança histórica e social. Se, na esteira de Hegel, concordamos com a tradição que pensa as formas artísticas como conteúdos históricos sedimentados, então devemos levar em conta que o drama moderno é uma forma que nasce em um momento histórico preciso e, mais do que isso, que o drama moderno tem como seu pressuposto uma série de conteúdos ou temas aos quais ele fornece um modo de enunciação. É preciso lembrar, portanto, que o drama moderno surge enquanto forma na época do Renascimento, período em que coro, prólogo e epílogo – partes constitutivas da tragédia clássica – saem de cena e a forma dramática passa a se concentrar somente na configuração de relações intersubjetivas, expostas por meio do diálogo. O drama torna-se a partir de então absoluto e fechado em si mesmo: o mundo que existe é apenas o que está sendo apresentado, não havendo nem antes, nem depois, nem uma realidade fora dele. Nesse sentido, é lícito

afirmar que o drama torna-se inteiramente presente e presença, animado pela dinâmica interna posta em marcha exclusivamente pelo diálogo.

Em *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (1956), um livro clássico sobre o tema, Peter Szondi nota que o drama moderno só poderia surgir numa época e numa sociedade em que a crença na liberdade e na autonomia individual, na possibilidade de ação humana substantiva na história e no desenrolar desta como algo progressivo são valores centrais: não por outra razão, os personagens dos dramas tradicionais são indivíduos no pleno sentido da palavra, representados com grande profundidade psicológica, dotados de capacidade de decisão e ação e, principalmente seus heróis, são providos de um caráter forte, definido e constante. Indivíduo, ação e o diálogo – que supõe a existência de indivíduos autônomos – são, assim, elementos fundamentais do drama moderno¹⁷³.

Ao se debruçar sobre a história da dramaturgia moderna, Szondi nota como esse tipo de drama tradicional começa a dar sinais de uma crise, discernível especialmente a partir do final do século XIX. Em Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann já seria possível entrever a crescente tensão e o subsequente choque entre a forma dramática e os conteúdos históricos com os quais os autores se deparavam e que buscavam assimilar artisticamente. Nesse sentido, uma das mudanças históricas fundamentais percebidas por Szondi a partir de sua leitura dos textos teatrais é a crescente separação entre sujeito e objeto ou, se quisermos, entre indivíduo e sociedade, que gera um abalo na estrutura da forma dramática, até então centrada justamente nessa interação. Tal crise se expressa artisticamente nas dificuldades enfrentadas pelos dramaturgos para a constituição do diálogo e na emergência do elemento épico no seio do drama, traços presentes nas obras mais significativas do final do século XIX e início do XX.

Questões como o isolamento do indivíduo na sociedade moderna, a alienação, a perda de sentido e da capacidade de ação, são alguns dos problemas de conteúdo que se manifestam nessa crise da forma do drama, crise que seria alvo de “tentativas de salvação” (ou “correntes de transição”, nos termos de Anatol Rosenfeld¹⁷⁴) no século XIX, consideradas menos radicais por Szondi, e posteriormente, no século XX, de “tentativas de resolução” mais radicais, das quais uma das mais importantes foi a empreendida por Bertolt Brecht. Assumindo a crise como uma necessidade objetiva, Brecht tentará enfrentá-la recorrendo, entre outras coisas, ao que ele formula como sendo o “teatro épico”.

---

173 Peter Szondi, *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*, trad. Raquel Imanishi Rodrigues (São Paulo: Cosac Naify, 2011).

174 Anatol Rosenfeld, *O teatro épico* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).

De acordo com Anatol Rosenfeld, é possível discernir duas razões principais para a oposição de Brecht ao teatro dramático ou aristotélico que dão ensejo a elaboração teórico-prática do chamado “teatro épico”. A primeira delas teria a ver com o objetivo crítico de apresentar não somente as relações inter-humanas individuais, que eram o centro do drama tradicional, mas sobretudo as determinantes sociais dessas relações, dimensão que a forma épica está muito mais adequada a apreender, por seu caráter mais extensivo e processual, opostos à condensação típica do gênero dramático: o indivíduo concreto, inserido em relações concretas, só poderia ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais ele existe e tais processos, no capitalismo do século XX, não se deixariam formular pelas formas e técnicas clássicas do teatro. A questão que abre os *Escritos sobre o teatro* de Brecht vai direto a esse ponto: “Poderá o mundo hoje ser reproduzido pelo teatro?”. Uma *boutade* do autor também é ilustrativa a respeito desse descompasso entre formas tradicionais e novos conteúdos: “Pode-se falar sobre dinheiro em alexandrinos?”.

A segunda razão, ligada à primeira, tem a ver com as intenções didáticas do teatro brechtiano. Aqui, é importante notar que existem diferenças entre teatro épico e teatro didático, este último mais pronunciado em apenas parte das obras de Brecht¹⁷⁵. Em que pese essa distinção, parece ser possível falar em uma ideia orientadora geral em Brecht, presente com maior ou menor força ao longo de sua obra, segundo a qual o teatro deve ser capaz de esclarecer o público sobre o modo de funcionamento da sociedade em que vivemos, sobre o fato dela ser socialmente produzida e, por meio disso, explicitar a necessidade e a possibilidade de se transformá-la. Esse seria o caráter tantas vezes denominado de “científico” do teatro brechtiano – mas, novamente, é preciso ressaltar, como Adorno o faz, que tal princípio do conhecimento científico é transformado em um princípio estético das peças de Brecht, não se tratando portanto de uma “literatura de tese” pura e simples.

Ainda assim, os fins didáticos do teatro de Brecht são visíveis sobretudo no propósito de ativar o público e suscitar nele alguma reflexão que conduza preferencialmente a uma ação transformadora no mundo. Esse objetivo é um dos empuxos que levam Brecht a se contrapor ao caráter ilusionista do teatro tradicional, buscando relativizar o envolvimento emocional, o êxtase diante da peça, a identificação que leva o público a entrar na história encenada e esquecer-se de tudo o mais, enfim, todos os aspectos ligados à teoria da catarse aristotélica, isto é, da purgação e da descarga de emoções por meio das emoções suscitadas pela obra de arte, as quais teriam, para Brecht, o resultado prático de fazer do público mero espectador

¹⁷⁵ Como mostram Gerd Bornheim, *Brecht: A estética do teatro*, Biblioteca de filosofia e história das ciências 21 (São Paulo: Graal, 1992); Iná Camargo Costa, “Brecht, Adorno e o interesse do engajamento”, in *Sinta o drama*, Coleção Zero à esquerda (Petrópolis: Editora Vozes, 1998), 215–37.

passivo, purificado, satisfeito e conformado diante do que é apresentado. Nesse sentido, Brecht visa a uma reorientação da arte de seu aspecto puramente emocional e catártico, para uma ênfase em seus elementos racionais e críticos. Como resume Roberto Schwarz, destacando a nova performance dos atores como um dos instrumentos que visam a essa reorientação:

De um lado fica a encenação anti-ilusionista que, em lugar de esconder, põe à mostra os procedimentos da teatralização. O público em consequência se dá conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam. Ao sublinhar a parte do fingimento na conduta teatral, a parte da coisa *feita*, Brecht quer ensinar que também as condutas da vida comum têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes. Trata-se de entender, em suma, que na realidade como no teatro os funcionamentos são *sociais* e, portanto, mudáveis. Do outro lado da divisória, enquanto isso, ficaria o teatro historicamente obsoleto, o teatro dito “aristotélico”, que através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas¹⁷⁶.

O esboroamento do caráter ilusionista da peça visa sobretudo promover o despertar do espírito crítico e a palavra despertar é, como assinala Gerd Bornheim, a palavra adequada para descrever o processo pelo qual o impulso crítico brota no público a partir de duas experiências contrapostas suscitadas pelas peças teatrais: o espanto advindo de certa admiração (*Erstaunlichkeit*) e o estranhamento, que promove estranhamento (*Befremdlichkeit*). Escreve Bornheim:

No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, porquanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento. Já os gregos entendiam assim a admiração, que interpretavam como a atitude originante do filosofar, ou seja, da crítica: o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo¹⁷⁷.

O próprio Brecht, contudo, salienta em seus escritos teóricos que não se trata de abolir as emoções da arte, e sim de alçá-las a um outro patamar: provocar a reflexão acerca delas, elevando-as à razão e superando a pura emoção anestesiante. Trata-se, essencialmente, de um empenho contraposto às concepções acríticas da arte, que a entendem como um universo de evasão da realidade, de distração, de ornamento da vida, em suma, da arte como um “paraíso artificial”.

Orientada por esse propósito crítico, a ênfase do teatro de Brecht está colocada no processo de desmistificação da realidade tendo em vista sua transformação: “só poderemos

176 Roberto Schwarz, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Seqüências brasileiras: ensaios* (São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999), 138.

177 Bornheim, *Brecht: A estética do teatro*, 215.

descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação¹⁷⁸”. Se o mundo não é eterno, mas foi constituído historicamente, o teatro deve ser capaz de mostrar esse aspecto e, com isso, mostrar ao público a possibilidade de transformá-lo, ou ao menos tornar clara a relativa contingência de sua constituição: “Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação¹⁷⁹”. E como a arte poderia fazer isso? A resposta de Brecht é o conjunto de técnicas de distanciamento, o chamado efeito-V, de *Verfremdung*, que se fazem valer tanto no trabalho dos atores, quanto na montagem do espetáculo em seus diversos elementos. Entram aí uma série de procedimentos cênicos e literários: o papel da música como comentário da ação, a interpretação dos atores, que não procuram encarnar realisticamente os personagens, nem identificam-se totalmente a eles, mas adotam certo distanciamento que deixa ver o caráter artificial da atuação, e a própria construção dos personagens, que normalmente não têm profundidade psicológica ou um caráter desenvolvido como no teatro aristotélico, mas são meros avatares das relações sociais de produção. Na síntese de Szondi:

Por meio desses distanciamentos precipita-se formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico - o auto-estranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo -, sedimentando-se assim, em geral, como seu princípio formal. A forma dramática se apoia na relação inter-humana; formam a temática do drama, os conflitos que dela emergem. Aqui, ao contrário, é essa relação como um todo que passa a ser tematizada, como que transposta da inquestionabilidade da forma para o plano questionável do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável¹⁸⁰.

Nos termos de Brecht, o efeito de distanciamento “consiste em reproduzir sobre o palco os acontecimentos da vida real, de tal maneira que justamente a sua causalidade se manifeste e ocupe o espectador¹⁸¹”. Por meio dessas técnicas as emoções não são banidas de cena, mas são estimuladas de outro modo que não pela empatia aristotélica: trazer para o centro uma atitude crítica e investigativa do espectador, através de recursos artísticos. A diferença é sintetizada por Brecht em uma frase: “A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano¹⁸²”.

Muita tinta já versou sobre a proximidade entre as intenções brechtianas de promover o despertar da postura crítica via técnicas de distanciamento e a atitude científica baseada na

178 Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, trad. Fiamma Pais Brandão (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978), 6.

179 Brecht, 7.

180 Szondi, *Teoria do drama moderno*, 120.

181 Brecht *apud* Bornheim, *Brecht: A estética do teatro*, 218.

182 Brecht, *Estudos sobre o teatro*, 155.

dúvida e no espírito de análise. O próprio Brecht enfatizava essa relação, como se nota em uma passagem do *Pequeno organon para o teatro*, na qual ele caracteriza seu projeto como o de encontrar um teatro em acordo com a época contemporânea, uma “época científica”. Como já foi dito, Brecht não faz ciência, mas arte, isto é, ele eleva o princípio científico ao nível da forma: se o teatro deve dirigir um olhar científico para os homens e o mundo, tornando-os, o mundo e as relações entre os homens, transparentes, desnaturalizando-os, para isso é necessário, como vimos, uma renúncia da forma dramática tradicional. Na síntese de Szondi:

Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia ‘aristotélica’, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica ‘não aristotélica’¹⁸³.

Em que pese a preocupação de Brecht em assimilar esteticamente o empenho crítico e científico que o orientava, é sobretudo aos riscos advindos dessa aproximação entre arte e ciência que se dirige a crítica de Adorno a Brecht. Para Adorno, Brecht teria realizado de maneira mais verdadeira essa aproximação nos momentos em que ele incorpora esse empenho de desnaturalização à arte – pela técnica do estranhamento – em vez de submeter a arte à ciência, como nas peças didáticas. Se lermos sua crítica à obra de Brecht com atenção, veremos que Adorno destaca dois procedimentos brechtianos em seu argumento: o primeiro consiste em uma espécie de simplificação ou redução da realidade a seus aspectos mais essenciais – princípio de configuração característico das peças didáticas – e o segundo, o estranhamento. A crítica de Adorno visa principalmente o primeiro expediente. Nesse sentido, trata-se de uma crítica dialética em um sentido muito específico: é como se Adorno estivesse defendendo o Brecht artista, do princípio do estranhamento como um princípio estético e não prático-político, contra o Brecht engajado, orientado pelo princípio didático e pela explicação algo simplificada da realidade como uma realidade injusta. A ideia é que, novamente, a arte, sendo arte, pode ser mais crítica do que a arte que se pretende ciência ou crítica e que almeja a partir disso atingir determinada eficácia política¹⁸⁴.

183 Szondi, *Teoria do drama moderno*, 115.

184 Em troca de cartas com sua aluna Elisabeth Lenk, Adorno encaminha uma discussão a esse respeito da seguinte maneira: “Os dois reinos [arte e filosofia – A.K.] convergem precisamente por meio de seus extremos e não por se tornarem exteriormente mais parecidos um com o outro”. Carta de 24 de Novembro de 1964 Theodor W. Adorno e Elisabeth Lenk, *The Challenge of Surrealism: The Correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*, trad. Susan H. Gillespie (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 84. E em carta um pouco anterior, de 9 de Novembro de 1964, Adorno escreve: “Eu sou da opinião segundo a qual a razão para a falsidade reside na relação entre as duas esferas, [no fato] de que muitos artistas tentam alcançar a atrocidade de uma síntese entre o conteúdo intelectual e a arte. Em outras palavras, eles injetam algo como ideias dentro das obras e confundem isso com um conteúdo significativo. A relação entre o intelecto e a arte só pode consistir no intelecto, acima de tudo no intelecto crítico, dar diretivas sobre o que é possível e o que não é possível; ele não pode se tornar o objeto ou o conteúdo

Para Adorno, Brecht teria sido bem-sucedido ao realizar esteticamente em suas peças o princípio teórico da abstração, nítido, por exemplo, na construção das personagens como meros portadores das relações sociais capitalistas¹⁸⁵. Adorno observa que Brecht reconhece com propriedade que as relações entre os indivíduos na sociedade capitalista, bem como suas ações, motivadas por suas psicologias, são uma aparência que esconde o fato de que a sociedade está longe de constituir uma unidade harmônica composta por sujeitos substantivos, mas é um aglomerado de agentes que se relacionam entre si segundo a lei da troca de equivalentes e estão a ela submetidos, sendo executores inconscientes desse processo, meros portadores, portanto. A consequência estética dessa percepção é a recusa por parte de Brecht em construir personagens que fossem individualidades particulares, um procedimento ideológico e antirrealista, em favor da redução dos indivíduos a meros agentes de processos e funções sociais nas peças.

Nesse sentido, por um lado, as obras de Brecht seriam mais verdadeiras do que as de Sartre, na medida em que ele rejeita o postulado de uma identidade entre os indivíduos e a sociedade ou qualquer soberania e liberdade absoluta do indivíduo. Por outro lado, a solução artística implementada por Brecht para dar conta da abstração das relações sociais no capitalismo contemporâneo, isto é, a redução das individualidades a meros agentes de processos sociais, recai em um novo problema. Embora longa, creio que valha a pena citar uma passagem de Adorno a respeito, pois ela condensa sua ressalva ao teatro de Brecht:

Ele [Brecht] se deu conta de que a superfície da vida social, a esfera do consumo, que inclui as ações psicologicamente motivadas dos indivíduos, oculta a essência da sociedade. Esta, assim como a lei da troca, é ela mesma abstrata. Brecht rejeitou a individuação estética enquanto uma ideologia. Ele, portanto, buscou traduzir a verdadeira hediondez da sociedade em aparência teatral, extraindo-a em um só golpe de sua camuflagem. As pessoas em seu palco encolhem-se visivelmente em agentes de processos e funções sociais, o que elas, indiretamente e sem suspeitar, são na realidade empírica. Brecht não mais postula, como Sartre, uma identidade entre os indivíduos viventes e a essência da sociedade, menos ainda qualquer soberania absoluta do sujeito. Mas esse processo de redução estética que ele busca por uma questão de verdade política, contraria sua intenção. Essa verdade envolve inúmeras mediações, das quais Brecht desdenha. O que artisticamente se legitima enquanto

---

imediato da arte. Beckett, uma pessoa que incorpora uma consciência avançada realmente indescritível e ao mesmo tempo mantém uma distância estrita de toda interpretação de suas obras, inclusive a minha, parece a mim exemplar nesse aspecto. E eu mesmo, quando estou compondo, esqueço literalmente tudo que eu já pensei a respeito, sem que, eu espero, o esqueça afinal”. Adorno e Lenk, 79.

185 “Para evitar possíveis erros de entendimento, ainda uma palavra. Não pinto, de modo algum, as figuras do capitalista e do proprietário fundiário com cores róseas. Mas aqui só se trata de *pessoas* à medida que são personificações de categorias econômicas, *portadoras* de determinadas relações sociais de classe e interesses. Menos do que qualquer outro, o meu ponto de vista, que enfoca o desenvolvimento da formação econômica da sociedade como um processo histórico-natural, pode tornar o indivíduo responsável por relações das quais ele é, socialmente, uma criatura, por mais que ele queira colocar-se subjetivamente acima delas”. Karl Marx, *O capital - Crítica da economia política*, vol. I-Livro Primeiro-Tomo I (São Paulo: Abril Cultural, 1983), 13.

infantilismo que distancia – as primeiras peças de Brecht fazem companhia ao Dada – torna-se infantilidade quando reivindica validade teórica e social. Brecht queria encontrar em imagem o ser em si [*Ansichsein*] do capitalismo; nesse sentido, sua intenção era de fato, tal como ele a disfarçou contra o terror stalinista, realista. Ele teria recusado mostrar a essência social privada de sentido, tomando-a como ela se manifesta, opaca [*bilderlos*] e cega, na vida danificada. Mas isso lhe impõe o dever de se certificar de que o que ele tentava tornar inequivocamente claro era teoricamente correto. Sua arte, no entanto, recusa-se a aceitar esse *quid pro quo*: ela se apresenta enquanto didática, e reivindica dispensa estética da responsabilidade pela precisão do que ensina¹⁸⁶.

A crítica de Adorno nessa passagem dirige-se a um curto-circuito entre as intenções didáticas de Brecht e a aparência estética, *organon* da verdade na arte: o empenho didático com vistas a fins políticos requer que a obra de arte seja teoricamente correta e precisa, mas julgada nesses termos, ou seja, de acordo com sua correção teórica, as obras são falhas, simplificadores e não-realistas. Uma obra de arte precisa se constituir em imagens, em alguma aparência, ser em algum grau mimética (do contrário seria apenas discurso conceitual) e Brecht quer encontrar uma imagem reveladora da essência do capitalismo, uma aparência que elucide sua essência; no entanto, a sociedade capitalista aparece a nós como algo de difícil apreensão, regido por uma lógica cega, cujo sentido não alcançamos imediatamente, pela mera vivência. Brecht recusa-se a mostrar isso - pois seu teatro visa a *esclarecer*, a tirar o véu, a tornar apreensível e dotar de sentido a realidade, explicá-la, em suma. Ao seguir esse caminho, contudo, sua obra gira em falso, pois simplifica. Ela é muito clara, e com isso ofusca.

Para Adorno, as contradições da posição brechtiana seriam particularmente notáveis na peça *Santa Joana dos Matadouros*, cuja ambientação ambígua – numa Chicago situada “entre as fábulas do Velho Oeste do capitalismo de *Mahogany* e informações econômicas¹⁸⁷” já daria a medida da antinomia entre pretensão científica e realização artística. Este seria o cerne do problema apontado por Adorno na obra de Brecht: a redução operada por Brecht, embora parta de uma tese correta do ponto de vista teórico, resultaria em uma apresentação estética caricatural e simplificadora da aparência da sociedade capitalista, o que, por sua vez, impede que Brecht alcance seu objetivo de encenar a essência dos processos econômicos. Se grandes obras são aquelas que têm sorte em seus pontos mais duvidosos, Brecht não teria tido esta sorte, ao menos nas duas obras sobre as quais Adorno desenvolve uma crítica mais detida, *Santa Joana dos Matadouros* (escrita entre 1929-1930 e encenada pela primeira vez em 1959) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (escrita em 1940-1941, estreada em 1958), que satiriza a subida ao poder do nazismo. Para Adorno, a pretensão didática auto-imposta de

186 Adorno, “Engagement”, 416. // Adorno, “Compromisso”, 399.

187 Adorno, “Engagement”, 417. // Adorno, “Compromisso”, 400.

tornar clara a essência dos processos econômicos que conformam a sociedade capitalista exigiria que Brecht fosse ao cerne desses processos, à esfera da produção, onde a mais-valia é extraída. Em *Santa Joana dos Matadouros*, no entanto, ele se mantém na esfera da circulação, apresentando o que Adorno entende ser uma série de acontecimentos episódicos, meros epifenômenos que não ganham consistência e profundidade crítica. Ao limitar-se a esse âmbito, Brecht contradiria suas intenções didáticas e manteria a opacidade no que diz respeito à questão estrutural da mais-valia no âmbito da produção¹⁸⁸.

O ponto de Adorno é que quanto mais Brecht preocupa-se em oferecer informações econômicas sólidas, isto é, quanto mais ele se orienta pela transmissão de conhecimentos econômicos verdadeiros a respeito da realidade, em pior condição ele se vê para dar conta do que é o capitalismo de seu tempo. O próprio Brecht uma vez contou que, durante uma pesquisa a respeito do funcionamento da bolsa de cereais para sua peça, ele se deu conta de que na verdade ninguém entende a bolsa de cereais, nem mesmo seus agentes. É isso que Adorno sublinha: essa alienação e o fato de que ninguém entende o funcionamento da bolsa, mesmo que ela tenha sido produzida historicamente pelos homens, é isso que teria de ser configurado artisticamente se Brecht quisesse realizar sua intenção..

Para Adorno, esse tipo de problema ficava mais patente e tinha consequências políticas mais graves na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*, uma parábola sobre o nazismo cujo cenário é a Chicago dos anos 1930. Na peça, Adorno critica sobretudo a

---

188 Iná Camargo Costa oferece uma interpretação contrária a de Adorno a respeito dessas duas obras de Brecht.

Contudo, ela se concentra nas críticas que Adorno tece às escolhas de Brecht no nível do enredo e do conteúdo. Me parece que nesse ponto sua crítica recai em um problema comum na literatura secundária a respeito do debate entre Adorno e Brecht que é o de derivar de modo bastante imediato e unilateral a posição estética de Adorno de uma posição política supostamente anti-revolucionária e pouco atenta à luta de classes. Numa contraposição bastante recorrente, Brecht é o artista revolucionário e próximo das massas, enquanto Adorno é o intelectual burguês autônomo isolado na torre de marfim, que vocifera a respeito da integração do proletariado e que defende a arte pela arte. Para além da firme recusa do stalinismo como projeto emancipatório e da desconfiança com relação às possibilidades imediatadas de superação do capitalismo naquele momento histórico – que de fato correspondem às posições e análises de Adorno – me parece que há no argumento de Costa uma confusão entre o conceito de autonomia da arte de Adorno e a ideia de arte pela arte. Sintomático disso é que ela não faz uma discussão acerca do conceito de autonomia de Adorno, nem lida com o problema dos limites que enredam a obra de arte que pretende dotar a realidade de um sentido evidente. Adorno não concentra sua crítica no fato de que Brecht esteja encenando teses da obra de Marx, ou seja, o problema central para ele não gira em torno propriamente da questão de uma literatura de tese. Na verdade, sua crítica se dirige a como Brecht encena essas teses, ou seja, quais os princípios estéticos eleitos por Brecht em suas peças. Me parece que o que Adorno procura enfatizar é que os melhores momentos de Brecht não são aqueles em que ele procura aplicar o marxismo enquanto ciência que enxerga corretamente a realidade, mas quando se revelam as afinidades eletivas entre suas disposições e certas teses do marxismo – como sugerem algumas passagens mais favoráveis a Brecht na *Teoria estética*. Para uma avaliação da relação entre Brecht e o marxismo que enfatiza essas “afinidades eletivas” ver especialmente a parte final de José Antonio Pasta Júnior, *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*, Ensaios 123 (São Paulo: Editora Atica, 1986).

trivialização do fascismo, resultado não exatamente da ridicularização e do humor usados para tratar da figura de Hitler (representada por um líder gângster de Chicago), mas sim da diminuição do horror do nazifascismo, que aparece na peça apenas como um resultado contingente da ação de grupos criminosos. Adorno não ignora que o nazismo de fato teve como base a ação de grupos de *rackets* – este seria o momento de verdade da peça –, mas as contradições sociais mais profundas alimentadas pelo capitalismo não poderiam ser deixadas de lado em uma sátira do fenômeno que visa despertar o engajamento do público. Vale lembrar que Adorno nota algo similar em Chaplin: a sátira do *Grande ditador* perde sua força crítica não propriamente em virtude do humor usado em uma situação séria para criticar o líder autoritário, mas quando na peça uma menina judia consegue atacar como uma simples panela um membro de uma tropa de assalto, sem ser trucidada em seguida: “Em nome do engajamento político, a realidade política é trivializada: o que, por conseguinte, reduz o efeito político¹⁸⁹”.

As reservas de Adorno talvez fiquem mais claras se nos remetermos à avaliação que Roberto Schwarz faz em um texto muito posterior ao de Adorno, a respeito da atualidade do teatro de Brecht. Se o distanciamento era uma tentativa de desnaturalização da realidade, por meio da explicitação de seu caráter social e histórico que abriria espaço para sua transformação, cujo horizonte era dado pela ascensão proletária e a revolução socialista, está presente aí a suposição de que é o caráter estável e duradouro do capitalismo que lhe confere sua força, ao naturalizá-lo. No entanto, como mostra Schwarz, desde a Primeira Guerra ocorreram diversos eventos históricos “desnaturalizantes” como guerras, crises econômicas, revoluções e a ascensão do nazifascismo, que abalaram a suposta estabilidade da sociedade capitalista. Nesse sentido, o procedimento do distanciamento, baseado no processo de desnaturalização, pareceria um pouco deslocado. Schwarz levanta a seguinte questão: é mesmo a naturalização que explica a permanência do capitalismo? Brecht deixaria intacto a questão, cara a Adorno, da autonomização da lógica de valorização do valor em relação às necessidades humanas, a dominação dos homens por essa lógica irracional para além do que pensam os homens a seu respeito. Quer dizer, se a reificação é aparência, ela é, contudo, também real e objetiva e, como tal, compulsória. Um indivíduo que pretendesse agir de um modo que negasse como o mundo funciona logo se chocaria contra barreiras bem reais como o desemprego, a fome e a loucura. Assim, mostrar que a realidade é histórica e que foi constituída pela ação humana, o que está na base do procedimento de estranhamento proposto por Brecht, deixa de ter a eficácia política pretendida, na medida em que não leva em conta

---

189 Adorno, “Engagement”, 418. // Adorno, “Compromisso”, 402.

como, apesar de ser produto da atividade humana, tal processo social se autonomiza e escapa ao controle dos indivíduos, passando a se reproduzir de maneira quase autônoma, pela dominação abstrata da lei do valor¹⁹⁰.

Ligado a isso, outro fator que contribui para as reservas de Adorno com relação ao teatro de Brecht é a avaliação positiva deste a respeito do comunismo soviético. Para Adorno, naquela altura já deveriam estar claros os limites emancipatórios da sociedade socialista soviética, tal como ela havia se conformado: ele não considerava a sociedade soviética sob o regime de Stalin apenas como um socialismo incompleto, mas como a reposição de forças irracionais por uma dominação coercitiva tão grave quanto a dominação capitalista, mas agora feita sob a direção do Estado. Quando uma nova revolução proletária torna-se objetivamente improvável diante do predomínio da tendência à barbárie, apontar para algum tipo de revolução no horizonte imediato tornar-se-ia uma inverdade política.

Diante disso, a questão central para a arte identificada por Adorno no ensaio sobre o engajamento é como configurar artisticamente a irracionalidade que vigora na sociedade capitalista, sem com isso afirmá-la como um sentido positivo? Para Adorno, foi Beckett, e não Brecht, quem melhor conseguiu fazer isso: seus dramas não falam sobre, mas *expressam* essa desorientação e essa alienação, algo que a obra de Brecht não é capaz de fazer nos momentos em que se propõe muito enfaticamente a explicar a realidade. O que Adorno argumenta é que, se o critério político (defendido pelo próprio Brecht) for usado para analisar suas obras, então a política prova que suas obras são falsas. Elas falsificariam a objetividade, pois não levam em conta a dialética entre aparência e essência. Ao simplificar a aparência, falsificam a essência. A seguinte passagem resume bem o problema para Adorno:

[Brecht] uma vez escreveu soberanamente que, para ser honesto, o teatro era mais importante para ele do que quaisquer mudanças no mundo que ele poderia vir a promover. No entanto, o princípio artístico da simplificação não apenas expurga da política as distinções ilusórias projetadas por uma reflexão subjetiva na objetividade social, como ele pretendia, mas também falsifica a própria objetividade a qual o drama didático trabalhava para destilar. Se levarmos Brecht ao pé da letra e tomarmos a política como o critério a partir do qual julgar seu teatro engajado, então a política prova que seu teatro é falso. A lógica de Hegel ensinou que a essência deve aparecer. Se é assim, uma representação da essência que ignora sua relação com a aparência deve ser tão intrinsecamente falsa quanto a substituição dos homens por trás do fascismo por um lumpen-proletariado. A técnica da redução de Brecht seria legítima somente no reino da “arte pela arte”, o qual seu tipo de engajamento condena tanto quanto Lúculo¹⁹¹.

190 É por essa razão que Schwarz irá afirmar que Brecht se mantém “na penúltima etapa da fetichização” Schwarz, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, 180.

191 Adorno, “Engagement”, 419. // Adorno, “Compromisso”, 402.

Para Adorno, quanto menos as obras tiverem que enunciar aquilo em que elas acreditam, mais elas se tornam significativas e menos elas requerem a afirmação de um sentido para além do que elas formulam simplesmente por existir, na dinâmica objetiva de sua composição. O que se justifica em Brecht, na perspectiva de Adorno, é sua intenção de fazer os homens pensarem, mas para Adorno a arte faz pensar de um modo diferente que a teoria, não pelo recurso à linguagem conceitual, mas pela sua própria composição¹⁹²:

[As obras de arte] são conhecimento enquanto objetos não-conceituais. Esta é a origem de sua nobreza. (...) É por isso que hoje a arte autônoma mais do que a arte engajada deve ser encorajada na Alemanha. Obras engajadas creditam a si mesmas muito rapidamente todos os valores nobres e então os manipulam à sua vontade. (...) A noção de “mensagem”, a mensagem da própria arte, mesmo quando politicamente radical, já contém uma acomodação ao mundo: a postura do palestrante esconde uma *entente* clandestina com os ouvintes, que só poderiam ser resgatados do engodo ao refutá-lo¹⁹³.

Dentre as obras literárias daquele período, é obra de Beckett que daria corpo de maneira mais radical à formulação de obra de arte autônoma e avançada esteticamente. A abstração da obra de Beckett, tão criticada por seus detratores, seria a cristalização da abstração que impera na sociedade capitalista, regida pela lei do valor. A dificuldade de Beckett e de outras obras formalmente radicais tem a ver com isso: as críticas às obras modernistas – obras grotescas, deformadas, fraturadas, não-realistas no sentido tradicional do termo, etc. – falham em compreender que elas só estão fazendo jus à realidade, como na anedota em que Picasso, instado por membros do exército franquista a responder sobre seu quadro *Guernica* se fora ele quem fez aquilo, respondeu: “não, foram vocês”.

A esse respeito, Adorno desenvolve uma tese interessante. Segundo ele, a rejeição das obras de arte que não apresentam um sentido facilmente apreensível ou que afastam-se de uma representação realista da realidade seria uma das expressões “do conformismo, do respeito pela fachada petrificada da opinião e da sociedade, da resistência a forças que a perturbem ou que evoquem no inconsciente do autoritário, elementos que lhe são próprios, mas que ele não pode a qualquer custo admitir¹⁹⁴”, traços que Adorno associou à “personalidade autoritária”, um tipo de personalidade característico do capitalismo em sua

192 Na *Teoria estética*, Adorno retoma a discussão sobre o engajamento e matiza sua crítica a Brecht, notando que há momentos em que Brecht transpõe de maneira artisticamente rigorosa as teses marxistas e estas passam a ter novo sentido nas obras. Nesses casos, a obra de Brecht é bem-sucedida, não pelo engajamento em si, mas pelo rigor em transpor o engajamento como lei formal, tornando-o mimético. Ver, por exemplo, Adorno, *Teoria estética*, 370–71.

193 Adorno, “Engagement”, 328–29. // Adorno, “Compromisso”, 411–12.

194 Adorno, “Engagement”, 412. // Adorno, “Compromisso”, 396.

fase monopolista¹⁹⁵: as obras de arte que falam, por assim dizer, uma língua diferente da linguagem corrente e cujo caráter enigmático exige de nós esforço para compreendê-las, pois requerem novas formas de percepção diferentes da percepção usual que opera em nosso cotidiano, são mal recebidas por subjetividades avessas ao inusual, ao que gera estranhamento, ao que abala certezas e levanta questionamentos, ao que nos força, enfim, a algum grau de desconforto, de contato com o próprio sofrimento e de reflexão. Por isso, Adorno vai sustentar que as personalidades autoritárias, forma de subjetividade tendencialmente predominante no capitalismo administrado, acomodam-se melhor às obras realistas, mesmo as autoproclamadas obras críticas, do que às obras que rompem com o primado da comunicação. Obviamente, há de se considerar também o lado socio-educacional dessa questão e a dificuldade que as obras de arte formalmente avançadas impõem a um leigo, algo que hoje é muito mais premente do que era na época em que Adorno escrevia (supondo, além disso, que o acesso à cultura esteja garantido por condições materiais relativamente confortáveis para parte considerável da população, como era o caso da Alemanha na época). No entanto, ainda assim esse é um paralelo bastante revelador, pois mesmo entre pessoas bem-educadas as obras do modernismo encontravam pouca aceitação (segundo Wiggershaus, nos anos 1950, dentro das universidades alemãs, eram poucos os que tinham interesse nessa vertente da arte). Para Adorno, a aversão que as obras formalmente radicais despertam não se deveria propriamente ao fato delas serem difíceis, mas sim delas serem demasiadamente realistas: como se não quiséssemos saber do que elas estão falando.

Ou seja, naquele momento, segundo Adorno, a ênfase na defesa da obra de arte autônoma era em si mesma uma atitude política. Essa posição era reforçada também pelo diagnóstico de época de Adorno segundo o qual o capitalismo não dava nenhum sinal de que viria a ser superado prontamente, seja pelo controle dos antagonismos sociais, mantidos em estado de latência pelos benefícios do Estado de Bem-Estar Social, seja pela formação cada vez mais cerrada de subjetividades adaptadas aos horizontes estreitos das relações sociais capitalistas. A política, em suma, estava num momento de parálise, o que fazia da politização imediata da arte uma quimera. A posição da arte era, nesse contexto, periclitante. Se as obras de arte, mesmo as mais rigorosas, estavam como nunca sujeitas à incorporação neutralizante pelo sistema da indústria cultural¹⁹⁶, ao mesmo tempo Adorno ainda via na arte um espaço

195 Theodor W. Adorno et al., *The authoritarian personality* (London ; New York: Verso, 2019); Theodor W. Adorno et al., *Estudos sobre a personalidade autoritária*, 2019. Ver também o ensaio “Elementos do antissemitismo: Limites do Esclarecimento” in: Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*.

196 “O fato de que pinturas radicalmente abstratas possam ser penduradas em salas de recepção oficiais sem causar incômodo, não justifica, contudo, qualquer restauração de um representacionalismo que é *a priori* prazeroso, mesmo se Che Guevara é selecionado para os propósitos de uma reconciliação com o objeto”.

residual para expressar aquilo que estava vedado à política afirmar como realizável no presente imediato:

A dissimulação de uma verdadeira política aqui e agora, a coagulação das relações históricas que em parte alguma parecem prestes a derreter, obrigam a mente a ir a lugares onde ela não se degrade. Hoje todo fenômeno da cultura, mesmo que seja um modelo de integridade, está sujeito a ser sufocado pela cultivação do *kitsch*. E, no entanto, paradoxalmente, nessa mesma época, cabe às obras de arte o fardo de conservar sem palavras o que foi barrado ao acesso da política. (...) Esse não é o tempo de uma arte política, mas a política migrou para as obras autônomas e sobretudo naquelas que parecem politicamente mortas (...).¹⁹⁷

Lukács e a reconciliação extorquida

A defesa da autonomia radical da obra de arte feita por Adorno contrastava com a posição de mais um importante nome da estética marxista no século XX: o de Georg Lukács. Durante as décadas de 1930 e 1940, no contexto de ascensão e recrudescimento do fascismo na Europa, Lukács passara a defender a necessidade de que as forças políticas à esquerda se reunissem sob a bandeira antifascista em uma ampla coalizão com outras forças democráticas. Tal posição política encontrava sua correspondente cultural na defesa de manifestações culturais fundadas no que Lukács reivindicava como sendo a herança progressista da cultura burguesa, em seus valores humanistas, racionais, democráticos e populares contra o reacionarismo e o irracionalismo fascistas. Na literatura, mais especificamente, tal posição se expressava na defesa de um tipo de “realismo crítico”, fiel à evocação sensível e à apresentação figurativa da realidade e mais propenso a ecoar na sensibilidade das camadas populares¹⁹⁸.

Adorno, *Teoria estética*, 321.

197 Adorno, “Engagement”, 430. // Adorno, “Compromisso”, 413.

198 Para Nicolas Tertulian, essa postura política já se faria presente, por exemplo, em *O romance histórico* (escrito entre 1936-37, em Moscou), obra em que Lukács defende a continuidade da literatura clássica, em oposição aos adeptos de uma arte radicalmente nova – posição encampada pelos militantes da Associação Russa dos Artistas Revolucionários (substituta do antigo *Proletkult*), mas também por autores como Brecht – e em oposição também à literatura de tendência ou de agitação e ao chamado “realismo socialista”. Segundo Tertulian, esse deslocamento de Lukács seria ao mesmo tempo político e estético e estaria baseado na avaliação de que diante da expansão do fascismo na Europa a luta pelo socialismo não deveria se orientar pelo enfrentamento direto com o capitalismo, mas pela mediação desse enfrentamento por meio da contraposição entre fascismo e antifascismo. Tal contraposição, na visão de Lukács, permitiria um raio de ação mais extenso do que a contradição fundamental entre burguesia e proletariado, e deveria orientar-se pela mobilização do impulso democrático nas camadas sociais as mais amplas e heterogêneas possíveis. Já para Ana Cotrim, a defesa do realismo crítico feita por Lukács não deve ser pensada como uma decorrência direta de suas posições estratégicas na luta contra o fascismo, sendo na verdade o produto do desenvolvimento da capacidade de Lukács de pensar o desenvolvimento histórico de maneira *concreta*, qualidade adquirida pelo autor por meio de sua militância prática no movimento comunista e de uma leitura

Embora em alguma medida esteja também referida a posições elaboradas pelos autores em momentos anteriores de suas trajetórias, a polêmica direta entre Lukács e Adorno se deu na década de 1950, em especial com a crítica veemente de Adorno ao livro *Realismo crítico hoje* (1957) de Lukács¹⁹⁹. Trata-se de um momento importante e bastante conhecido no pensamento marxista sobre arte e, no entanto, o confronto propriamente dito das posições de Adorno e Lukács parece ter um espaço reduzido na literatura brasileira, especialmente se comparado a outros debates estéticos dentro da tradição marxista²⁰⁰. Além disso, os comentários a respeito da polêmica costumam ser muito marcados pelas opiniões antagônicas que os dois autores tinham em relação aos caminhos e descaminhos do Partido Comunista Russo e da União Soviética, derivando as concepções estéticas dos autores de maneira muito direta de suas posições políticas. Esse é um procedimento que parece elidir uma parte importante do problema e torna-se ainda menos produtivo em um contexto histórico e político muito diferente, para dizer o mínimo, daquele marcado pelo antagonismo da Guerra Fria. Por essa razão, meu percurso será outro: irei me concentrar nas diferentes concepções a respeito do realismo e do modernismo que mobilizaram os dois autores, o que os colocou em rota de colisão, para assim ressaltar os momentos que me parecem mais relevantes para pensar a literatura e o romance sob uma perspectiva marxista hoje.

Em “Reconciliação extorquida” (1958), Adorno apresenta uma leitura bastante dura de *Realismo crítico hoje* (1957), livro em que Lukács se posiciona a respeito da literatura ocidental e soviética do século XX. O ponto central da divergência com Lukács são os julgamentos deste a respeito do modernismo literário: a censura de Lukács ao experimentalismo formal, equacionado por ele à perda do realismo e à redução da arte à mera reflexão sobre seus próprios procedimentos, vai ser refutada por Adorno por meio de uma ênfase na forma como o momento que expressa a especificidade da obra de arte perante a outros tipos de discurso. Adorno concentra-se, assim, na defesa do suposto “formalismo” e

---

aprofundada dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, que enxergava como ponto central a reflexão de Marx acerca do trabalho como o fundamento ontológico da relação entre ser-humano e natureza. Nicolas Tertulian, *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético* (São Paulo: Editora UNESP, 2008); Ana Cotrim, *Literatura e realismo em György Lukács* (Porto Alegre: Zouk, 2016).

199 Para uma leitura do debate entre Lukács e Adorno que considera seus antecedentes nos debates marxistas em torno do expressionismo na década de 1930, ver especialmente o capítulo final de Carlos Eduardo Jordão Machado, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo: análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e Theodor W. Adorno)*, 2016.

200 E ainda mais se comparado ao debate entre Lukács e Brecht a respeito do realismo ou ao debate entre Benjamin e Adorno sobre a cultura de massa. Para uma retomada histórica desses dois debates ver, por exemplo, Eugene Lunn, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984).

subjetivismo da literatura modernista, contra a ênfase de Lukács na representação objetiva da realidade como cerne do realismo.

No livro em questão, Lukács concebe as tendências vanguardistas da literatura ocidental como expressão de uma nova fase de decadência ideológica burguesa, a do período imperialista do capitalismo. Nesse ponto, ele desenvolve a discussão feita em seus textos dos anos 1930²⁰¹, nos quais argumentava que, após universalismo das aspirações burguesas revelar suas limitações de classe com o massacre das Revoltas de Junho, a ideologia burguesa entrava em fase de decadência: mobilizados pela defesa de seus privilégios de classe conquistados na luta contra a aristocracia, os membros da burguesia, intelectuais e artistas dentre eles, passam a se relacionar com a realidade de maneira muito mais distorcida e mistificada do que no período de ascensão da classe proprietária, o que traz consequências tanto para a produção teórica quanto para a produção literária da intelectualidade burguesa.

Em “Narrar ou descrever” (1936), Lukács associa essa mudança histórica e social – de um momento de ascensão do capitalismo e da classe burguesa para um momento de consolidação das relações sociais capitalistas – e seu impacto ideológico na fração intelectual da burguesia a uma distinção entre dois procedimentos literários: o procedimento realista da narração e a atitude naturalista da descrição. Se, de um lado, a narração é um procedimento vivo, que apresenta de maneira dinâmica cenas com alto teor dramático e significativas para a obra como um todo, configurando-as em uma totalidade que permite ao leitor experimentar a ação narrada, a descrição, por sua vez, é um procedimento enrijecido e petrificado, que se concentra nas minúcias e na exaustão do detalhe, apresentando a realidade como uma série de quadros estáticos, puramente episódicos, diante das quais o leitor se posta como um observador. O nexos principal entre forma literária e sociedade estabelecido por Lukács esclarece-se quando ele argumenta que a predominância de um desses dois recursos literários – a narração e a descrição – em determinada época não resulta da mera escolha estilística dos autores, mas “da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade²⁰²”.

Se os romances de Balzac (mais marcadamente, segundo Lukács, os anteriores à 1848), Dickens, Stendhal e Tolstói representam a sociedade burguesa em seu processo tumultuoso de consolidação e conseguem deslindar os processos de base pelos quais essa

---

201 Cf. especialmente o texto de 1938, Georg Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, in *Marx e Engels como historiadores da literatura*, trad. Nélcio Schneider (São Paulo: Boitempo, 2016), 99–156.

202 Georg Lukács, “Narrar ou descrever?”, in *Ensaio sobre literatura*, org. Leandro Konder (Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965), 50.

nova sociedade se forma, isso se deve, segundo Lukács, ao fato de terem vivido ativamente esse processo e de estarem envolvidos – mesmo que não pela via da política imediatamente – nas grandes lutas sociais da época; de terem, em suma, se formado como escritores por meio das experiências de “uma vida rica e multiforme²⁰³”, anterior à especialização e o estreitamento de perspectiva decorrente do aprofundamento da divisão do trabalho. A esses autores, Lukács contrapõe Zola e Flaubert, escritores que iniciaram suas atividades depois da Revolução de junho de 1848. Ambos não se furtavam a fazer suas críticas aos rumos da política e da sociedade de seu tempo mas, contudo, vivendo em uma sociedade já constituída e cristalizada e inseridos em uma divisão capitalista do trabalho cada vez mais avançada, já lhes era vedado participar ativamente da vida social. Por isso, segundo Lukács, eles se tornam meros “observadores e críticos da sociedade burguesa²⁰⁴”, submetidos a uma visão contemplativa da realidade.

Assim como em “Narrar ou descrever”, o fundamento da distinção entre realismo crítico e vanguarda em *Realismo crítico hoje* reside na maneira pela qual cada escritor se posiciona perante a realidade efetiva de seu tempo, o que por vezes Lukács designa como sendo sua “concepção de mundo”. Ao elegê-la como ponto de apoio de sua crítica à literatura vanguardista, Lukács procura evitar o que ele vê como a limitação da crítica literária favorável ao vanguardismo, qual seja, o fato desta se orientar por critérios formais epidérmicos em suas apreciações. Lukács distingue essa noção superficial de forma, ligada aos aspectos técnicos da fatura das obras, de um sentido de forma mais profundo que ele entende como sendo certa postura diante da realidade subjacente à obra de arte²⁰⁵. O centro da concepção de mundo de um autor – o que Lukács enuncia como sendo o sentido forte de forma – é, em última instância, o modo pelo qual ele concebe a humanidade: enquanto a tradição realista mostra os indivíduos como seres sociais, inseridos em relações sociais concretas e históricas, a literatura vanguardista concebe os homens como seres solitários, social e ontologicamente isolados. Desse ontologismo, no qual Lukács não hesita em sublinhar a associação com a filosofia de Heidegger, derivariam os outros aspectos

---

203 “Goethe, Stendhal e Tolstoi tomaram parte em guerras que serviram de parteiras a tais transformações. Balzac participou das especulações febris do nascente capitalismo francês e foi vítima delas. Tolstoi acompanhou as etapas mais importantes desse revolucionamento na qualidade de proprietário de terras ou colaborando em várias organizações sociais (...)”. Lukács, 52.

204 Lukács, 52.

205 Segundo a definição de Lukács: “É no esforço empregado pelo autor, servindo-se de meios especificamente literários, para reproduzir adequadamente a ideia que faz do mundo com a totalidade de suas determinações objetivas e subjetivas, que podemos apreender sua intenção objetiva tal como queremos examiná-la aqui” Georg Lukács, *Realismo crítico hoje* (Brasília: Coordenada - Editora de Brasília, 1969), 36.

problemáticos da literatura de vanguarda: seu subjetivismo, seu formalismo, seu pessimismo político e seu anti-humanismo.

Um ponto que será muito criticado por Adorno é que as técnicas narrativas têm importância secundária no raciocínio de Lukács, pois sua função em cada obra é em última instância determinada por esse princípio composicional de base. Nesse sentido, o recurso do monólogo interior, por exemplo, poderia tanto servir como um instrumento para apresentar a realidade de maneira objetiva e dinâmica (e portanto realista, segundo a definição de Lukács), como ocorre em Thomas Mann, ou ser o princípio fundamental sobre o qual se erige um romance, como em *Ulysses*, de James Joyce ou em *Rumo ao farol* de Virginia Woolf. Apenas nesses últimos casos a representação da realidade seria antirrealista segundo a definição de Lukács, pois a configuração perderia de vista a diferença entre a realidade subjetiva e a realidade objetiva, representando a última como se fosse a primeira. Por isso a realidade histórica objetiva seria, na visão de Lukács, atenuada nas obras vanguardistas, tornando-se quando muito apenas um pano de fundo difuso de uma realidade subjetiva hipostasiada.

Literariamente, o subjetivismo criticado por Lukács manifesta-se em diversos elementos dos romances modernistas, os quais retomo seguindo as tonalidades da reconstituição do próprio autor: o tempo, apresentado de maneira subjetiva, não ultrapassa a duração de uma vida individual e contribuiria para a ausência de perspectiva histórica evidente e pelo caráter essencialmente estático dos enredos e das personagens dos romances modernos; o espaço não é objetivamente construído, mas aparece de maneira difusa, como mera “atmosfera” que permeia os romances; a concreção histórica da realidade e suas “possibilidades objetivas” são substituídas por um ponto de vista que privilegia a abstração, os ideais subjetivos, as “possibilidades abstratas”; o narrador onisciente e distanciado, que apresenta a realidade de maneira ordenada, distinguindo o essencial do contingente, dá lugar à profusão de detalhes apresentados de modo desordenado e confuso, sem qualquer princípio de hierarquização; as personagens não são dotadas de um caráter definido, construído ao longo de sua interação recíproca com a realidade concreta, mas são “homens sem qualidades”, despersonalizados, amorfos.

Para Lukács, tudo isso só contribui para o problema fundamental da cisão entre literatura e realidade objetiva, que confere aos romances modernistas seu caráter fantasmagórico. Dissolução da realidade e dissolução do indivíduo reforçam-se e complementam-se:

dissolução do homem e dissolução do mundo pertencem ambas ao mesmo sistema, ampliam-se e reforçam-se mutuamente. Na base, encontramos sempre a mesma concepção do homem: um ser desprovido de qualquer unidade objetiva, simples

sequência incoerente de fragmentos instantâneos, extraídos de experiências vividas que são, por definição, tão impenetráveis para o indivíduo que as vive como para outros homens²⁰⁶.

Para a literatura vanguardista, assevera Lukács, “o real não passa dum pesadelo que, se possível, se desenrola na consciência perturbada de um idiota²⁰⁷”. Tem a ver com isso o predomínio de personagens considerados banais e medíocres ou extremos e excepcionais, mas socialmente desajustados. Segundo a concepção de mundo vanguardista, tais personagens dariam corpo a um protesto contra a vida tal como ela existe no capitalismo, mas Lukács recusa essa caracterização sustentando que se trata de um protesto puramente moral e abstrato e, sendo assim, vazio, contra a realidade. Em lugar desse tipo de personagem, Lukács encampa a relevância de personagens típicos, a seu ver o modelo mais apto a condensar e revelar as tendências fundamentais de uma dada configuração social²⁰⁸.

Ao contrário dessa tipicidade própria à perspectiva realista, que supõe a hierarquização dos elementos da composição, a obra de arte vanguardista contém uma profusão de detalhes mais ou menos intercambiáveis, sem nenhuma diferenciação entre o que é central e o que é periférico na narrativa. Recorrendo ao livro de Benjamin sobre o barroco alemão e à sua discussão sobre a alegoria, Lukács vê no caráter alegórico da obra vanguardista a autodestruição da forma estética. Se a criação de uma obra de arte envolve fundamentalmente uma escolha dos elementos mais essenciais da realidade para serem transfigurados esteticamente, então a ausência de qualquer princípio de hierarquia entre principal e acessório desagrega a realidade, decompõe qualquer sentido histórico do conteúdo artístico e recusa qualquer sentido imanente próprio ao símbolo em favor do esfumaçamento do sentido característico da alegoria.

---

206 Lukács, 46.

207 Lukács, 54.

208 A tipicidade é um aspecto essencial para a noção de realismo de Lukács. Engels já havia definido o realismo como “a reprodução fiel de personagens típicos em situações típicas” e, para Marx o típico poderia ser pensado como um indivíduo específico, singular, mas que ao mesmo tempo concentra as tendências mais essenciais, universais, do indivíduo de seu tempo e sociedade. Note-se, assim, que típico não se confunde com algo como um tipo médio (mais afinado com a literatura naturalista): um personagem médio pode ser comum, mas não reflete toda a riqueza da vida social, ao passo que os personagens típicos são indivíduos bem definidos e de personalidade demarcada, isto é, tem uma singularidade patente, mas ao mesmo tempo tornam visíveis tendências sociais mais gerais. Se o realismo envolve uma descoberta das forças mais significativas de determinado momento histórico, então o laço entre destino individual e as possibilidades concretas ditadas pela dinâmica social é um ponto-chave para o realismo de um romance na perspectiva de Lukács. Sobre a tipicidade e o método narrativo realista cf. especialmente o capítulo 7 de Celso Frederico, *A arte no mundo dos homens - O itinerário de Lukács, Arte e Sociedade* (São Paulo: Expressão popular, 2013).

Como veremos, Adorno não discordará da descrição da literatura modernista como parte de um processo de dissolução das formas literárias clássicas, mas seu juízo a respeito disto é oposto ao de Lukács. Basta lembrar de formulações de Adorno como a de que os únicos romances que importam são aqueles que não são mais romances, ou de que noções como a de sentar-se e “ler um bom livro” (quer dizer, ler algo aprazível de maneira contemplativa) são totalmente inadequadas para pensar a literatura do século XX. Nesse ponto, os limites da crítica de Lukács ao modernismo ficam mais claros: seu juízo negativo está orientado por um ideal muito devedor à literatura realista do século XIX. Ainda que seu modelo de realismo para o século XX seja Thomas Mann, e não um escritor do XIX, a própria leitura que Lukács faz do autor alemão é bastante peculiar, pois desconsidera os momentos em que a obra de Mann escapa à representação objetiva da realidade. Pensemos na experiência do tempo em um romance como *A montanha mágica* – tempo subjetivado, da *durée* bergsoniana – romance que Lukács, entretanto, lê simplesmente como uma crítica da personalidade patológica e fugidia de Hans Castorp, em contraste com a força de caráter de seu primo Joachim Ziemssen, desejoso de retornar à planície e à “normalidade” da sociedade burguesa. É outra a interpretação de Adorno, para quem a *durée* bergsoniana, longe de ser um desvio decadente, é antes expressão de protesto contra o tempo objetivo, reificado e abstrato da vida sob a lógica capitalista (algo, aliás, que o próprio Lukács desvendara no capítulo sobre a reificação em *História em consciência de classe*). Para Adorno, o romance de Thomas Mann é muito mais irônico do que supõe Lukács (algo muito perceptível no caráter interessado e participativo do narrador e no clima quase satírico de boa parte do romance) e mostra os dois conceitos de tempo em toda sua ambivalência e contradição, sem tomar um partido: tanto a consciência do tempo “da planície” para a qual Joachim quer retornar para exercer sua profissão como militar, quanto o tempo fantasmagórico dos que se entregam à rotina no sanatório, alegoria do subjetivismo e diletantismo boêmio, são criticados.

Seguindo o argumento da crítica de Lukács, enquanto nas vanguardas a apreensão subjetiva do mundo seria hipostasiada e transformada em substância mesma do mundo, aparecendo sob a forma da angústia e do pânico do indivíduo frente ao mundo petrificado (o grande exemplo disso seria a obra de Kafka), o escritor realista seria capaz de apreender e representar as contradições e as tendências reais de sua época, diferenciando o que é apenas uma apreensão ou reação subjetiva da verdadeira essência da realidade. Isso porque o escritor realista conseguiria captar e criar uma imagem concreta e dinâmica do mundo, sempre percebendo a realidade como algo social e histórico, em devir. A atitude do escritor realista frente ao mundo é de abertura para concebê-lo como algo passível de transformação por meio

da ação humana – nesse sentido, o realismo seria indissociável de uma esperança, ou ao menos da suposição de que o mundo tem um sentido inteligível mínimo, de que ele não é um caos, mas que obedece a determinadas leis de funcionamento, e cuja evolução tem um sentido, sentido este que está aberto à intervenção humana, horizonte encampado pela luta socialista. Tais suposições seriam avessas à concepção de mundo vanguardista, excessivamente orientada pelo experimentalismo formal e pouco preocupada com o conteúdo efetivo de suas obras.

É importante ressaltar que Lukács reconhece que as limitações da posição vanguardista diante da realidade – incompreensão, evasão para a subjetividade, sentimento de impotência individual – se devem à situação concreta dos intelectuais burgueses na fase imperialista do capitalismo. Ou seja, Lukács está disposto a conceder alguma legitimidade histórica à arte de vanguarda, uma vez que a deformação das relações humanas de fato ocorre na sociedade capitalista. Mas, se ele reconhece que a angústia e a sensação de impotência que marcam a literatura vanguardista são em alguma medida reais, recusa contudo que esses sentimentos deem conta de toda a realidade e critica a passividade da arte vanguardista diante desta situação. Por isso advoga: contra a angústia vanguardista diante da realidade, a tentativa realista de sua transformação; contra a impotência e o isolamento, o indivíduo em ação na sociedade; contra uma “decadência artisticamente interessante”, um “realismo crítico verdadeiro como a vida²⁰⁹”, contra Kafka, o melhor dos vanguardistas, Thomas Mann, u modelo para o realismo do século XX.

O caminho percorrido por Adorno em sua crítica a Lukács, centra-se em demonstrar como a forma é o que distingue a arte do conhecimento conceitual próprio da filosofia e da ciência ou mesmo do simples acúmulo de fatos próprio à reportagem. Se isso é verdade, então os aspectos formais não podem ser simplesmente entendidos como acessórios ou acidentais, nem vistos como secundários em relação à concepção de mundo dos autores, mas devem ser apreendidos em sua relação objetiva com o conteúdo estético. Não é o conteúdo das obras que deve tomado como o centro de onde emana sua relação com a realidade material – problema em que Lukács efetivamente incorre em diversas interpretações bastante literais de poemas ou de trechos isolados de romances –, mas se deve partir de uma análise imanente que considere a lei formal de cada obra literária em sua particularidade. Desse argumento decorre também a censura de Adorno quanto ao fato de Lukács reunir sob a rubrica do vanguardismo e da decadência – vista em si mesma como uma categoria problemática tanto por sua remissão ao universo biológico, quanto por sua generalidade – uma série de romancistas com princípios

---

209 Lukács, *Realismo crítico hoje*, 133.

formais muito diferentes entre si, como Proust, Kafka, Joyce e Beckett, chegando às mesmas conclusões sobre todos eles.

Contra a ideia de que a literatura ocidental teria entrado em um declínio após a derrota das Revoltas de 1848, declínio cuja expressão no campo estético seria o modernismo e as vanguardas, Adorno argumenta que os novos movimentos artísticos do século XX alcançariam, justamente em virtude de seu afastamento dos métodos do realismo literário tradicional, um “conteúdo de verdade”. Adorno, tanto quanto Lukács, reconhece a arte como uma forma de conhecimento e não como um reino do irracional, mas para Adorno, a obra de arte é capaz de expressar uma verdade sobre o mundo apenas quando consegue acolher as contradições objetivas por meio da constituição rigorosa a partir de suas próprias leis formais. A incompreensão do modernismo por parte de Lukács seria, portanto, produto de sua recusa em conceder à técnica literária o lugar central que ela possui na constituição de uma obra, abordagem que faz com que Lukács incorra em uma análise excessivamente calcada no conteúdo. Mais do que isso, Adorno censura em Lukács também sua recusa em conceder às técnicas artísticas uma lógica relativamente imanente de desenvolvimento, subordinando-as de modo muito imediato às transformações ocorridas nas relações sociais, como na tese da passagem da narração para a descrição após 1848, em “Narrar ou descrever”.

Em seu argumento, Adorno inverte a proposição de Lukács ao defender que a falha em configurar o real não seria das obras modernistas, e sim das obras que tentam apreender uma nova realidade através das técnicas e métodos do realismo do século XIX. Essa ideia já tinha sido desenvolvida em “Posição do narrador no romance contemporâneo” originalmente uma conferência para a rádio RIAS de Berlim ocidental, publicada em 1954. Nessa palestra, nota-se como o questionamento de Adorno acerca da validade do realismo tal como ele fora definido por Lukács para a literatura no século XX está baseado em seu diagnóstico do aprofundamento e espraçamento da reificação no capitalismo tardio:

quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. *Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.* A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte²¹⁰.

---

210 Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura I* (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 57. (Grifo do autor)

A partir dessa passagem, vê-se que não se trata de recusar o empenho realista intrínseco à forma romance, na medida em que ela é, desde suas origens, produto e expressão do conflito entre indivíduo e sociedade. O que Adorno sustenta é que os meios para conquistar o realismo já não podem ser os mesmos do século XIX – “invariantes são incompatíveis com o espírito da dialética”²¹¹. Se para Lukács a literatura modernista se caracteriza pelo subjetivismo extremo da representação, Adorno avança o argumento de que a própria subjetividade deve ser vista como sendo socialmente mediada e contendo, por isso, um teor eminentemente social e histórico. Ou seja, se a atomização dos indivíduos criticada por Lukács nas obras modernistas é um resultado social, então essas obras seriam mais verdadeiras do que aquelas que tentam representar os indivíduos como seres essencialmente sociais, que se relacionam entre si como sujeitos capazes de transformar a realidade consciente e racionalmente. É a própria definição aristotélica mobilizada por Lukács, do homem como um ser social e político que o romance moderno revela como falsa, em uma sociedade na qual os indivíduos se tornaram alienados de si mesmos e dos outros, objetos e não sujeitos do processo social.

Nesse ponto, o argumento de Adorno revela-se tributário de algumas contribuições da obra de juventude do próprio Lukács. Em *A teoria do romance*, Lukács havia tratado da relação entre a forma romance e a modernidade, concebendo o romance como a forma moderna da épica. Para ele, o romance era expressão do “desabrigo transcendental” da modernidade, da perda da relação imediata entre eu e mundo, da realidade transformada em um mundo das convenções, estranho e impenetrável aos indivíduos, o que Lukács designa pelo conceito de “segunda natureza” e que seria retomado por Adorno para tratar do caráter natural e convencional que as relações sociais adquirem no capitalismo. A grande questão envolvendo o romance para o jovem Lukács era como uma forma que lidava com um mundo marcado pela perda de sentido imanente à vida, ainda assim deveria configurar uma totalidade de sentido. A ideia radical de Lukács (e que seria fundamental para as reflexões de Adorno sobre a forma romance) é que diante disso, a única alternativa que restaria para o romance seria justamente incorporar essa ausência de sentido como o fio condutor de sua composição²¹².

211 Theodor W. Adorno, “Balzac-Lektüre”, in *Noten zur Literatur*, org. Rolf Tiedemann, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 152.// Theodor W. Adorno, “Lectura de Balzac”, in *Notas sobre literatura*, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 149.

212 Para uma discussão de como Lukács concebe a ironia do narrador como índice da objetividade do romance, ver o terceiro capítulo de Anouch Neves de Oliveira Kurkdjian, “Romance e modernidade no jovem Lukács” (Dissertação de Mestrado em Sociologia, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014).

Desse modo, lidos pelas lentes da teoria do fetichismo de Marx e do conceito de reificação de *História e consciência de classe* tais apontamentos ganham especificação histórica na reflexão de Adorno. O romance será, para ele, uma forma que faz da alienação do sujeito diante da objetividade o veículo de sua composição. Se para Adorno a arte consegue formular uma “historiografia inconsciente” de sua época, o romance poderia ser pensado como uma historiografia inconsciente da própria reificação. Isso já estava de algum modo esboçado, ainda que de forma abstrata, na tipologia da forma romanesca que Lukács apresenta na parte final da *Teoria do romance*, em que ele mapeia momentos do conflito entre indivíduo e sociedade ao longo da história do romance. Um desses momentos, que ele denomina de Romantismo da desilusão, se caracteriza pelo predomínio da interioridade, da reflexão e da psicologia em detrimento da figuração do mundo objetivo. Seu grande modelo é Flaubert, que inaugura a senda que mais tarde desembocaria no romance modernista.

Nesse sentido, o debate com Lukács nos anos 1950 está envolvido em certa ironia, pois é como se Adorno recorresse ao jovem Lukács da *Teoria do romance* e da teoria da reificação em *História e consciência de classe*, contra as concepções do Lukács maduro. Além de se manter agarrado a uma noção caduca de obra de arte simbólica, na qual partes e todo guardam uma relação evidente e determinada, Lukács parece insistir, ainda que de maneira implícita, na consciência de classe como a chave para a compreensão da relação entre literatura e sociedade, o que o leva a reduzir a importância da forma artística como algo que tem uma lógica própria e que altera drasticamente os sentidos do material que passa a integrá-la, e pensar a obra literária em termos de uma expressão mais ou menos direta da posição de classe de um autor e de sua postura diante de seu presente. Adorno, por sua vez, está de um lado orientado por um diagnóstico sócio-histórico do espraio e aprofundamento da reificação, entendida não como uma falsa consciência determinada segundo a posição de classe dos sujeitos no processo produtivo, como era o caso em Lukács, mas como um processo objetivo que se generaliza para todas as classes, uma vez que tem sua origem na abstração real posta pelas relações sociais baseadas na troca de equivalentes no mercado e, de outro lado, assume um conceito de obra de arte alegórica que acompanha o desenvolvimento histórico da arte no século XX, com o modernismo.

Assim, o que Lukács enxerga como sendo patológico nas obras modernistas não seria um atributo das obras, mas de seu conteúdo, ou seja, da própria alienação produzida pelas relações sociais capitalistas. Para Adorno, ao mostrar a alienação como um destino comum a todos os homens, a literatura oferece ao menos uma imagem mais verdadeira da contradição entre indivíduo e sociedade, do que se insistisse em apresentá-los de maneira harmônica:

“[essa] solidão, levada a suas últimas consequências, converte-se em sua própria negação; a consciência solitária, ao revelar-se no configurado como aquilo que é oculto a todos, potencialmente supera-se a si mesma. É exatamente isso o que é evidente em obras vanguardistas autênticas²¹³”.

Dessa maneira, para Adorno o suposto “solipsismo” das obras modernistas não significaria uma negação do objeto em favor do mergulho em uma subjetividade pura e ontológica, mas tenderia dialeticamente a uma reconciliação com o mundo que “é acolhido no sujeito como imagem, em vez de, segundo o decreto do mundo alienado, petrificar-se reificado frente a ele²¹⁴”. *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, talvez seja uma expressão bem clara dessa afirmação, pois o que Proust faz é, a partir do mergulho na subjetividade, convertê-la em cenário para a manifestação da objetividade. Por isso, sua obra, ao contrário do que Lukács considerava, seria profundamente anti-individualista:

O monologue intérieur, a ausência de mundo que na nova arte indigna a Lukács é duas coisas, verdade e ilusão da subjetividade isolada. Verdade porque na constituição em toda parte atomizada do mundo a alienação governa os homens e porque estes – como se pode conceder à Lukács – se convertem em sombras. Mas a ilusão é o sujeito isolado, pois objetivamente a totalidade social tem precedência sobre o individual e se consolida e se reproduz mediante a alienação, a contradição social. As grandes obras vanguardistas fazem saltar pelos ares esta ilusão da subjetividade evidenciando a fragilidade do meramente individual e ao mesmo tempo captam nisto tudo aquilo do que o individual é um momento e do que, no entanto, nada pode saber²¹⁵.

Por isso, o importante nas obras literárias não seria a capacidade de representar fidedignamente o mundo objetivo do qual emergem, ausência da qual Lukács se ressentia nas obras modernistas, mas justamente o acúmulo negativo da riqueza épica, como no exemplo de Proust. A arte não conhece a realidade nem reproduzindo-a de maneira fotográfica, como na descrição naturalista, nem desvendando tendências sociais a serem posteriormente canceladas pela ciência, como no realismo crítico defendido por Lukács, mas expressando, em virtude de sua constituição enquanto imagem monadológica, o que é velado pela epiderme da realidade.

213 Theodor W. Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, in *Noten zur Literatur*, org. Rolf Tiedemann, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 268. // Theodor W. Adorno, “Reconciliación extorsionada”, in *Notas sobre literatura*, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 258. // O leitor pode encontrar uma tradução deste ensaio para o português em Theodor W. Adorno, “Reconciliação extorquida. A propósito do livro Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács”, in *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo: análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e Theodor W. Adorno)*, por Carlos Eduardo Jordão Machado (Ed. UNESP, 2016), 319–47.

214 Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 262. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 252.

215 Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 262. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 252.

Adorno argumenta que a própria distinção entre realismo e naturalismo proposta por Lukács, se levada às últimas consequências, haveria de levá-lo a compreender como o realismo necessariamente se liga às intenções subjetivas que ele procurava afastar da literatura, pois se a essência da realidade não pode mais ser imediatamente acessada, se a realidade progressivamente se tornou mais abstrata na sociedade capitalista, resta à configuração literária representar a realidade tal como ela é apreendida por meio da experiência subjetiva e não pretender ainda apresentá-la de maneira distanciada e objetiva. O romance torna-se subjetivo para poder preservar alguma objetividade. Contrariando a insistência de Lukács na representação concreta da realidade – e o conceito hegeliano de concreto passa a ter no livro de Lukács quase o sentido da mera empiria – Adorno insiste que a objetividade das obras modernistas é conquistada justamente pela técnica e pelo estilo que dissolve os conteúdos da realidade e reorganiza-os de uma maneira nova na obra literária.

Adorno admite que a literatura deva fazer alguma referência à realidade, do contrário seria mero jogo de palavras vazio. E ele não ignora o perigo de que obras rigorosamente limitadas a seus próprios princípios formais possam vir a se tornar algo vazio e frívolo, mero jogo linguístico, que recaia em mera afirmação positiva da ausência de sentido. Poderíamos entender essa afirmação de Adorno como uma crítica às iniciativas artísticas orientadas por um racionalismo extremo na construção, quase tecnocrático, tal como o traço de automatismo que ele nota na música serialista²¹⁶. Mas note-se que não se trata de uma crítica fundada em princípios humanísticos (como a defesa da manutenção da presença do “humano” na literatura) ou na censura ao princípio da mecanização em si, mas antes se trata de uma defesa da tensão dialética entre expressão e construção, contra um fetichismo da técnica e a proscrição *a priori* de elementos expressivos na composição.

Mas aquela demanda de realismo, isto é, de alguma referencialidade ao real, tem que se limitar a ser apenas um ponto de partida: uma experiência básica da realidade e de fragmentos de temas a serem trabalhados pela obra. *Como* a obra trabalha esse material não pode ser alvo de imposições, pois esse é o princípio estético particular a ser construído por cada grande obra. Em Proust, por exemplo, convivem a observação realista dos mínimos detalhes com uma formalização estética “não-realista” e extremamente subjetiva, baseada no

---

216 No campo literário, Adorno menciona uma literatura que se transforma em ciência, de tonalidades “cibernéticas”, o que talvez sirva para caracterizar algumas obras do *nouveau roman* baseada em princípios formais muito rígidos, como as do grupo *Oulipo* de Raymond Queneau e François Le Lionnais e talvez mesmo para algumas expressões mais extremas da poesia concreta no Brasil. Sobre as aporias da música serialista ver o capítulo quinto de Eduardo Socha, “Tempo musical em Theodor W. Adorno” (Tese de doutorado em Filosofia, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2015)..

princípio da memória involuntária. Kafka por sua vez pode ser pensado como o inverso de Proust, já que em suas obras temas e acontecimentos extremamente não-realistas encontram uma forma rigorosamente realista e são descritos com máxima objetividade. De maneiras inversas os dois autores conseguiram expressar alguma verdade sobre o mundo e por isso Adorno insiste que pretender separar esses dois momentos – tema e tratamento literário, conteúdo e forma – não faz nenhum sentido, revela apenas o tradicionalismo estético, o ponto de partida normativo e a-histórico adotado por Lukács.

Assim como nas divergências contra Sartre e contra Brecht, novamente aqui o argumento de Adorno persevera no intuito de delimitar rigorosamente a autonomia estética. Para o autor, o grande problema do conceito de realismo de Lukács é que ele não distingue suficientemente o plano filosófico do plano artístico, o que o leva a transpor de maneira muito direta para a estética categorias que pertencem à teoria do conhecimento, isto é, à relação entre a consciência e o mundo empírico. Contra isso, Adorno defende que a noção de “aparência estética” não pode ser menosprezada, pois é fundamental para marcar a especificidade e a distância entre arte e realidade empírica, sem a qual a arte tem sua dimensão de verdade (e de crítica) abalada:

A arte se encontra na realidade, tem nela sua função, é inclusive mediada em si mesma pela realidade de múltiplas maneiras. Mas, mesmo assim, enquanto arte, segundo seu próprio conceito, se enfrenta antiteticamente com o que existe. A filosofia reconheceu essa situação definindo a arte como “aparência estética”. (...) a diferença entre a existência empírica e a arte afeta a composição íntima desta. Se oferece essências, ‘imagens’, isso não é um pecado idealista; que muitos artistas tenham professado filosofias idealistas não diz nada do conteúdo de suas obras. Pelo contrário, frente ao meramente existente a arte mesma, se não o duplica antiartisticamente, deve ser, por essência, essência e imagem. Apenas assim se constitui o estético; assim, não meramente contemplando a mera imediatez a arte se converte em conhecimento, isto é, faz justiça a uma realidade que esconde sua própria essência e reprime o que esta expressa para favorecer um ordenamento puramente classificatório. Apenas na cristalização da própria lei formal, não no passivo recolher dos objetos, a arte converge com o real. O conhecimento é nela mediado esteticamente de ponta a ponta²¹⁷.

A arte não oferece um conhecimento positivo da realidade e ela não deve visar a estabelecer suas leis ou suas tendências mais gerais, como faz a pesquisa empírica, que se constrói por meio do acúmulo progressivo de conhecimento. Ela é, antes, um conhecimento negativo do mundo empírico. Se Lukács exige que a história e a sociedade apareçam de maneira clara nas obras realistas, Adorno insiste na negatividade do conhecimento do mundo do qual as obras são portadoras: mais do que a enunciação de certos conteúdos verdadeiros, a arte deve ser, antes, um *gesto* polêmico perante o mundo, uma crítica que não se enuncia

---

217 Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 260–61. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 251.

diretamente, mas que se faz como que sem palavras. Quanto a isso, seria esclarecedor lembrar que mesmo na obra de um escritor realista como Tolstói são os momentos em que a narrativa persegue seus próprios fins os que guardam maior força narrativa, a qual parece se reduzir sensivelmente na fase tardia de Tolstói, em que algumas obras se convertem em um veículo para a expressão positiva de sua filosofia. Não é como reflexo fotográfico da realidade e nem como uma “perspectiva crítica” e mais profunda acerca dela que uma obra adquire realismo, mas “revelando o que quer que seja velado pela forma empírica assumida pela realidade, o que é possível somente em virtude do estatuto autônomo da arte²¹⁸”. Por isso, mesmo o caráter inapreensível do mundo que Lukács acusa nos romances modernistas é para Adorno um meio de conhecimento propriamente artístico, na medida em que incorpora em sua forma, tornando sensível, o fosso existente entre o mundo das coisas e a experiência humana que busca com dificuldade entendê-lo.

Nesse raciocínio as obras que importariam ainda hoje são aquelas que se aprofundam e desenvolvem suas próprias leis formais, leis que, por sua vez, se erigem a partir do conteúdo social com o qual uma composição se depara, pois a forma é sempre pensada como conteúdo sedimentado (algo muito distinto do formalismo à moda do *New criticism* americano, por exemplo). Assim, o que para Adorno confere relevância à obra de autores como Joyce e Beckett é que “a voz de seu tempo está contida em seus monólogos²¹⁹”, por isso elas seriam mais profundas do que obras que apresentam comunicativamente a realidade. Uma passagem de Anatol Rosenfeld dá conta disso com perfeição, num texto em que ele aproxima as mudanças do romance às da pintura no século XX, sublinhando em ambas um processo de “desrealização”:

Reconhecemos, no processo descrito, muitas analogias com a pintura moderna. À abolição do espaço-ilusão [na pintura], corresponde a do tempo cronológico [no romance]. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Ao fim, a personagem chega, por exemplo, nos romances de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, ‘não-figurativo’, da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-

218 Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 264. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 254–55.

219 “É simplesmente isso que confere a Kafka, Joyce, Beckett, à grande nova música, seu poder. Em seus monólogos repercute a hora que soou para o mundo: por essa razão eles são tão mais perturbadores do que aqueles que descrevem o mundo de forma comunicativa [*mitteilsam*]”. Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 268–69. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 258–59.

perspectiva de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas²²⁰.

Contra a avaliação de Lukács, segundo a qual as obras modernistas seriam uma deformação pessimista da realidade, Adorno defende que a negação da negação, a distorção de uma realidade distorcida, é que faz a crítica do mundo, não se tratando portanto de uma questão de dar peso para contratendências reais que se oponham à alienação que vigora na sociedade, tarefa que caberia à análise teórica. Novamente, nota-se nessa exigência de Lukács a perda de tensão dialética entre arte e realidade: à obra de arte não cabe focalizar a realidade em busca de seus predicados, nem tentar dissertar sobre ela, mas criar uma realidade própria, realidade à segunda potência, gesto que consiste na própria lógica *sui generis* da obra de arte: a obra “não profere nenhum juízo; ela apenas se torna um juízo quando tomada enquanto totalidade. (...) A própria ideia, tão na moda hoje, de ‘dizer alguma coisa’ é avessa às musas²²¹”.

Para Hegel, o romance era a história de um indivíduo que “apara seus chifres” e se reconcilia com a sociedade em que vive. Em sua obra de juventude Lukács, via o herói do romance como expressão do indivíduo desabrigado, em busca de si mesmo, em um mundo estranho. Em sua crítica do modernismo, por sua vez, Lukács exige que esse antagonismo seja apresentado como algo superado, ou passível de superação no sentido da transformação social socialista, que ele supunha já ser realmente um estado de coisas em que indivíduo e sociedade estavam reconciliados. Adorno insiste que se o antagonismo permanece existindo, seja no capitalismo, seja no socialismo realmente existente (que para ele, à diferença de Lukács, não era uma sociedade verdadeiramente emancipada, pois não passava de uma ordem social cuja produção e distribuição de mercadorias era dirigida pelo Estado), então o romance deveria dar voz a esse antagonismo e assim salvaguardar a utopia de que ele um dia possa deixar de existir, em vez de ceder às seduições de uma reconciliação extorquida.

Leituras de Balzac

Um dos pontos mais interessantes da crítica de Adorno a Lukács é que ela não só aponta a limitação de Lukács em compreender que as técnicas que ele acusa de formalismo têm a função estética de conferir objetividade aos romances modernistas (algo que o jovem

220 Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in *Texto/Contexto I* (São Paulo: Perspectiva, 1996), 85.

221 Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, 270. // Adorno, “Reconciliación extorsionada”, 260.

Lukács tinha notado ao tratar da ironia materializada na instância do narrador como fonte de objetividade para o romance), como também sustenta que mesmo os romances de escritores como Balzac e Dickens, que Lukács toma como paradigmas da literatura realista, foram menos fiéis à ideia de representação objetiva da realidade do que às leis formais que organizavam a composição de cada uma de suas obras. Se Lukács tinha em Balzac ou em Tolstói os mais altos exemplares da literatura realista, Adorno procura mostrar que as diferenças entre um escritor como Balzac e a literatura modernista do século XX eram menores do que Lukács pensava: para Adorno, Balzac apenas perseguiu sua concepção de forma até seu extremo, concebendo os diversos volumes da *Comédia humana* como exposições da totalidade extensiva do mundo objetivo, ao passo que os modernistas buscaram encapsular e condensar a totalidade do mundo dentro de seus monólogos, de maneira intensiva²²². E se as tendências estéticas que se tornam explícitas no presente já estavam em estado latente em um momento histórico anterior, Adorno irá ler a obra de Balzac também como uma primeira exposição de um mundo que já estava atravessado pela abstração das relações sociais mediadas pela forma mercadoria e pelo predomínio do valor abstrato.

Em seu ensaio sobre *Ilusões perdidas* (1935), Lukács atribui a Balzac a invenção de um novo gênero de romance: o romance da desilusão. O conflito central desse tipo romanesco é o choque entre as fantasias e valores de um indivíduo, fantasias e valores estes engendrados

---

222 No curso de estética de 1958-59, Adorno recomendava aos alunos um procedimento de interpretação que fosse atento à dialética entre radicalidade formal e conteúdo social nas obras literárias, qual seja, o de buscar nas obras naturalistas ou realistas aquilo que se opõe à intenção naturalista e, analogamente, buscar nas obras modernistas, o que nelas se aproxima do naturalismo: “Onde quer que alguém encontre um esforço pela verdade no sentido naturalista ou realista – isso também se aplica eminentemente a Thomas Mann, a quem muitos consideram um dos escritores mais realistas – verá que, se as obras de arte são realmente significativas, eles irão, e na verdade devem ir, substancialmente além de uma representação, de uma representação fotograficamente fiel do que elas representam. E se eu tivesse que fazer uma sugestão aos estudantes de Germanística e de Línguas Românticas entre vocês, seria a de examinar sistematicamente os produtos do assim chamado realismo e do naturalismo em termos de atributos não realistas e não naturalistas. (...) E especialmente agora, tendo falado sobre aqueles aspectos da arte moderna que a levam mais além da superfície de algo representado, talvez seja apropriado, não menos enquanto parte de uma investigação dialética, recuperar isto. Lukács foi tão longe a ponto de acusar a arte moderna radical, muito estranhamente – e entre muitas outras coisas – de ‘naturalismo’, no sentido de apresentar estados emocionais genuinamente existentes ou coisas similares. (...) Eu tentei mostrar na *Filosofia da nova música* que o expressionismo radical na música está na verdade conectado a um certo caráter documentário da música, no sentido de que essa música radicalmente expressionista, sem sentir-se constrangida por convenções formais, registra estados emocionais como um sismógrafo, por assim dizer, e substitui um enquadramento preconcebido, meramente formal, com o enquadramento de tais estados emocionais. E, se quisermos, podemos ver esse mesmo caráter documentário, que encontramos em boa parte da arte moderna – por exemplo, na escrita automática do programa surrealista – uma espécie de transformação de elementos naturalistas. Eu quase diria – e realmente posso apenas tocar nisso de maneira breve – que é aí que está, de fato, o sal dialético, o sal materialista que conecta a arte radical, arte que se move para o mais longe da superfície da existência real, de volta a essa existência afinal”. Adorno, *Aesthetics*, 158.

pela própria sociedade capitalista, e a realidade brutal da vida concreta nessa sociedade. Tal conflito é, segundo Lukács, central para diversos romances do período da Restauração, momento em que a energia utópica gerada pela Revolução Francesa foi abalada, mas a obra de Balzac teria o mérito de tratar esse choque de maneira original e profunda, mostrando concretamente como, com a expansão do capitalismo na França, a cultura, os valores, os sentimentos e as opiniões dos indivíduos se degradam ao entrarem, também elas, no circuito das mercadorias: a glória passa a significar “doze mil francos de artigos e mil pratos de jantares”, como sintetiza o personagem Dauriat, editor e livreiro, numa passagem do romance. A qualidade realista que Lukács discerne em Balzac associa-se ao fato de que o escritor francês não se contenta “com uma constatação geral das consequências ideológicas dessa dominação do capitalismo, mas revela em todos os setores (jornais, teatros, editoras) o processo concreto da mercantilização em todas as suas etapas e suas determinações”.²²³

Para Lukács, a profundidade do realismo de Balzac derivaria de sua capacidade de tratar de maneira complexa e concreta esta questão, sem nunca transformá-la num tema sobreposto à narrativa – falha que ele detecta nos sucessores de Balzac. Balzac, por sua vez, é valorizado por ser capaz de tecer uma visada geral sobre a sociedade sempre a partir de um percurso particular e concreto, no caso do romance *Ilusões perdidas*, aquele centrado na figura do jovem provinciano aspirante a escritor convertido em jornalista Lucien Chardon/De Rubempré. Para Lukács, é o foco na trajetória de Lucien que permite ao livro de Balzac mostrar concretamente o processo de mercantilização da interioridade humana, ao passo que o assunto econômico do desenvolvimento das forças produtivas é mantido acertadamente em um segundo plano no enredo do romance, tema associado à figura secundária de David Séchard, impressor e amigo de Lucien. A tipicidade dos personagens é sublinhada por Lukács como um instrumento decisivo para que Balzac apresente de maneira dialética a relação entre o particular e o geral no romance: as características dos personagens surgem concretamente e diante dos olhos do leitor, ao longo do processo do embate dos personagens com a realidade, com o ambiente social do qual fazem parte, ambiente do qual surgem e contra o qual se insurgem.

O que Lukács destaca em sua apreciação de Balzac é sobretudo o caráter vivo, complexo e orgânico de seus romances e sua destreza em fazer de questões abstratas um enredo concreto e sensível. Na visão de Lukács, é essa complexidade que permite a Balzac alcançar uma representação fiel da estrutura da realidade objetiva, cuja riqueza não poderia

²²³ Georg Lukács, “*Illusions perdues*”, in *Balzac et le réalisme français*, La Découverte/poche Sciences humaines et sociales 63 (Paris: La Découverte, 1999), 50. Há uma tradução deste ensaio em Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*, org. Leandro Konder (Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965).

ser apreendida adequadamente de maneira abstrata e esquemática. Lukács distingue nesses termos o realismo de Balzac do naturalismo de um Zola que, partindo de pesquisas científicas, não tem sucesso, contudo, em superar uma representação estática da superfície da vida empírica: “quanto mais o método de Balzac se aproxima da realidade objetiva ela mesma, mais ele se afasta da maneira habitual, cotidiana, mediana de *refletir diretamente* a realidade objetiva²²⁴”. É portanto a vivacidade do método de Balzac o que lhe permite se contrapor aos limites estreitos e rotineiros da reprodução imediata das experiências cotidianas, defeito que Lukács atribui ao naturalismo.

Segundo Lukács, essa vivacidade foi possível a Balzac em virtude do momento histórico em que ele escreveu. Enquanto escritores posteriores descrevem a mercantilização do espírito burguês como um fato já realizado historicamente, Balzac está escrevendo em um período em que esse processo ainda não havia se consumado, razão pela qual ele pode ainda narrá-lo como um desenvolvimento vivo. A transformação da arte e da consciência em mercadoria não aparecem como algo dado em seu romance, mas ela se desenrola diante dos olhos dos leitores, como evento novo e cheio de tensão dramática, que se concretiza nas idas e vindas dos personagens e de suas interações. Seguindo essa lógica, Lukács irá notar que mesmo um grande escritor como Flaubert já se confrontava com a sociedade capitalista constituída como um fato histórico consumado e por isso em sua obra qualquer crítica da realidade, por mais radical que seja, ganha um teor puramente abstrato e subjetivo, sendo portanto impotente. São essas as razões históricas que Lukács fornece para justificar sua preferência por Balzac, preferência que é tanto de ordem artística quanto de ordem política.

Adorno também considera a obra de Balzac como uma fonte de conhecimento e de verdade a respeito do mundo social, mas em sua leitura isso não se deve à capacidade do escritor francês de apreender corretamente e com clareza a realidade em que ele vivia, mas em ter sido capaz de transfigurar no plano estético sua própria alienação individual. O realismo de Balzac, para Adorno, não provem de uma perspectiva teoricamente correta e objetiva a respeito da realidade, mas da tentativa desesperada de adivinhar e elucidar, recorrendo à imaginação, o que se passava na realidade já impenetrável da vida social parisiense; tal realismo se deve não tanto à possibilidade de Balzac ter vivenciado de maneira direta e poder ter tido uma visão nítida dos acontecimentos sociais de sua época, mas principalmente por seu gesto de desdém quase ressentido com relação à realidade que se fechava diante dele, fazendo com que lhe fosse necessário recorrer a sua imaginação na tentativa de conferir a ela algum sentido. Esse gesto da obra de Balzac fica bem caracterizado na anedota mencionada por

---

224 Lukács, “Illusions perdues”, 61.

Adorno, que *se non è vero, è bem trovato*, segundo a qual diante do cataclismo da Revolução de Março de 1848, Balzac teria fechado as janelas e se retirado para sua escrivaninha para trabalhar num romance, dizendo simplesmente que era hora de “voltar à realidade”. A esse respeito, Adorno observa:

Às vezes as fantasias compensatórias do ignorante a respeito do mundo são mais precisas a respeito desse mundo do que o realista que nele se apreciava. A mesma alienação que o motivava a escrever, como se cada frase de sua industriosa pluma tentasse criar uma ponte com o desconhecido, é a essência secreta que ele queria adivinhar. O que separa os homens entre si e os aliena do escritor mantém também em marcha o movimento da sociedade, cujo ritmo os romances de Balzac imitam²²⁵.

Se por um lado Balzac torna sensível a totalidade que a economia política clássica e a filosofia hegeliana haviam elaborado em termos teóricos, ele por outro lado antecipa Marx ao intuir que com a consolidação do capitalismo os seres humanos reduzem-se a máscaras sociais, meros portadores do processo social que se impõe sobre eles. Nos dois casos, Adorno frisa como a literatura de Balzac reconstrói a sociedade de uma maneira aprofundada, mais até do que a ciência econômica havia conseguido fazer até então (não custa lembrar que Balzac foi um autor muito caro tanto a Marx, quanto a Engels), em parte porque ele de fato torna a teoria algo concreto, como queria Lukács, mas também porque sua imaginação literária como que antecipa um nível de reificação que só se realizaria posteriormente: “A reificação irradia no frescor da aurora, nas reluzentes cores da origem, mais espantosamente que a crítica da economia política em pleno meio-dia²²⁶”.

Recuperando os termos de Lukács na *Teoria do romance*, Adorno nota que a literatura de Balzac não expressa apenas a totalidade extensiva da vida capitalista, mas também intensiva, isto é, ela penetra em seu interior, ao adotar como dinâmica da forma literária os ritmos da própria dinâmica social, segundo a qual a sociedade só se reproduz enredando a todos como produtores e compradores de mercadorias. Todos os personagens dos romances de Balzac estão submetidos a essa lei e a igualdade como valor burguês só se realiza nos romances como igualdade nesta submissão. O caráter por vezes estereotipado dos personagens de Balzac, ou muito malvados, ou muito bondosos (e normalmente fadados à ruína), é visto por Adorno não como uma falha na configuração do romancista, mas teria seu lastro no fato econômico de que a dinâmica social efetivamente faz com que os homens se comportem como marionetes, demonstrando que Balzac estava livre de uma ilusão tipicamente burguesa segundo a qual “o indivíduo existe em si mesmo e a sociedade apenas o

225 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 140. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 137.

226 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 140. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 137.

influência de fora²²⁷”. Seus romances mostram não apenas a prioridade dos interesses sociais e econômicos sobre a psicologia individual, mas também “a gênese social das próprias personalidades²²⁸”, a ponto da distinção entre o caráter humano dos personagens e os seus papéis sociais se esfumarem. Por isso Adorno insiste na experiência da desilusão (termo do qual Lukács se serviu na *Teoria do romance* para dar o nome ao gênero romanesco no qual inserira Balzac, o romantismo da desilusão) como sendo um traço característico dos romances de Balzac: a experiência de que os homens e suas funções sociais não coincidem afinal.

Outro aspecto ressaltado por Adorno em sua leitura é o caráter de sistema dos inúmeros enredos que compõem a totalidade da *Comédia humana*. Adorno os compara ao pensamento totalizante próprio da paranoia: no ciclo de Balzac, tudo se conecta, personagens reaparecem em vários livros, intrigas são retomadas em detalhes, etc. Se a crítica por vezes viu nesse traço certa artificialidade, visível no recurso a uma série de reviravoltas um tanto inverossímeis, Adorno nota como, numa sociedade em que o sistema de crédito começa a conectar os indivíduos uns aos outros, o destino de cada indivíduo começa de fato a se tornar interligado ao dos demais e pode, por essa razão, mudar repentinamente. Também do ponto de vista dos meios de comunicação a sociedade francesa ainda estava em vias de se tornar um sistema, mas Balzac já intuía essa rede totalizante densa que estava se formando e assim pode figurá-la em *Ilusões perdidas*. Todos esses apontamentos levam Adorno a insistir que Balzac discernia no despontar do capitalismo industrial, tendências que só seriam atribuídas à sociedade capitalista do período da decadência, o que parece uma alusão a posição de Lukács a respeito do romance pós-1848.

O fundamental a ser destacado da leitura que Adorno faz de Balzac é que, para ele, o realismo buscado pela literatura do século XIX já não é um realismo primário, como o do século XVIII, mas secundário; isto é, trata-se de um realismo cujo fundamento é a perda da experiência imediata da realidade causada pelo avanço das relações sociais capitalistas. Não por outra razão Adorno vislumbrará em procedimentos literários como a descrição e o apego quase desesperado aos detalhes, abundantes nas obras do período realista, não uma fidelidade à realidade, mas já um sintoma da dificuldade de se apreender a realidade que surge concomitantemente à expansão do capitalismo e das relações sociais mediadas pela troca: é porque o mundo tornou-se alheio aos indivíduos e é porque há uma distância entre eles e a realidade em que vivem, que os romances buscam descrevê-lo tão minuciosamente; é porque a vida e as relações sociais tornaram-se abstratas, que a literatura realista almeja lhes restituir

---

227 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 149. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 146.

228 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 149. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 146.

alguma concretude. Seguindo esse raciocínio, Adorno chama a atenção, por exemplo, para o alto grau de precisão da língua francesa nas descrições de Balzac, algo que destoa da crítica mais frequente ao romancista francês, que normalmente enxerga uma deficiência de estilo na linguagem de Balzac, que escrevia muito e estava sempre acossado por prazos. Todavia, essa precisão, para Adorno, não torna a prosa de Balzac concreta e objetiva, mas apenas evoca a concretude. Recorrendo a uma analogia, Adorno afirma que assim como o desenho de um esquizofrênico não é mero delírio de uma consciência isolada, mas a tentativa de recuperar os detalhes dos objetos perdidos, a minuciosidade do empenho realista do romance do século XIX é uma tentativa de restituir a experiência concreta da realidade que foi perdida. É nesse empenho, e não como afirma Lukács na maior ou menor semelhança em relação à realidade, que reside o conteúdo de verdade de obras como a de Balzac. “Para ser visto *através*, o mundo não pode mais ser olhado²²⁹”.

O teor de verdade do realismo de Balzac associa-se, para Adorno, a essa busca angustiada do sujeito literário de superar sua alienação rompendo com a fachada da realidade empírica. Isso talvez fique mais claro se nos lembrarmos das descrições, abundantes em Balzac: por exemplo, a maneira como Balzac descreve detalhadamente a sala da pensão da Sra. Vauquer em *O pai Goriot* questiona a ideia corrente de que os homens possuem os objetos, revelando que os objetos é que falam em nome dos seus donos. Em síntese, o argumento de Adorno reitera que o realismo, enquanto representação objetiva da realidade, já era obsoleto no período de Balzac. Se Lukács está correto em distinguir o empenho realista de mostrar a realidade como um processo da fixação naturalista nos fatos imediatos dessa realidade, ele deixa contudo de levar essa constatação às últimas consequências, pois a abstração das relações sociais torna impossível representá-las de maneira concreta, como Lukács gostaria. Em vez da ênfase de Lukács na *representação* dos processos sociais, Adorno sublinha que o caminho que conduz Balzac a uma visão cortante das condições econômicas reais - profundidade atestada também pela leitura de Marx e de Engels – não tem nada a ver e é mesmo diretamente oposto ao caminho percorrido pela análise econômica. É por meio de uma fisionomia cega, intuitiva, oriunda do fascínio quase infantil de Balzac pelo absurdo das novas figuras sociais introduzidas pelo capitalismo (como o usurário, ao mesmo tempo atemorizante e idiota em seu afã acumulador), e não por uma concepção teoricamente orientada, que Balzac aproxima-se do marxismo e capta a tendência central da sociedade capitalista: a incessante auto-valorização do dinheiro como capital.

---

229 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 147. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 144.

Enquanto Lukács considera o cerne do realismo de Balzac a correção de sua visão a respeito das leis da sociedade e sua capacidade de tornar o universal e abstrato das leis sociais, concreto e particular na obra literária, Adorno preocupa-se em enfatizar que a arte só produz conhecimento quando volta-se inteiramente para seu próprio material, sem preocupar-se em partir do conhecimento produzido pela ciência – o que é tanto mais verdadeiro, quanto mais a própria realidade tenha se convertido em fachada e os fatos históricos tenham se convertido eles mesmos em fatos metafísicos, notará Adorno. A verdade da arte de Balzac deriva do esforço sem tréguas de sua imaginação, que nunca se dava por satisfeita até que “seus produtos fossem tão iguais a si mesmos que também se parecessem com a sociedade da qual eles estavam em retirada²³⁰”: o triunfo de Balzac está em sua resistência à realidade, em se colocar frente a frente e encará-la até que ela revele seu horror:

nenhuma relação legítima entre arte e conhecimento é estabelecida quando a arte empresta teses da ciência, as ilustra e antecipa a ciência, apenas para ser alcançada por ela depois. A arte se torna conhecimento quando ela devota-se sem reservas a trabalhar em seu material²³¹.

Adorno não deixa de fazer uma ressalva a Balzac, que é o fato dele se restringir à esfera da circulação e não ultrapassar o véu do dinheiro, traçado que o levaria a adentrar a esfera da produção. Haveria, nesse ponto, certa afinidade entre as fantasias conspiratórias de Balzac sobre os financistas e uma crítica de cunho moral ao capitalismo, a qual opõe o capital financeiro, rapinador, ao capital produtivo, visto sob uma aura de benevolência. No entanto, mesmo esse problema Adorno entende como sendo uma ilusão objetiva, pois de fato o capital financeiro era abundante no início do industrialismo, o que fazia dele um assunto evidente para um romancista. Mas o mais interessante é que também esse tipo de observação é associada por Adorno às dificuldades que o romance realista tem que enfrentar para dar conta de uma realidade que se torna progressivamente mais abstrata:

é precisamente porque no mundo burguês as coisas que são decisivas não se deixam mais narrar, que a narrativa está desaparecendo. As deficiências iminentes ao realismo de Balzac já são potencialmente o veredito sobre o romance realista²³².

Não é por acaso que no pequeno ensaio “Palestra sobre um folhetim imaginário” Adorno nota que já Balzac faz da reflexão parte integrante do romance (em *Ilusões perdidas*, por exemplo, ao apresentar na íntegra dentro da narrativa a primeira crítica teatral escrita por

230 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 149. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 146.

231 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 149. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 146.

232 Adorno, “Balzac-Lektüre”, 153–54. // Adorno, “Lectura de Balzac”, 150.

Lucien) abalando a separação rígida entre reflexão e apresentação realista da realidade, no que seria o programa modernista desenvolvido por autores como Gide e Proust no século XX²³³.

Embora as críticas de Adorno a Sartre, Brecht e Lukács incidam sobre pontos particulares das reflexões de cada um deles, pode-se afirmar que o que as unifica é a recusa decidida de Adorno às tentativas de atribuir uma função social imediata à arte (seja ela o engajamento, a educação ou a representação realista da realidade) posição que já era a adotada por ele pelo menos desde os anos 1930, como se pode depreender de seus debates com Benjamin acerca da funcionalização da arte. Para Adorno, a própria composição autônoma dos produtos artísticos seria capaz de produzir uma faísca social e a obra de arte contemporânea expressaria as contradições de uma sociedade tanto melhor quanto menos a tomasse como seu tema e quanto menos orientada estivesse por um efeito social imediato, seja ele o sucesso de público ou a intervenção política. O suposto “formalismo” artístico convergiria, assim, para o único realismo verdadeiro, especialmente a partir do século XX – um realismo que não poderia mais ser pensado em termos representacionais:

procedimentos que espelham o real como tal simulam dessa maneira um estado não existente de reconciliação entre realidade e sujeito. O realismo na arte se tornou uma ideologia, como a mentalidade das assim chamadas pessoas realistas, que se orientam pelas aspirações e ofertas das instituições existentes, e não se tornam por isso livres de ilusões, tal como imaginam, mas apenas ajudam a tecer o véu que a força das circunstâncias coloca sobre eles sob a forma da ilusão de que eles são criaturas naturais²³⁴.

---

233 Theodor W. Adorno, “Rede über ein imaginäres Feuilleton”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 358–66. // Theodor W. Adorno, “Discurso sobre un folletín imaginario”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 344–51.

234 Adorno, “Voraussetzungen”, 438. // Adorno, “Presupuestos”, 420–21.

CAPÍTULO 4 – AQUELES QUE DIZEM NÃO: UMA HISTORIOGRAFIA INCONSCIENTE DA REIFICAÇÃO

Para Adorno, o romance, forma literária da era burguesa, se vê acossado por um paradoxo no século XX: embora sua forma exija a narração, não se pode mais narrar. Se antes o realismo era imanente a essa forma, como se percebe nos romances do século XIX, em que por mais fantástico que fosse o assunto, a forma de apresentação sugeria realidade, no século XX esse procedimento torna-se questionável. No que diz respeito à instância do narrador, aspecto do romance discutido em maior detalhe por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954), tal impossibilidade significa que o mundo no romance do século XX tem que ser apresentado sob o filtro da subjetividade – tentativas de contornar esse problema recuperando ingenuamente uma apresentação não mediada da objetividade, recairiam, para Adorno, em uma imitação acrítica e no limite falseadora da realidade, problema que já havia sido notado pelo jovem Lukács da *Teoria do romance*. Inserindo-se na tradição dialética que procurou refletir historicamente sobre as formas artísticas e levando em consideração os romances modernistas das primeiras décadas do século XX, Adorno considera que diante dessa situação “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato²³⁵”. Mas, ele frisa, a própria pretensão de se narrar alguma coisa, que pressupõe que algo é digno de ser contado, se vê dificultada pela mesmice do mundo administrado, a qual, por sua vez, abala também a capacidade de diferenciação e de experiência pressuposta no conceito de individuação. A saída seria adotar essa própria alienação do sujeito – alienação em relação a sua própria experiência, aos outros indivíduos e ao mundo – como veículo para a objetividade na composição dos romances.

Proust, Kafka, Joyce e posteriormente Beckett foram escritores que a seu modo procuraram lidar com a assim chamada “crise do romance” realista. Se, como argumenta Adorno, é verdade que em suas obras a subjetividade surge como filtro para a composição literária, então elas podem também ser lidas como formalizações estéticas de momentos do desenvolvimento histórico da reificação e da crise do indivíduo burguês, em acordo com a ideia formulada por Adorno na *Teoria estética*, de que a arte é uma “historiografia inconsciente de si mesma da sua época²³⁶”. Se até o século XIX o romance associava-se ao ilusionismo ao modo do palco italiano no teatro e o papel do narrador consistia em elaborar de maneira própria esse aspecto de ilusão de objetividade, no século XX a instância do narrador

235 Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, 56.

236 Adorno, *Teoria estética*, 277.

passa a atacar a própria pretensão de objetividade dos romances, evidenciando, pelo recurso ao comentário e à ironia, o caráter parcial e ilusório do que é narrado. Coloca-se em cheque, portanto, a distância estética entre o que é narrado e o leitor, distância esta que no romance tradicional era fixa.

Ao se liberar das convenções da representação da realista da realidade, no entanto, o sujeito criador se depara ao mesmo tempo com sua impotência diante da supremacia do mundo objetivo. Por isso Adorno irá dizer que os romances que realmente contam no século XX não são mais romances, mas se assemelham a epopeias negativas: são pré-individuais, não porque o indivíduo tenha retornado a qualquer estado de reconciliação com um mundo pleno de sentido, como ansiava Lukács na *Teoria do romance*, mas porque ele tende a ser liquidado pelos mecanismos da produção do “mundo administrado”. Se o indivíduo é algo que se constituiu historicamente, e não uma constante, então nada garante que ele não possa vir a desaparecer. Esse processo, testemunhado pela evolução do romance no século XX, encontraria nas obras de Beckett sua formulação estética mais extrema, a ponto de suas obras terem incomodado críticos que, tal como o Lukács maduro, esperavam algo menos “absurdo” da literatura²³⁷.

Apresentarei a seguir a leitura que Adorno faz de três escritores do século XX, Proust, Kafka e Beckett, de maneira a tornar mais concretas essas questões colocadas acima.

Proust, o “mártir da felicidade”

A Proust só compreenderá quem, imunizado contra sua errônea apreciação como um narcisista mimado que ele,

---

237 Como sintetiza Adorno em uma carta respondendo ao dramaturgo Rolf Hochhut, que criticava a tese do declínio da individualidade e da espontaneidade por seu suposto caráter elitista e que defendia, em seu lugar, um teatro realista e politicamente mais afirmativo: “A última crise do indivíduo está baseada no fato de que novos métodos de produção estão fazendo das qualidades que a sociedade uma vez demandou do indivíduo, e talvez da própria categoria do qualitativo ela mesma, supérfluas; Horkheimer e eu apontamos isso de diversas maneiras. É revoltante que os homens estejam sendo modelados segundo os métodos da produção, mas o mundo funciona assim enquanto eles estejam submetidos à produção social em vez de dominá-la. Mas como por outro lado o aparato da produção supostamente deve existir apenas em nome dos homens e tem em sua liberação sua meta, a saber, liberdade do trabalho desnecessário, há algo inerentemente contraditório, algo genuinamente absurdo, no declínio da individualidade. Isso não é um dos últimos fatores que produzem a literatura que você desgosta e para a qual a palavra ‘absurdo’ foi adotada. Ela corporifica uma consciência adequada. Perceber a coerção de um processo não é a mesma coisa que aprová-la”. Theodor W. Adorno, “Offener Brief an Rolf Hochhuth”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 592. // Theodor W. Adorno, “Carta abierta a Rolf Hochhut”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 572.

é claro, também o era, sinta a desmesurada energia da resistência contra a opinião a qual tem tendido a arrancar cada frase do Proust platônico. Essa resistência, essa segunda alienação do mundo alienado, como meio para sua restituição, confere seu frescor a esse refinado. E faz com que, enquanto um modelo literário, ele seja tão inadequado como Kafka, pois toda imitação de seu procedimento pressuporia essa resistência como já alcançada, se eximiria dela e falaria de antemão dali de onde Proust a alcançou. (Adorno, “Pequenos comentários sobre Proust”).

Um romance digressivo que começa narrando em minúcias a dificuldade de um garotinho da alta sociedade francesa do século XIX para dormir sem um beijo de boa-noite de sua mãe e cujo enredo poderia ser resumido como a história de como alguém se descobre um escritor parece ser um objeto completamente alheio às preocupações de um crítico da sociedade capitalista do século XX. E, no entanto, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922), foi um livro fundamental para as reflexões de Adorno, não apenas enquanto objeto de crítica literária, mas também como um componente fundamental de sua economia intelectual como um todo, como ele próprio afirmou²³⁸. As menções recorrentes ao nome de Proust em *Minima moralia* e o que podemos intuir como sua presença implícita no livro em que Adorno mobiliza de maneira mais enfática sua própria experiência individual parecem confirmar esse depoimento pessoal. Além disso, o projeto de uma filosofia que comportasse um conceito expandido de experiência e que não dispensasse da vivência individual e da reflexão sobre arte, elaborado na *Dialética negativa*, também guarda uma relação evidente com a leitura que Adorno faz da obra proustiana²³⁹. Aliás, em seus comentários sobre Proust nas *Notas de literatura*, Adorno afirma que não falava do escritor exatamente como um crítico distanciado, mas como alguém profundamente identificado com sua obra.

A ideia de que a experiência subjetiva, se bem refletida, isto é, se apreendida de maneira precisa e genuína como faz Proust em seu romance, não consiste em algo meramente particular mas aponta para o universal, é um dos pressupostos que orientam *Minima moralia*. Logo no primeiro aforismo do livro, intitulado “Para Marcel Proust”, Adorno retoma

238 Theodor W. Adorno, “Zu Proust”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 669. // Theodor W. Adorno, “Sobre Proust”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 650. O escritor francês foi também o assunto de diversas correspondências entre Adorno e Benjamin nos anos 30.

239 Sobre a presença de Proust na *Dialética negativa*, tema que extrapola os propósitos deste trabalho, cf. Roger Foster, *Adorno: the recovery of experience*, SUNY series in contemporary continental philosophy (Albany: State University of New York Press, 2007).

exatamente essa dialética entre indivíduo e sociedade ao refletir sobre situação dos intelectuais oriundos da alta burguesia como ele, sujeitos não só à desconfiança e ao ressentimento de seus pares menos abastados, mas principalmente pressionados pela própria reconfiguração das formas do trabalho intelectual a adequarem-se à profissionalização das carreiras ligadas à reflexão e à divisão do trabalho intelectual que a organização da ciência impõe – da qual poderiam entretanto prescindir, pela sua independência material – sob pena de serem vistos como diletantes: “é como se a classe da qual desertaram os intelectuais independentes se vingasse deles ao fazer valer à força suas exigências no exato local em que o desertor busca refúgio²⁴⁰”.

Embora Adorno mencione Hegel como uma das inspirações dialéticas do livro (um Hegel reabilitado contra ele mesmo, por assim dizer), não é por acaso que para justificar seu intento ele faça referência à transformação imposta pela história à forma romance: se a filosofia quiser ir “além da fachada”, então ela não pode tomar os dados da realidade objetiva de maneira imediata, como faz o positivismo, mas refletir sobre eles, de maneira análoga ao romance no século XX, que não pode mais se contentar em descrever a realidade por meio dos procedimentos do romance realista clássico, com seus personagens bem caracterizados, estáveis, autônomos, apresentados como sujeitos dotados da capacidade de ação:

Só a pesquisa da sua configuração alienada, das potências objetivas que determinam até no mais recôndito a existência individual, permite conhecer a verdade sobre a vida tal como é dada. Quem fala sem mais do dado imediato assemelha-se àqueles escrevinhadores de romances que adornam suas marionetes com imitações baratas da paixão de tempos idos e põem em ação pessoas que não passam de acessórios da maquinaria como se elas ainda pudessem agir como sujeitos, e como se algo dependesse da sua ação²⁴¹.

Em busca do tempo perdido é uma das primeiras obras do século XX em que esse abalo da forma tradicional do romance se faz visível e tem a ver com sua capacidade de penetrar na fachada da vida sob o fetiche a importância que Adorno atribui ao romance. Ao contrário das avaliações de críticos marxistas como Sartre e Lukács que viam em Proust uma expressão do apego burguês ao subjetivismo, Adorno vislumbra em seus romances uma radicalidade estética cuja contraparte crítica, não sendo evidente, seria tarefa da interpretação decifrar. Nas *Notas de literatura*, são dois os textos em que Adorno aborda a obra Proust em maior detalhe, ambos da década de 1950: “Pequenos comentários sobre Proust”, originalmente uma palestra para a Rádio de Hessen, foi uma fala em celebração da edição alemã de *Em busca do tempo perdido* e publicado na revista de cultura *Akzente*, em 1958.

240 Adorno, *Minima moralia*, 18.

241 Adorno, 9.

Além dessa palestra, Adorno proferiu outra para a Rádio de Hessen a respeito do segundo volume da obra de Proust, *À sombra das raparigas em flor* em 1954 e também escreveu um texto curto para a editora Suhrkamp sobre *No caminho de Swann*, em 1957.

Em consonância com a recusa da primazia do universal sobre o particular, ou do método sobre o objeto, a leitura de Adorno insiste que a obra de Proust não pode ser interpretada de maneira arquetônica, a partir de uma ideia geral que pretendesse dar conta de suas partes. Essa é justamente uma das visões contra as quais a obra de Proust se revolta, uma vez que, como nota Adorno, seu romance se constrói como totalidade apenas por meio da proliferação vertiginosa dos mínimos detalhes da experiência. Para Adorno, são esses detalhes concretos que devem ser enfocados pelo crítico, pois somente através deles se revelaria algo como a ideia da obra.

Embora hoje muito do inusitado da valorização pareça ter se perdido, já que ninguém questionaria o reconhecimento de Proust como um dos maiores romancistas do século XX (reconhecimento que, todavia, não veio sem algum grau de neutralização de sua obra), não é demais lembrar que apesar de ter recebido o prestigioso prêmio literário francês Goncourt logo após a publicação de *À sombra das raparigas em flor*, em 1918, a obra de Proust teve uma recepção bastante fria na Alemanha à época de sua aparição. Posteriormente, no período do domínio nazista, seus livros, assim como os de outros escritores modernistas, foram proibidos e enquadrados como expressões de “arte degenerada” e sua obra também sofreu críticas à esquerda, que de modo geral a via como um exemplo máximo de afetação aristocrática, quase como o exemplo máximo da inocuidade da arte pela arte.

Como a interpretação de Adorno retoma alguns pontos levantados por Benjamin em seu ensaio “A imagem de Proust” (1929), ainda que os desenvolva em um sentido próprio, vale a pena retomar a leitura de Benjamin para situar a discussão. Em sua interpretação da obra de Proust, Benjamin procura “escová-la a contrapelo”, contrapondo-se às leituras feitas pela crítica alemã da época que a tomavam como algo frívolo, como se se tratasse de um simples almanaque das figuras distintas dos salões da aristocracia francesa. Benjamin não deixa de notar com acidez que tal julgamento não por acaso era feito por críticos que deveriam ser frequentadores de bibliotecas circulantes – indicando que eles não dispunham livremente nem dos livros e principalmente nem do tempo distendido necessário para lê-los de maneira adequada²⁴² – e que, por ressentimento, atribuíam equivocadamente à obra de Proust

---

242 Menciono essa comparação feita por Benjamin menos pelo seu teor polêmico e mais para mostrar como ele era um crítico atento às transformações que a técnica impunha à esfera da arte. A respeito da perda da aura da obra ocasionada pelos avanços técnicos em matéria de reprodução da arte ver Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios*

um esnobismo que era característico do meio social que na verdade estava sendo criticado no romance, cujo impulso, para Benjamin, seria antes de tudo subversivo:

poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. [...] pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro²⁴³.

Por todos os tópicos elencados nessa citação, Benjamin considera que quem melhor captou a sociedade francesa do século XIX não foi um autor como Émile Zola com seu naturalismo inspirado nas teorias científicas mais avançadas da época – que se prendiam a explicações baseadas na força dos determinismos geográficos, genéticos e que tais – mas o jovem Proust, “o esnobe sem importância, o trêfego frequentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, (...) as mais extraordinárias confidências²⁴⁴”. Evidentemente, apontar a limitação estética e política do naturalismo de Zola (em que pese sua atuação política como cidadão, no caso Dreyfus por exemplo) não é nenhuma novidade, mas, ainda assim, é preciso enfatizar que mesmo se o critério adotado para o julgamento da obra for eminentemente político, entendido aqui em um sentido amplo como uma posição crítica a respeito da sociedade – a obra Proust aparece como mais interessante do que a de Zola, na medida em que ela acolhe artisticamente processos sociais que estavam além daqueles que a ciência da época tinha em seu horizonte de investigação.

Benjamin demonstra como a habilidade social de Proust, associada a sua curiosidade detetivesca, facultaram-lhe o acesso à sociabilidade das elites por dentro, o que lhe permitiu revelar concretamente no romance como o esnobismo expresso no refinamento do gosto e das opiniões, no consumo conspicuo e na adesão estrita a padrões de comportamento tradicionais servia como um filtro social para o acesso da burguesia ascendente aos círculos da nobreza francesa da época. Foi só circulando pelos salões das elites e fazendo parte dela que Proust pôde apreender a lógica de funcionamento do jargão aristocrático, feito de palavreado rebuscado e explicações prolixas; cifras que alguém de fora interpretaria como mera “tagarelice” mas que, aos ouvidos atentos de Proust, ganham sentido como parte de um comportamento ditado por interesses de classe²⁴⁵.

---

sobre literatura e história da cultura, vol. 1, Obras escolhidas (São Paulo: Brasiliense, 1994), 165–96.

243 Walter Benjamin, “A imagem de Proust”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Obras escolhidas, volume 1 (São Paulo: Brasiliense, 1994), 41. Imagem de proust p.41

244 Benjamin, 40.

245 Benjamin, 44.

A investigação proustiana do esnobismo é retomada por Adorno em sua leitura, mas ele desenvolve esse tema num sentido um pouco diferente do de Benjamin. Enfatizando não tanto a relação do esnobismo com a burguesia enquanto classe (ainda que não desprezasse essa dimensão), mas, lendo a obra com um olhar voltado para a questão da reificação e a partir de seu presente histórico, Adorno discerne no esnobismo sobretudo uma expressão da degradação das relações sociais no capitalismo, que depois da época de Proust havia se espalhado para toda a sociedade. Colocando-se no lugar de um crítico preocupado em localizar rapidamente o “interesse sociológico” da leitura da obra proustiana, Adorno se pergunta retoricamente porque alguém haveria de ler um romance que retratava uma aristocracia que já na época de Proust não tinha mais função social e que não era nem estatisticamente representativa. Sua resposta é que a própria questão levantada tem origem em uma visão positivista da história, que a concebe como se ela consistisse em um percurso decididamente linear e evolutivo, no qual aquilo que passou fica de vez para trás. Como qualquer leitor de Proust há de concordar, é justamente essa concepção de história que a obra como um todo critica esteticamente, ao eleger como um de seus recursos principais a memória involuntária, na qual uma experiência no presente traz consigo toda a carga do passado. Nesse sentido, caberia lembrar que a crítica à concepção positivista da história como um tempo vazio, homogêneo e progressivo, que Benjamin desenvolveu em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), talvez não pudesse ter sido feita sem a leitura da obra de Proust, de quem Benjamin foi tradutor e era um leitor fervoroso.

Ainda a respeito do esnobismo, Adorno, seguindo uma máxima de Hoffmanstahl, segundo a qual é melhor dar boas explicações para defeitos apontados do que negá-los, argumenta que o esnobismo figurado na obra de Proust não é um resíduo do passado aristocrático, mas, sendo uma manifestação do investimento libidinal desmesurado dos indivíduos na própria hierarquia social, é um fenômeno cuja atualidade histórica se mantém. O esnobe, em seu desejo de distinção e apego ao *status* social, sexualiza a sociedade acima de tudo, acima inclusive do amor, já que reduz esse sentimento a mero instrumento para a realização de seus objetivos sociais. Com isso, a figura do esnobe em Proust – da qual a personagem de Barão de Charlus talvez seja a corporificação mais perfeita – é um índice do fenômeno mais amplo da degradação do amor pela sociedade capitalista, sociedade em que o poder social de alguém é carregado no bolso, como notara Marx²⁴⁶. O esnobe, então, seria a personificação do processo de deslocamento do amor das pessoas amadas em sua particularidade para as relações sociais, convertidas em fetiches. Sua antítese é o cafetão, cuja

---

246 Marx, *O capital - Crítica da economia política*, I-Livro Primeiro-Tomo I:92.

atividade torna explícita a relação entre sexo e dinheiro que a ideologia pretende esconder: “o cafetão socializa o sexo, o esnoque sexualiza a sociedade²⁴⁷”. E é porque a sociedade burguesa deforma o amor, que nela se encontra submetido a finalidades sociais – a acumulação como fim em si mesmo e perpetuação do *status quo* – que ela tem que impor sobre ele um tabu, jogando-o para a esfera da natureza crua, do não civilizado, daquilo que desvia o indivíduo de sua meta de autopreservação²⁴⁸. Outro tema proustiano que também expressa a deformação burguesa do amor é o ciúme e o desejo de propriedade sobre o ser amado, tal como ele aparece na relação entre Albertine e o narrador, especialmente no volume *A prisioneira*.

É importante notar que, segundo o argumento de Adorno, Proust só pôde fazer essa crítica em seu romance porque, estando inserido na sociedade dos salões parisienses, ele vivenciou o esnobismo, mas o fez de uma maneira refletida. Quer dizer, se Proust sucumbiu à prática censurável do esnobismo e do apego às hierarquias sociais (como insistem os relatos biográficos a seu respeito) ele o fez em seus próprios termos, sem se entregar irrefletida e acriticamente a ela. Só assim pôde, como escritor, romper com a aparência naturalizada dessa prática e, acolhendo-a esteticamente, transformá-la em uma negação determinada do esnobismo, em vez de simplesmente negá-lo de modo abstrato e exterior. Este seria o tipo de crítica feita a partir de uma posição de exclusão e provavelmente ressentida, que redundaria em uma crítica mais explícita, mas certamente mais tosca e proselitista e, por isso, uma invectiva enfraquecida contra aquilo que se pretendia criticar. Emana da obra de Proust como um todo uma alergia aos clichês, às opiniões *prêt-à-porter* que predominam nos salões, à superficialidade das relações burguesas e é dessa aversão profunda – e não de qualquer oposição de princípio por parte do autor – que provém a crítica aos costumes sociais configurada na obra. Por isso Adorno irá notar que:

embora Proust tenha somado sua voz ao velho coro sobre a hipocrisia e a falta de sinceridade social, mas assim como esse coro em nenhum lugar criticou expressamente seu fundo social, contra sua vontade e portanto mais autenticamente se converteu, apesar disso, em crítico da sociedade²⁴⁹.

247 Theodor W. Adorno, “Kleine Proust-Kommentare”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 210. // Theodor W. Adorno, “Pequeños comentarios sobre Proust”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 201.

248 Ver também o aforismo “Ne cherchez plus mon coeur”: “A psicologia excêntrica da decadência engendra a antropologia negativa da sociedade de massas: Proust alergicamente presta contas daquilo que então será imposto a todo amor. A relação da troca, à qual o amor resistiu parcialmente ao longo de toda a era burguesa, o absorveu inteiramente; a última imediatez cai vítima do afastamento de todos os contratantes entre si. O amor esfria no valor que o ego atribui a si mesmo”. Adorno, *Minima moralia*, 163.

249 Adorno, “Kleine Proust-Kommentare”, 205. // Adorno, “Pequeños comentarios sobre Proust”, 196.

Adorno não deixa de notar que a fixação amorosa distorcida do esnobe pela hierarquia social tem como reverso dialético um conteúdo utópico, na medida em que esse apego à estratificação da era aristocrática expressa também um desejo de libertar-se da forma de organização social burguesa. Ainda que esse desejo encontre uma realização regressiva nos personagens do romance, sua energia crítica permanece como denúncia de uma sociedade em que, hoje ainda mais do que na época em que Adorno escreveu o texto, os impedimentos ao amor altruísta e a frieza estéril que predominam nas relações entre os indivíduos se generalizaram para além das rodas da burguesia. Interessante é notar que o procedimento de Adorno também é o de ler o romance *à rebours*, como que sempre buscando o avesso do que está mais evidente na obra ou do sentido corriqueiro de seus assuntos, visando a compreender a lógica *sui generis* que dita o tratamento artístico dos assuntos dentro do romance. São por esses caminhos que Adorno mostra que a arte de Proust, ele mesmo um cidadão pouco afeito a qualquer arroubo progressista, se aproxima, em seu impulso crítico, de um crítico acima de qualquer suspeita: “A esse respeito Proust foi o que em uma ocasião ele atribuiu aos judeus: profético. Cortejou humildemente o favor de aqui reacionários como Gaston Calmet e Léon Daudet, mas alguém que às vezes usava monóculo se chamava Karl Marx²⁵⁰”.

Essa ênfase no conhecimento que a arte pode alcançar, ao captar processos ainda muito incipientes e por vezes abaixo do radar da ciência, é um traço que ressalta na reflexão estética de Adorno, mas também na de Benjamin e de outros autores da teoria crítica, como o Marcuse de *A dimensão estética*. Como tentei argumentar, trata-se de um tipo de conhecimento que uma crítica empenhada em ver a sociedade na obra de maneira muito imediata (e que no fundo é uma posição que busca reencontrar os conhecimentos que a história social já desvendou) tende a não perceber²⁵¹. Para além dessa discussão mais “sociológica” a respeito do esnobismo, a leitura da obra de Proust pelas lentes de Adorno (e de Benjamin) evidenciou outros aspectos dignos de menção. Um deles diz respeito a relação entre a memória involuntária e a recuperação da experiência no romance.

---

250 Adorno, “Kleine Proust-Kommentare”, 211. // Adorno, “Pequenos comentários sobre Proust”, 202. O monóculo era um acessório característico dos aristocratas.

251 A respeito dessa relação entre arte e ciência, é interessante notar que mais ou menos na mesma época em que Proust escrevia e publicava seus livros, Freud também fazia suas primeiras observações sobre as patologias narcísicas, que afetam a capacidade de um indivíduo amar objetos além de si mesmo. “Sobre o narcisismo”, um apanhado dessas primeiras reflexões, é de 1914. Proust escreveu o romance *Em busca do tempo perdido* entre 1908 e 1922 – a obra seria publicada entre 1913 e 1927, os últimos três volumes após sua morte. Não consta que Proust tenha lido Freud detidamente, mas seu pai, que era médico, tinha relações com Jean-Martin Charcot e certamente a psicanálise, que se tornava conhecida na época, não era algo ignorado por alguém tão interessado em filosofia como Proust.

Assim como em 1845 Engels havia notado que o progresso técnico ocorrido com a Revolução Industrial inglesa não significara uma melhora nas condições materiais da classe trabalhadora do país, mas antes agravara sua exploração e seu estado de penúria²⁵², na década de 1930 Benjamin tece um diagnóstico em que ele destaca como o progresso técnico nas primeiras décadas do século XX havia levado a uma deterioração aterradora das condições espirituais daquela época. Em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin vislumbrava um empobrecimento à primeira vista paradoxal da experiência, porque ocorria em um contexto que não era desprovido de acontecimentos marcantes, como o evento da Primeira Guerra Mundial. Ao contrário do que seria de se esperar, os combatentes que tinham estado na guerra não voltam para casa com “muita história para contar”, mas pareciam mais pobres em experiência e tinham dificuldades para encontrar palavras que pudessem transmitir o que haviam vivido. Benjamin encontra a explicação para esse paradoxo no fato de que a guerra de trincheiras havia sido uma experiência radicalmente desmoralizante e traumática, assim como também o foram outros eventos da mesma época, como a experiência econômica da inflação e a experiência corporal da fome na década que antecedeu a ascensão do nazismo:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano²⁵³.

Benjamin associa essa miséria da experiência ao desenvolvimento literalmente *sobrehumano* da técnica, cujas manifestações, seja as granadas no campo de batalha, seja a velocidade imposta à vida cotidiana pela modernização capitalista, exerceriam uma pressão constante sobre a consciência e a atenção dos indivíduos, esvaziando-os subjetivamente, isto é, impedindo-os de elaborar o que viviam numa camada mais profunda da consciência e reduzindo-os assim tão somente a seu “frágil e minúsculo corpo”. A proliferação de uma série de modas espiritualizantes como a astrologia, a ioga, a quiromancia e o vegetarianismo é explicada por Benjamin como uma tentativa angustiada de recuperar algum sentimento de relevância subjetiva diante desse quadro, mas não poderia operar uma revitalização autêntica da experiência abalada objetivamente.

252 Friedrich Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra segundo as observações do autor e fontes autênticas*, trad. B. A. Schumann (São Paulo: Boitempo, 2008).

253 Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, in *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, vol. 1, Obras escolhidas (São Paulo: Brasiliense, 1994), 115. Vale lembrar que no mesmo período Freud desenvolvia sua teoria sobre as neuroses traumáticas, das quais um exemplo fornecido por ele é o da neurose de guerra, que afetava os combatentes que voltavam da Primeira Guerra Mundial.

A relação entre progresso técnico e perda de experiência fica mais clara no ensaio “O narrador” (1936), em que Benjamin contrasta a faculdade de narrar, ou seja, a capacidade contar histórias e de trocar experiências, com a difusão de uma nova forma de comunicação assentada na primazia da informação. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências²⁵⁴”. Se em “Experiência e pobreza” Benjamin havia refletido sobre o ocaso da experiência desde o final da Primeira Guerra, aqui ele se debruça mais especificamente sobre a incapacidade de transmissão de experiências. A experiência possui uma dimensão ética e nisso ela difere da informação: ela contém um ensinamento moral, uma sugestão prática, uma orientação para a vida, tal como a sabedoria sobre a vida acumulada por uma sociedade ao longo da história e que é condensada nos provérbios populares. Benjamin nota que a capacidade de “dar um conselho”, ligada à qualidade que chamamos de sabedoria – que ele considera “o lado épico da verdade” – envolve não exatamente dar uma resposta definida para uma situação, mas antes fazer uma sugestão sobre a continuidade da história que está sendo narrada por alguém. Mas, ele frisa, porque as experiências já são comunicadas com muita dificuldade e porque os indivíduos já estão isolados uns dos outros, dar conselhos tornou-se algo estranho para a época.

É no processo de desenvolvimento das forças produtivas que Benjamin localiza a causa desse esboroamento da capacidade de narrar: na passagem de uma forma tradicional de organização do trabalho manual no artesanato, para a forma moderna da indústria, em que as máquinas imprimem um ritmo de trabalho acelerado alheio ao ritmo dos sujeitos. No âmbito literário, o início desse processo é marcado pelo surgimento do romance, história do indivíduo isolado e desgarrado da comunidade, que busca por um sentido ou uma lição individual, a qual já não pode mais ser encontrada na experiência vivida. Forma literária por excelência da consolidação da sociedade burguesa, o romance é pensado por Benjamin como oposto à épica e como uma espécie de antecedente da imprensa. Esta, por sua vez, desencadeia uma crise até mesmo no próprio romance, já que ela tem como princípio não mais a transmissão da experiência e nem mesmo a rememoração de uma experiência individual presente no romance, mas a pura e simples comunicação da informação. Benjamin recorre a uma frase de Villemessant, fundador do jornal francês *Figaro*, para caracterizar a essência do que seria a informação: “Para meus leitores, o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri²⁵⁵”. Ou seja, o que vem de longe – seja o longe no espaço como

254 Walter Benjamin, “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo: Brasiliense, 1994), 198.

255 *Apud* Benjamin, 202.

o estrangeiro, seja o longe no tempo, como a tradição – não interessa mais tanto quanto aquilo que está próximo, que é compreensível, verificável e que me afeta imediatamente. “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo”, escreve Benjamin,

e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação²⁵⁶

Uma diferença crucial entre a informação e a narrativa é que nesta última cabe ao receptor algum papel ativo na recepção e a liberdade de interpretar o que é transmitido, enquanto a informação já vem pré-digerida e reduzida ao seu essencial para a aplicação prática. A narração exige tempo para reflexão e para a absorção mais profunda, inconsciente, algo para que o trabalho manual e repetitivo do artesanato dava condições, ao contrário do trabalho acelerado na fábrica, que exige atenção máxima do trabalhador e não deixa espaço para o devaneio, para a rememoração. Em suma, a aceleração da vida em uma sociedade industrializada elimina o tédio, esse que para Benjamin é “o passáro de sonhos que choca os ovos da experiência²⁵⁷”.

A percepção de um estreitamento da experiência no mundo moderno emerge como uma questão na obra de intelectuais e artistas de diversas extrações desde o século XIX. No terreno da então nascente sociologia, por exemplo, essa questão esteve presente nas reflexões de Simmel a respeito da vida mental nas grandes cidades²⁵⁸, que ele caracteriza em termos de um esvaziamento afetivo oriundo do predomínio de relações sociais intelectualizadas, baseadas no cálculo econômico, e que leva à indiferença e à apatia dos moradores das metrópoles – o caráter *blasé* – e ao distanciamento afetivo entre eles – a atitude de reserva. Também podemos nos lembrar da tese weberiana do desencantamento do mundo e do progressivo predomínio da razão de tipo instrumental na modernidade capitalista, baseada no cálculo entre meios e fins, cujo resultado Weber lamenta ser o destino inexorável dessa época: uma engrenagem que submete os indivíduos exteriormente tal como uma “carapaça de aço”²⁵⁹. Tanto Simmel, quanto Weber, se deram conta de uma mudança na forma de agir e de perceber o mundo imposta pela modernização capitalista, mas, antes deles, foi Marx quem ofereceu uma explicação mais precisa desse fenômeno, remetendo-o ao cerne das relações sociais capitalistas, a forma mercadoria e seu fetiche. Também a poesia de Baudelaire, cujo

---

256 Benjamin, 203.

257 Benjamin, 204.

258 Georg Simmel, “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”, trad. Leopoldo Waizbort, *Mana* 11, n° 2 (outubro de 2005): 577–91.

259 Max Weber, *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, trad. José Marcos Mariani Macedo (São Paulo: Companhia das Letras, 2004).

tema central foi, como notou Benjamin, a transformação da experiência citadina ocasionada pela aurora da modernidade e pelo crescimento acelerado da produção de mercadorias, é expressão dessa crise que marca a passagem do século XIX para o século XX nas sociedades do centro do capitalismo²⁶⁰.

A percepção de um empobrecimento da experiência esteve também no horizonte da filosofia vitalista da época que, preocupada em recuperar a substancialidade da experiência, elevou a subjetividade e a intuição ao centro de sua filosofia. A crítica a uma noção homogênea e objetiva do tempo, aliada à crítica da unidade do sujeito ao longo do tempo estão no cerne da filosofia de Bergson, que confere importância ao tempo subjetivo da *durée*, à memória como um elemento necessário para que se estabeleça uma relação entre o presente, o passado e o futuro, concebidos não mais como momentos estanques no tempo, mas como um devir²⁶¹. Como nota Adorno, essa crise da experiência se associa à crise da consciência histórica e a crise da própria percepção subjetiva do tempo: “O nexo do tempo está se desmoronando para os seres humanos. Que o tempo seja tão apreciado na filosofia indica que o tempo está desaparecendo do espírito dos vivos²⁶²”.

Toda essa discussão a respeito da experiência e do tempo foi tão importante na época que chegou a dar origem a um novo gênero de romance, o chamado “romance do tempo” [*Zeitroman*], no qual se inscreve, além do romance de Proust, outro grande romance do início do século XX, *A montanha mágica*, de Thomas Mann. A respeito da obra de Proust, Benjamin nota o papel central da memória involuntária para a configuração literária:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. (...) o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência²⁶³.

Não à toa, sublinha Benjamin, Proust gostaria que sua obra tivesse sido impressa em um único gigantesco volume, com um parágrafo único, em coluna dupla; um desejo coerente com o fato de que a unidade do texto da *Recherche* consiste, nos termos de Benjamin, no puro desenrolar da recordação em si mesma e não na figura de seu autor ou na construção da ação (que, não é difícil notar, tem seu sentido tradicional totalmente alterado pelo romance). Basta pensar no quão prejudicial seria para a *Recherche* ser publicado no formato seriado do

260 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1. ed, Obras escolhidas, Walter Benjamin. Pref.: Jeanne Marie Gagnebin ; Vol. 3 (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989).

261 “A natureza do tempo” in: Henri Bergson, *Duração e simultaneidade* (São Paulo: Martins Fontes, 2006).

262 Theodor W. Adorno, “Sobre la tradición”, in *Crítica de la Cultura y Sociedad I - Prismas / Sin imagen directriz*, org. Rolf Tiedemann, Obra completa 10/1 (Madrid: Akal, 2008), 370.

263 Benjamin, “A imagem de Proust”, 37.

folhetim, em que a obra é lida à conta-gotas semanalmente, para entender até que ponto o fluxo de consciência é um componente estruturante da narrativa.

Em sua leitura, Benjamin vai distinguir dois tipos de memória: a memória involuntária, uma memória inconsciente e a memória voluntária, a memória da inteligência, órgão este conformado pelo hábito. Como o próprio nome diz, a irrupção da memória involuntária não pode ser controlada, ela é inesperada e não pode ser ativada pelo simples esforço do sujeito que busca lembrar do seu passado, mas é despertada involuntariamente por alguma experiência sensorial no presente. O exemplo mais famoso no romance de Proust é a famosa cena da *madeleine* mergulhada numa taça de chá, cujo gosto traz à tona as memórias de infância do narrador na cidade de Combray de maneira muito vívida, recuperando no presente um passado que o narrador pensava já estar morto pela ação do tempo.

Embora seja nítido que Adorno retome diversos tópicos da interpretação feita por Benjamin em sua leitura, é também perceptível que ele nem sempre os desenvolve da mesma maneira, como ocorre nesse tópico em especial. Em sua interpretação, Benjamin enfatiza o caráter não reflexivo da passagem do passado do inconsciente à consciência:

A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão e sim a consciência. (...) As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, mas que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa²⁶⁴.

Adorno, por sua vez, parece insistir que há um momento reflexivo da recuperação do passado na obra de Proust, e ele elege como elemento central da obra essa disciplina com que Proust buscou a recuperação exata de como as coisas aconteceram na memória, como se ele cercasse por meio da reflexão todas as percepções e impressões fugidias da memória que emergem involuntariamente à consciência.

Adorno nota como, por meio dessa relação reflexiva com a memória, a obra de Proust formula uma exigência que permanece atual, a de que seja rompida a familiaridade superficial com que percebemos o mundo cotidianamente e de que se procure encontrar os nomes verdadeiros para os acontecimentos que conformam nossa experiência. Essa busca proustiana por enxergar o mundo de maneira genuína e não distorcida pelas lentes do hábito é o que, para Adorno, configura esteticamente uma crítica ao poder estultificante contido em nossos esquemas habituais de percepção do mundo. Este, aliás, foi um tema caro à teoria crítica, que procurou entender o capitalismo não apenas enquanto modo de produção, mas como uma forma de relação social que produz também uma subjetividade que lhe é afim. Para dizer de

---

²⁶⁴ Benjamin, 46.

maneira breve, a ideia é que o modo usual pelo qual enxergamos o mundo supõe o recalque de uma série de intuições e percepções genuínas a respeito da vida social, recalque este que não é um evento meramente subjetivo, mas algo que é socialmente engendrado e portanto objetivo, ou seja, que se impõe em maior ou menor grau aos indivíduos socializados sob a égide da mercadoria.

A obra de Proust aparece como uma fonte de resistência a esse processo, na medida em que se realiza enquanto um esforço para jamais deixar de “escutar com precisão a realidade”:

A compulsão para adaptar-se impede de escutar com tanta precisão a realidade, de ver como ela soa. Alguém só precisa fazer o esforço de, em uma conversação, em vez de ocupar-se diretamente dos temas ou perseguir seus próprios fins, fixar-se nos inarmônicos, no falso, no artificial, no afã de dominação, no elogio ou no que quer que acompanhe tanto a própria voz, quanto a do interlocutor. Se alguém fosse consciente das suas implicações em cada momento, o mundo e no que alguém se tornou nele, chegaria a ser tão profundamente desesperador que se perderia a vontade e provavelmente também as forças para se continuar participando desse jogo²⁶⁵.

Proust resiste não só à pressão social por esse rebaixamento da percepção como também à falsa maturidade de uma atitude pretensamente mais realista, mas que só revela a resignação à adaptação. O que a obra de Proust persegue é a recuperação da capacidade infantil de uma experiência ampliada, do olhar de estranhamento e de curiosidade perante o mundo, que não toma nada como óbvio e ao qual nenhum detalhe escapa sem exame, recuperação que se faz por meio da busca incansável por essa experiência não deformada, objetivada no esforço para descrever minuciosamente o mundo exatamente tal como ele é percebido pelo sujeito. Trata-se, assim, de uma busca *refletida* pela ingenuidade, o que Adorno irá chamar de uma ingenuidade de segunda ordem ou segunda ingenuidade. Esse é, por assim dizer, o impulso fundamental que informa a composição do ciclo de romances proustiano segundo a leitura de Adorno. Enquanto Benjamin chama a atenção em primeiro lugar para o acesso ao inconsciente expresso na memória involuntária, Adorno insiste principalmente no momento da busca reflexiva da superação do recalque operado socialmente sobre a percepção.

No adendo ao excurso intitulado “Sobre a teoria dos fantasmas”, na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer refletem sobre a relação problemática da nossa sociedade com os mortos, com o luto, e portanto, com o passado, e discutem também como essa relação é reflexo de uma deformação da nossa própria experiência:

---

265 Adorno, “Zu Proust”, 673. // Adorno, “Sobre Proust”, 653–54.

Quase se poderia dizer que o próprio conceito da vida humana, enquanto unidade da história de um homem, que se tornou caduco: a vida do indivíduo passa a ser definida por seu mero contrário, o aniquilamento, mas perdeu toda coerência, toda continuidade da lembrança consciente e da memória involuntária, perdeu todo sentido. Os indivíduos se reduzem a uma simples sucessão de instantes punctuais que não deixam nenhum vestígio, ou melhor: seu vestígio é por eles odiado como irracional, supérfluo, no sentido mais literal: superado. Do mesmo modo que todo livro que não tenha sido publicado recentemente e toda tentativa de pensar a história fora do setor especializado da ciência histórica, enerva os tipos contemporâneos, assim também o que passou enfurece os homens. O que um indivíduo foi e experimentou no passado é anulado em face daquilo que ele agora é, daquilo que ele agora tem e eventualmente daquilo para o que pode ser utilizado. (...) As pessoas recalcam a história dentro de si mesmas e dentro das outras, por medo de que ela possa recordar a ruína de sua própria vida, ruína essa que consiste em larga medida no recalco da história. (...) De fato, o que se faz com os mortos é rogar o que os antigos judeus consideravam a pior das pragas: não se lembrar deles. Em face dos mortos os homens desabafam o desespero de não serem mais capazes de se lembrarem de si próprios²⁶⁶.

No fragmento “Sobre a gênese da burrice” também na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer compreendem a ignorância como uma cicatriz social, que revela um ponto em que a curiosidade e o desejo, elementos que compõem a inteligência, mas que são muito frágeis no início da vida, foram barrados por uma força exterior de dominação: “A burrice é uma cicatriz. (...) Toda burrice parcial de uma pessoa designa um lugar em que o jogo dos músculos foi, em vez de favorecido, inibido no momento do despertar²⁶⁷”. Onde incidiu a inibição e ficou a cicatriz ocorre o enrijecimento e o embotamento da sensibilidade e o acúmulo dessas cicatrizes ao longo da vida resulta em uma deformação da nossa experiência e em um sofrimento, que pode se manifestar tanto como ignorância, como cegueira e como impotência subjetiva, quanto, de maneira mais aguda, como maldade, teimosia e fanatismo.

É contra isso que a obra de Proust se erige. A fidelidade à infância que Adorno discerne em Proust é não só uma resistência ao esquecimento, mas também uma fidelidade à ideia de felicidade genuína e irrestrita, que não se contenta com o “pãozinho com manteiga” que engana a fome sem alterar as condições de sua produção, mas que quer fazer da vida, se nos for permitido seguir na metáfora, um banquete. Não se deixando levar por consolos, a ideia de felicidade em Proust exige saber de toda a verdade a respeito da vida, mesmo que essa verdade consista na dor de conhecer a fundo sua corrosão.

O senso de familiaridade que o leitor experimenta, mesmo quando Proust trata de coisas absolutamente incomuns, advém dessa disciplina com que ele se manteve fiel a tudo aquilo que todos nós um dia soubemos na infância e então reprimimos; impressões estas que na leitura do romance nos retornam com a força do familiar. Isso ajuda a entender porque

266 Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 179.

267 Adorno e Horkheimer, 210–11.

Adorno insiste em dizer que tudo o que aparece como sendo extremamente individual na obra de Proust – e daí toda série de críticas ao subjetivismo extremo e “aburguesado” do escritor – não o é efetivamente, mas só assim nos aparece porque já não ousamos ou já não somos capazes de enxergar o mundo de maneira tão atenta e desnaturalizada. Ao contrário dessa crítica corrente, Adorno caracteriza a obra de Proust como sendo um exame da realidade concentrado em seus elementos mais diminutos, a partir dos quais toda a vida aparece como num campo de forças, e que tem como instrumento principal “a existência de um homem sem pele²⁶⁸”, isto é, um homem de uma sensibilidade incomum, porque oposta à tendência social de dessensibilização. Disso adviria a especial reclusão com que Proust tentou preservar sua vida, com o intuito de proteger sua sensibilidade dos choques da realidade que o levariam a sucumbir ao embotamento. Ao escrever o romance, nota Adorno, Proust conseguiu fazer de sua extrema sensibilidade e de sua extrema timidez, sua força.

Tal sensibilidade, contudo, cobra seu preço na moeda do sofrimento. É preciso então alguma disposição ou capacidade para sofrer, que resista ao mecanismo de dominação que impõe uma cegueira ao sofrimento pois “faz parte do mecanismo de dominação impedir o conhecimento dos sofrimentos que ela produz²⁶⁹”, por meio das diversas formas de apaziguamento dos conflitos, de edulcoração da realidade, de ofertas de falsas reconciliações que nos impedem de tomar consciência e de querer tomar consciência do sofrimento. Há uma passagem eloquente do romance a esse respeito, que é a cena em que Charles Swann escuta a sonata tocada por Vinteuil e se lembra de sua relação amorosa malfadada com Odette de Crécy, mas, como a lembrança o faz sofrer, ele quer logo esquecê-la. O artista, ao contrário, é aquele que quer saber disso, que quer se lembrar e tornar vivo o passado através da arte²⁷⁰.

Essa crítica, urdida artisticamente no romance proustiano tomado em sua totalidade – quer dizer, não se trata de um juízo propositivo e conceitual localizado aqui ou ali na obra –, é também o cerne da dimensão crítico-utópica que Adorno enxerga na obra do escritor francês. Em um momento de seu curso sobre estética (1958-59), Adorno fala a respeito da experiência estética do ponto de vista do receptor (algo que nesse curso ganha um espaço maior do que teria na *Teoria estética*):

Se eu puder me referir à minha experiência mais uma vez, tenho a impressão de que, na experiência artística verdadeira, quando ela é genuína e a relação com a obra de

268 Adorno, “Zu Proust”, 674. // Adorno, “Sobre Proust”, 654.

269 Adorno, *Minima moralia*, 58. (tradução modificada)

270 Há aqui uma conexão com a meta formulada para a filosofia na *Dialética negativa*, onde Adorno trata do sofrimento como um indicador da distância entre a coisa e seu conceito, sendo portanto índice do antagonismo existente na sociedade e da necessidade de sua transformação: “o momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar. A dor diz pereça” Theodor W Adorno, *Dialética negativa* (Rio de Janeiro: Zahar, 2009), 173.

arte é intensificada até o mais alto grau – alguém poderia mesmo dizer, quando nos tornamos inteiramente um com a vida da obra no pulso, no ritmo de nossa vida, quando somos tomados por ele – acontecem então momentos de revelação [breakthrough]. O que eu quero dizer com revelação é que há momentos – eles poderiam ser momentos fortuitos, mas também poderiam ser os momentos mais intensos e elevados de uma obra de arte – nos quais aquele sentimento de ser elevado, o sentimento, se quiserem, de transcender a mera existência, é intensamente concentrado e se efetiva, e no qual parece a nós como se o que é absolutamente mediado, a saber, aquela ideia de ser liberado, é algo imediato afinal, no qual pensamos que podemos tocá-la diretamente²⁷¹.

Embora Adorno se dedique longamente a criticar as visões a respeito da arte como uma fonte de desfrute e seja mesmo lícito dizer que esta é a tônica de sua reflexão, nessa passagem ele chega a comparar esses momentos de experiência estética genuína aos momentos de maior felicidade da vida de uma pessoa: “eles têm o mesmo poder que os momentos reais mais elevados que conhecemos²⁷²”. Contudo, tais momentos, ele frisa, não são exatamente prazerosos no sentido de que o indivíduo extrai para si um prazer da contemplação estética. Antes, eles têm a ver com um esquecimento de si mesmo, um ultrapassamento da própria subjetividade, uma aniquilação do sujeito que, paradoxalmente, experimenta por meio dessa aniquilação alguma felicidade. Nesse sentido a arte, tão criticada pelos puritanos por ser fonte de puro prazer, seria em outro sentido mais profundo anti-hedonista, na medida em que oferece uma experiência que está para além do sujeito, uma experiência de suspensão temporária do princípio de individuação.

Muito do que foi dito acima tem a ver com o que Adorno enxerga como sendo a utopia proustiana. Sob diversos aspectos, a obra de Proust expressa a modificação que afetou a forma romance na passagem do século XIX para o século XX e dentre esses aspectos, Adorno confere destaque ao ataque operado por Proust à “ideologia socialmente dominante da unidade e da totalidade da pessoa²⁷³”. Proust como que realiza concretamente aquilo que as poéticas normativas postulavam apenas enquanto um requisito abstrato para o romance – o desenvolvimento dos personagens. Se nos romances realistas do século XIX, os personagens geralmente são apresentados como individualidades estáveis, de caráter coerente, com uma série de atributos e características definidas, em Proust eles aparecem diante dos nossos olhos em um devir, por uma série de imagens que a cada momento iluminam um aspecto novo do personagem, sem que sua personalidade possa ser fixada de uma vez por todas e sem que ela seja conhecida completamente, nem mesmo pelo próprio sujeito. Rompendo com essa convenção na formação dos personagens, Proust torna-se paradoxalmente mais realista, pois

271 Adorno, *Aesthetics*, 122.

272 Adorno, 122.

273 Adorno, “Kleine Proust-Kommentare”, 206.// Adorno, “Pequenos comentários sobre Proust”, 197.

critica a ficção social segundo a qual a personalidade é dotada de uma unidade evidente e constante e mesmo de substância:

O que nas pessoas muda, se aliena até tornar-se irreconhecível e retorna como em uma recapitulação musical são as imagens nas quais nós as transpomos. Proust sabe que mais além desse mundo de imagens não há nenhum em si das pessoas; que o indivíduo é uma abstração, que seu ser-para-si tem tão pouca realidade como seu mero ser-para-nós, que o preconceito vulgar considera uma ilusão²⁷⁴.

Ou, como resumiu Beckett em seu comentário sobre a obra de Proust: não existe o indivíduo, mas apenas uma sucessão de indivíduos; “a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos²⁷⁵”.

Em seus comentários, tanto Adorno quanto Benjamin sublinham a força do desejo de felicidade presente na obra Proust – e frisam a profunda consciência do sofrimento ao qual esse anseio de felicidade está conectado. Adorno associa a atenção de Proust ao detalhe e sua busca por encontrar um nome preciso para as experiências, em vez de subsumi-las a conceitos ou esquemas prévios, a uma tentativa de preservar a vida, uma tentativa de fazer frente à passagem do tempo e ao esquecimento, de imortalizar a vida em todos os seus pequenos momentos. Nesse sentido, o romance de Proust é lido por Adorno como uma busca pela realização da utopia humana da imortalidade pela arte. É porque a vida tal como ela se configura hoje não permite a felicidade, é porque nela tudo o que é particular e transitório é dominado pelo universal, é porque a experiência individual é esmagada pela sociedade, que Proust tem que recorrer à memória: uma experiência não deformada só pode ser produzida pela memória, para além da vivência imediata. É pela memória que o envelhecimento e a morte podem ser superados na imagem estética. O importante, para Adorno, é que em Proust essa felicidade é alcançada pela recuperação da experiência na memória e pela arte, recuperação que só pode ser realizada pela recusa incondicional de qualquer consolo ou afirmação do mundo tal como ele é. É esse, afinal, o percurso delineado pelo romance, que culmina com a descoberta do narrador de que ele é um escritor, percebendo, assim, que sua tarefa é a de preservar todos os momentos de uma vida, momentos que compõem o relato que nós, os leitores do romance, acabamos de ler. A capacidade e a disposição para se dar conta e acolher o sofrimento e transformá-lo em uma obra faz de Proust, aos olhos de Adorno, um “mártir da felicidade”:

É preferível sacrificar toda a vida à felicidade total do que aceitar um pedaço dela que não cumpra com o critério da máxima satisfação. Essa é a história interior de *Em busca do tempo perdido*. A lembrança total responde à transitoriedade total, e a

274 Adorno, “Kleine Proust-Kommentare”, 207.//Adorno, “Pequeños comentarios sobre Proust”, 198.

275 Samuel Beckett, *Proust* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 14.

esperança reside unicamente na força para interiorizar essa transitoriedade e fixá-la na escrita. Proust é um mártir da felicidade²⁷⁶.

Kafka, o “parabolista da impenetrabilidade”

Aquele sobre quem as rodas de Kafka passaram perdeu para sempre tanto qualquer paz com o mundo, quanto qualquer chance de se consolar com o julgamento de que o mundo é mau; o elemento de ratificação que espreita na admissão resignada do predomínio do mal é reduzido a cinzas. (Adorno, Engajamento)

As grandes obras de arte são aquelas diante das quais temos a impressão de estar diante de um enigma a ser decifrado: este seria o ponto de partida para uma relação não neutralizada com a arte segundo Adorno. Esse caráter enigmático das obras de arte, tornado consciente e intensificado no modernismo artístico a ponto de chegar ao nível do hermetismo, é compreendido por Adorno como uma tentativa de defesa da esfera artística de sua autonomia, contra o espraçamento da lógica de funcionamento do sistema de produção, distribuição e consumo da indústria cultural. Ao impor algum grau de dificuldade de compreensão para o público, de modo a exigir deste um esforço de reflexão para estabelecer uma relação com a obra, as obras de arte herméticas suscitam uma atitude que polemiza com a fruição mais automatizada, irrefletida e habitual suscitada pelos produtos da indústria cultural. Tal modo de percepção exigido pelas obras do modernismo concorre para que nossa consciência embotada seja abalada ou ao menos fissurada, o que poderia levar a uma mudança na maneira como percebemos e concebemos nossa própria realidade.

Os meios para alcançar esse hermetismo foram vários, talvez quase tantos quanto as grandes obras literárias existentes. Para ficar em alguns exemplos, poderíamos lembrar do trabalho associativo com a linguagem presente em Joyce; da incorporação da psicanálise nos temas, personagens e na própria forma dos romances, como os de Proust ou de Virginia Woolf; das referências eruditas que povoam os textos de Ezra Pound; da escrita automática do surrealismo; do princípio da colagem em Alfred Döblin; da ênfase na dimensão expressiva das palavras no expressionismo; do elemento fantástico das narrativas de Edgar Allan Poe, etc. Em Kafka, contudo, está presente um hermetismo particularmente paradoxal, porque embora sua linguagem seja clara e objetiva e suas formas sejam frequentemente muito

---

276 Adorno, “Zu Proust”, 675.// Adorno, “Sobre Proust”, 656.

tradicionais (parábolas, novelas, narrativas curtas e romances), sua obra surge como algo profundamente enigmático²⁷⁷.

Em “Anotações sobre Kafka” (1953), um ensaio em que Adorno trabalhou desde 1942, sobre um autor que já havia sido objeto de discussão entre ele e Benjamin na década de 1930, como mostra a troca de cartas entre eles, Adorno defende que a interpretação de uma obra hermética como a de Kafka deve partir do enigma que ela coloca e, ao mesmo tempo, insistir no elemento misterioso contido na obra que se deseja compreender, em vez de proceder simplesmente pela sua submissão a alguma explicação geral ou a uma corrente de pensamento ou visão de mundo preestabelecida. Isso porque, se esse tipo de interpretação fosse adequada e se uma obra pudesse ser reduzida a uma ideia ou a corrente de pensamento já existente, então um artista não precisaria ter se esforçado para realizá-la, então se poderia passar muito bem sem ela. Em vez de procurar enquadrar a obra de Kafka em uma ideia geral, Adorno enfatiza que é preciso insistir nos aspectos em que ela escapa a tal tipo de enquadramento. Por isso, para Adorno, uma interpretação de Kafka deveria buscar compreender, sim, mas jamais pretender elucidar de um só golpe o enigma suscitado por suas obras, pois fazê-lo seria ir contra o espírito das próprias obras kafkianas.

A resolução do enigma kafkiano fora buscada por uma série de intérpretes até o momento em que Adorno escreve seu ensaio. Três correntes principais de interpretação podem ser destacadas: a interpretação psicanalítica e a interpretação teológica, abundantes na fortuna crítica inicial de Kafka, e a interpretação existencialista, predominante no pós-Segunda Guerra. Foi Benjamin quem, em seu ensaio de 1934 sobre o autor tcheco, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, pela primeira vez sublinhou a insuficiência das leituras psicanalíticas e teológicas da obra Kafka notando que haveriam “dois mal-entendidos possíveis com relação a Kafka: recorrer a uma interpretação natural e uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial²⁷⁸”. Benjamin menciona a interpretação psicanalítica de Hellmuth Kaiser, que analisara a novela *A Metamorfose* em termos da relação edípica conflituosa entre Gregor Samsa e seu pai, compreendida como um claro espelho da relação conturbada de Kafka com seu próprio pai. As interpretações teológicas, por sua vez, viam na obra de Kafka alegorias a respeito da separação entre homem e Deus ou da inferioridade dos homens diante dos

277 Sobre a centralidade do hermetismo em Kafka (e no modernismo literário em geral) cf Jorge de Almeida, “Hermetismo e alienação: considerações sobre Uma visita à mina, de Franz Kafka”, *Magma* 1, n° 1 (1994): 41–50.

278 Walter Benjamin, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, vol. 1, Obras escolhidas (São Paulo: Brasiliense, 1994), 152.

desígnios divinos. Só para se ter uma ideia, algumas interpretações citadas por Benjamin chegam a estabelecer paralelos bastante imediatos entre *O Castelo* e a esfera celestial, *O Processo* e o mundo inferior e *Amerika* como o lugar intermediário terreno. A essas duas vertentes questionadas por Benjamin, Adorno acrescenta ainda as interpretações existencialistas muito em voga a partir da década de 1940, cujo representante mais conhecido talvez seja Albert Camus, que a partir da filosofia de Heidegger e de Kierkegaard concebeu a obra de Kafka como um retrato do absurdo da “condição humana”, seja ele atemporal ou circunscrito à época contemporânea²⁷⁹.

Não se trata de negar que a relação difícil entre Kafka e seu pai certamente está presente de modo sublimado em suas obras literárias, nem de negar o componente da mística judaica, importante na formação do autor, nem de ignorar que as obras de Kafka de fato apresentam-se à primeira vista sob o signo do absurdo, mas de chamar a atenção para o fato de que tudo isso é secundário diante da própria materialidade da obra. O ponto fundamental de Adorno é que obras de arte não podem ser reduzidas a meras elaborações artísticas de temas religiosos, de conflitos edípicos ou de qualquer outra coisa. Tanto Benjamin quanto Adorno se opõem a essas interpretações generalizantes por considerarem-nas inadequadas diante do texto literário de Kafka e, mesmo que os diários e os aforismos do escritor possam eventualmente oferecer elementos que corroborem uma interpretação de tipo teológica, psicanalítica ou existencial, nada disso muda o fato de que, segundo Benjamin e Adorno, o centro da interpretação deve estar na objetividade da própria obra de Kafka, contra uma estética do produtor ou do receptor, e contra as tentativas de tradução do objeto artístico a uma mensagem. Como sublinha Adorno, recuperando uma noção do jovem Benjamin sobre o desdobramento temporal do teor de verdade de uma obra de arte:

O artista não é obrigado a entender a própria obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a sua. [...]. As criações de Kafka se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico. Se fosse assim, a obra teria nascido morta: ela se esgotaria naquilo que diz e não se desdobraria no tempo²⁸⁰.

Para Adorno, esse tipo de interpretação totalizante, que procede com muita pressa à explicações generalizantes e cosmovisões, revela-se no mais das vezes não apenas inadequada diante do texto literário, como também contribui para apaziguar o choque suscitado pela estranheza da obra de Kafka. Ao remeter para um plano ontológico ou teológico os impulsos críticos da literatura de Kafka, desconsiderando a história e a sociedade de onde a obra surge e

279 Albert Camus, “A esperança e o absurdo na obra de Kafka”, in *O mito de Sísifo*, trad. Ari Roitman e Paulina Watch (São Paulo: Record, 2008), 143–58.

280 Theodor W. Adorno, “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida, Série Temas Sociologia e crítica cultural 64 (São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998), 242.

contra a qual ela se insurge, esse tipo de interpretação transformaria a arte em ideologia. Mais do que uma alienação entre Ser e Deus, a obra de Kafka dá corpo a uma alienação cujos fundamentos são sociais e isso, todavia, não é um pressuposto de Adorno, sendo antes o resultado de sua interpretação. Além desse ponto, Adorno enfatiza como o teor de verdade das obras de arte se desdobra no tempo, isto é, sua interpretação leva em conta como a cada época renovam-se as questões postas pelas obras a partir das questões colocadas pelo presente histórico.

O enigma de Kafka, portanto, não pode ser revelado de uma vez por todas, mas tem que ser perseguido pacientemente em seus detalhes. Adorno insiste que as obras de Kafka não podem ser reduzidas a meros símbolos de alguma outra coisa: se nas obras simbólicas o conjunto dos momentos converge para um sentido unívoco (pressuposto interpretativo que Adorno acha questionável mesmo para obras de arte de momentos históricos anteriores), em Kafka não encontramos nada tão auspicioso. É como se o sentido de suas obras pairasse em algum lugar adiante, exigindo do leitor um esforço constante para compreendê-la, sem que esse horizonte possa jamais ser alcançado. Adorno enfatiza portanto o caráter hermético da obra de Kafka: se se pode falar em parábola para se referir às obras de Kafka, trata-se de parábolas para as quais “a chave foi roubada²⁸¹”, pois não é possível explicá-la por uma tese abstrata; se cada frase pede uma interpretação, dirá Adorno, nenhuma delas tolera a interpretação. Por isso Adorno dará a Kafka a alcunha de “parabolista da impenetrabilidade”, seguindo uma trilha aberta por Benjamin, que já havia apontado para isso quando notava a peculiaridade das parábolas na obra do escritor de Praga:

O botão se ‘desdobra’ na flor, mas o papel ‘dobrado’ em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser ‘desdobrado’, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso são semelhantes à criação literária. (...) Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal²⁸².

Este é o paradoxo que a obra de Kafka impõe a toda interpretação: “cada frase é literal, e cada frase significa²⁸³”, mas esses dois aspectos não se misturam como no símbolo, antes, se distanciam. Há uma tensão que perpassa a obra de Kafka, que é a tensão entre o ininteligível e o sentido, entre uma atmosfera de indeterminação e a determinação de seus enunciados. Tal tensão tem um efeito poderoso sobre o leitor, pois aquele prazer

---

281 Adorno, 241.

282 Benjamin, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, 148.

283 Adorno, “Anotações sobre Kafka”, 240.

desinteressado de que falava Kant a respeito da fruição estética é imediatamente agredido pela leitura da obra de Kafka, que promove de maneira radical o que Adorno chama de “encurtamento da distância estética”, exigindo do leitor um esforço desesperado para compreender a obra que tem diante de si, como se disso dependesse sua vida – o que talvez seja a aposta contida em toda obra de arte autêntica, a aposta de que o enfrentamento com a obra suscite uma nova maneira do receptor se confrontar com a própria vida e com o mundo:

um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente²⁸⁴.

Por isso, a única chave possível para a leitura da obra de Kafka é levar em conta o que Adorno chama de “princípio de literalidade”:

para se prevenir contra o curto-circuito causado pelo sentido prematuro já visado pela obra, a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos²⁸⁵.

Essa literalidade opera em três níveis diferentes na interpretação de Adorno, sempre acompanhando as próprias obras de Kafka: a literalidade ao nível da linguagem, a literalidade onírica e a literalidade psicanalítica²⁸⁶.

A literalidade linguística diz respeito à literalidade das palavras, das metáforas e dos ditos populares de que Kafka lança mão. Tais expressões adquirem concretude palpável, não são meras ideias ou analogias, mas são tomadas “ao pé da letra” nas obras. Um homem não se “sente como” um inseto, mas acorda e vê-se transformado em um; ao condenado da *Colônia penal* não é apenas “como se” uma máquina marcasse a lei em sua carne, mas é isso que de fato ocorre, etc. Desse modo, o que poderia ser apresentado literariamente apenas como uma vivência ou projeção subjetiva é posto imediatamente como objetividade no texto. Todo leitor de Kafka concordará que muito do choque ao ler sua obra tem a ver com a perturbação que ela opera entre a realidade e o não habitual, entre o familiar e o estranho. É como se o insólito, as imagens de teor onírico e o sentimento de desorientação adquirissem em Kafka o estatuto de realidade. É por isso que Adorno afirma que em Kafka “não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade²⁸⁷”, sentimento que Gunther Anders também endossa ao sublinhar a

284 Adorno, 241.

285 Adorno, 242.

286 Quem sublinha essa tripartição da literalidade em Kafka é Verlaine Freitas, “Kafka: a opacidade semântica do mundo - um comentário de ‘Anotações sobre Kafka’ de Theodor W. Adorno”, *Artefilosofia*, n° 23 (2017): 123–46.

287 Adorno, “Anotações sobre Kafka”, 243.

“trivialidade do grotesco²⁸⁸” da literatura de Kafka: o impacto aterrorizante advém da naturalidade com que eventos inesperados e incompreensíveis segundo a lógica habitual, como transformar-se num inseto ao acordar, são narrados de maneira impassível e com uma linguagem objetiva²⁸⁹.

A literalidade onírica tem a ver justamente com o fato do estranho, do que é da ordem do pré-lógico do sonho, adquirir estatuto de realidade nas obras de Kafka. Esse elemento onírico não é reduzido nem contraposto à realidade (não é “mero sonho”), nem limitado a algo circunstancial ou isolado, mas é extrapolado e espalhado por toda a obra: tudo é onírico e, ao mesmo tempo, tudo é realidade. Outro dos choques suscitados pela obra advém desse aspecto: a lógica absurda do sonho, ao ser espalhada por toda realidade, estranha por sua vez o que nossa própria realidade tem de absurdo e que passa despercebido na sobriedade automatizada da vida desperta.

Assim como a interpretação de um sonho deve focalizar aquilo que ele tem de incompreensível, o detalhe ínfimo e ininterpretável que Freud chamava de “umbigo do sonho”, assim também deve o leitor, segundo Adorno, concentrar-se nos detalhes aparentemente insignificantes, nos pontos de intransparência e no residual das narrativas de Kafka. Detalhes que parecem menores, como o fato dos dedos de uma personagem estarem ligados por uma membrana, ou que outra personagem lance um olhar significativo e misterioso sem que isso pareça ter muito a ver com o que está sendo narrado, são mais importantes do que reflexões de cunho mais geral a respeito do funcionamento irracional das leis, ou coisas do tipo. Do mesmo modo, também o elemento gestual presente em Kafka ganha relevo na leitura de Adorno, pois os gestos modulam, anulam ou se contrapõem ao que é dito pelos personagens, contribuindo para a ambiguidade que permeia o texto e, ao mesmo tempo, enquanto um resquício mimético de experiências passadas que foram encobertas pelos

---

288 “Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências, mas o fato de que as criaturas reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em barata, mas o fato de não ver nisso nada de surpreendente – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura aterrorizante”. Günther Anders, *Kafka: pró e contra os autos do processo* (São Paulo: Perspectiva, 1993), 19.

289 Embora a crítica dialética não recomende usar a vida de um autor para entender sua obra, talvez seja possível fazer o oposto, partir da obra e lançar um olhar sobre a vida: há uma passagem da correspondência de Kafka que é muito ilustrativa acerca dessa conduta impassível do autor diante do terror. Em uma carta para sua noiva Felice, em que Kafka está relatando a infelicidade de sua vida cotidiana junto aos pais e irmãos, ele escreve: “Cuida, Felice, para não pensares que a vida é ordinária, se com ordinária quiseses dizer monótona, simples, trivial. A vida é *meramente terrível* [A.K.]; sinto isso como poucos. Com frequência – e no mais íntimo do meu ser talvez o tempo todo – duvido que eu seja um ser humano”. Kafka *apud* Louis Begley, *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka; um ensaio biográfico*, trad. Laura Teixeira Motta (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), 25.

significados da linguagem reificada, os gestos conseguem transmitir algo que as palavras, empobrecidas por seu uso rotineiro e instrumentalizado na vida prática e pela necessidade de comunicação direta e eficiente, não conseguem mais transmitir²⁹⁰. Além da ênfase no gestual, provém dessa desconfiança perante a linguagem a dicção sóbria e contida de Kafka, como se ele soubesse que certas coisas não são possíveis de serem transmitidas pela linguagem, pois quanto mais esta fala, menos ela significa e comunica. Diz Adorno: “O gesto é o ‘assim é’. A linguagem, cuja configuração deveria ser a verdade, torna-se inverdade quando distorcida²⁹¹”. É o recurso ao gestual o que permite a Kafka construir cenas que dão corpo à sensações e à situações fugazes pelas quais todos nós um dia passamos – como sentir-se sendo observado por um vizinho ou pressentir que algo assustador e inevitável está por acontecer – mas que nossa consciência reprime sem que possamos dar a eles a devida importância. Para o tipo de crítica literária visada por Adorno, esse tipo de revelação aparentemente menor é mais importante do que qualquer ilustração literária do existencialismo que possa haver em Kafka.

Além da literalidade linguística e onírica, Adorno destaca também a existência de uma literalidade psicanalítica em Kafka, no sentido de que ele tornaria literais as fantasias e conteúdos arcaicos com os quais a psicanálise trabalha. Assim, se a obra de Kafka não pode ser totalmente interpretada psicanaliticamente, há, entretanto, uma relação entre a obra de Kafka e a psicanálise freudiana, na medida em que esta é tomada como um material por Kafka: Adorno dirá que é como se Kafka imaginasse o que aconteceria “se os resultados da psicanálise não fossem corretos apenas mental e metaforicamente, mas também fisicamente²⁹²”. Quem se lembra da cena do espancamento em *O Processo*, na qual Joseph K. entra um quartinho do escritório onde trabalha e se depara com homens sendo espancados entenderá essa afirmação de Adorno: a cena pode ser tomada como a realização literal da fantasia infantil fundamental que Freud elabora em “Bate-se em uma criança” (1919).

Mas essa literalização não ocorre somente no nível do conteúdo da obra. Também a construção, ou melhor, a desconstrução dos personagens, do tempo e do espaço, são expressões dessa literalização. Nesse sentido, outro paralelo traçado por Adorno entre Freud, o pesquisador do inconsciente, e Kafka, o parabolista da impenetrabilidade, é que tal como

290 “Tais gestos são os vestígios de experiências que foram encobertas pelos significados” Adorno, “Anotações sobre Kafka”, 244.

291 Adorno, 244. O elemento gestual foi enfatizado por Benjamin em sua crítica, de quem aliás Adorno extrai vários dos temas que aborda em sua interpretação de Kafka. Benjamin traça um paralelo entre o predomínio do gestual em Kafka e o caráter teatral ou dramático de sua obra, mais do que romanesco. Embora enfatize o gestual, Adorno não vai pelo mesmo caminho e considera a obra de Kafka como épica. Sobre essa questão, cf. Luciano Gatti, “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”, *Kriterion: Revista de Filosofia* 55, n° 130 (dezembro de 2014): 577–96, <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000200008>.

292 Adorno, “Anotações sobre Kafka”, 247.

segundo os termos do próprio Freud a psicanálise se volta aos “refugos do mundo das aparências”, aos atos falhos, sonhos e sintomas neuróticos, para falar sobre a psique geral e não apenas sobre a mentalidade dita patológica, Kafka também produz sua obra exclusivamente a partir das ruínas, daquilo que é recusado pela realidade, daquilo que se cala, afastando-se desse modo de um realismo superficial que reproduz o véu da existência e apontando para a neurose geral que fundamenta essa mesma realidade, índice de seu caráter irracional, de sua inverdade:

Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura, a força do conhecimento: os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são interpretados como indícios da inverdade social, são lidos como o negativo da verdade. A força de Kafka é a da demolição²⁹³.

Um dos grandes momentos em que esse elemento crítico se revela em Kafka está na crítica que sua obra faz à noção burguesa de indivíduo e de cultura. Já a psicanálise de Freud havia criticado a concepção burguesa segundo a qual o indivíduo é um ser autônomo, em pleno controle de si e do mundo, mostrando que ele não é senhor nem de sua própria morada, já que o Ego está submetido aos impulsos inconscientes que escapam a seu controle. A personalidade, nesse sentido, não é vista por Freud como algo substancial e estável, mas surge como o resultado da organização desses impulsos do Id; ela é, por assim dizer, aquilo alguém consegue fazer com *isso*. Em Kafka, essa asserção é levada ao extremo e com ela o ceticismo diante do Ego, até o ponto em que este é implodido.

Adorno e Horkheimer tratam do processo de individuação, entre outros momentos, no primeiro excursus à *Dialética do esclarecimento*, em que os autores enxergam a figura de Ulisses, herói da *Odisseia*, como o protótipo do indivíduo burguês. Lá os autores mostravam como, em seu percurso épico, Ulisses tem que realizar uma série de renúncias pulsionais, em nome da autopreservação e da realização de seus objetivos, para poder retornar à sua casa, à sua família e a seus bens. Nesse percurso, inspirados na tese de Freud a respeito da tensão entre os impulsos individuais e o grau de renúncia pulsional exigido pela sociedade²⁹⁴, os autores notam a inversão entre meios e fins que caracteriza a irracionalidade que preside o funcionamento dos indivíduos na sociedade capitalista, elevada à enésima potência no capitalismo tardio. Embora longa, a seguinte citação pode ajudar a situar o leitor:

No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento de suas forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um

---

²⁹³ Adorno, 247.

²⁹⁴ Sigmund Freud, “O mal-estar na civilização (1930)”, in *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos: (1930-1936)*., trad. Paulo César de Souza (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), 13–122.

manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade. O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ela ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. A antirrazão do capitalismo totalitário, cuja técnica de satisfazer necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível a satisfação de necessidade e impele ao extermínio dos homens – essa antirrazão está desenvolvida de maneira prototípica no herói que se furta ao sacrifício sacrificando-se. A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia. Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende. Isso fica evidente no contexto da falsa sociedade. Nele cada um é demais e se vê logrado²⁹⁵.

A ideia é a de que o Ego é constituído ao longo de seu processo de formação por uma série de aplainamentos de suas particularidades e contradições, adaptações forçadas à realidade, traumas que resultam em inibições, enfim, toda a sorte de cicatrizes oriundas do processo social que resulta em individuação e, contraditoriamente, em normalização e uniformização, em adequação aos papéis sociais – “como os heróis de todos romances posteriores, Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar²⁹⁶”. A individuação sob as condições da irracionalidade socialmente predominante é um processo que, ao incutir a necessidade da autoconservação como fim predominante, exige um autocontrole ou uma violência contra si mesmo e contra os outros que culmina em um empobrecimento da subjetividade, e não seu enriquecimento por meio de um percurso livre de cultivo das potencialidades individuais, como apregoava a concepção iluminista da formação. Individuação, nessas circunstâncias, significa tornar-se uno, indiviso, idêntico a si mesmo e ao mundo existente, o que supõe um processo de rebaixamento do papel dos desejos e da fantasia e, com isso, também da capacidade de imaginar algo diferente do que existe.

Em Kafka, o indivíduo é revelado enquanto fachada: Kafka não se detém diante dele, mas penetra em sua consciência alienada, mostrando-o como mera coisa que existe, mero ente desumanizado. Isso fica nítido na personagem Joseph K. em *O processo*, da qual não sabemos nem o nome completo, o que já indica-o como alguém anônimo e não diferenciado, impressão que se reforça ao longo do romance, em que ele parece não ter vida interior, é alguém esvaziado subjetivamente e cujas ações são automatizadas, orientadas quase exclusivamente pela tarefa de “de escapar, lutar com os poderes, perseguir, integrar-se”. O próprio processo de individuação reverte-se contra o indivíduo: “A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila. A obra de Kafka é uma tentativa de absorver

295 Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 54.

296 Adorno e Horkheimer, 56.

isso²⁹⁷”. O extremo dessa desumanização é a regressão dos seres humanos à mera biologia e ao animalesco, o que ajuda a entender a abundância das parábolas animais na obra de Kafka, algo que se expressa de maneira exemplar na transformação literal de Gregor Samsa em um inseto: razão pela qual Adorno dirá que “em sua obra, tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas”²⁹⁸.

Remetendo à imbricação entre mito e esclarecimento, irracionalidade e racionalidade, marcha civilizatória e dominação, investigada na *Dialética do esclarecimento*, Adorno discerne na obra de Kafka não uma ontologia atemporal a respeito do humano, mas a imagem estética da eternização das relações de dominação social e do sofrimento que é sua consequência. A recusa da referência à história empírica em Kafka converte-se em verdade estética a respeito do caráter desumano do percurso civilizatório, já que essa mesma dialética entre integração e desintegração subjetiva não está limitada ao nível temático, mas penetra na própria estrutura das obras. Adorno associa Kafka ao expressionismo, mas frisa que se neste a tentativa era a de enfatizar a dimensão expressiva da linguagem para assim dar vazão à subjetividade, aproximando-se portanto da lírica, em Kafka o procedimento é bem distinto, pois não há nenhuma ilusão seja a respeito da capacidade expressiva da linguagem, seja principalmente a respeito da substancialidade da subjetividade. Daí porque Adorno insista no hermetismo peculiar da obra de Kafka, cujo princípio composicional fundamental é justamente o da subjetividade completamente alienada:

A subjetividade absoluta é, ao mesmo tempo, desprovida de sujeito. O si-mesmo vive unicamente na alienação, como resíduo seguro do sujeito que se fecha diante do estranho, tornando-se um cego resíduo do mundo. Quanto mais o Eu do expressionismo volta-se sobre si mesmo, tanto mais também se assemelha ao mundo de coisas que ele exclui. Devido a esta semelhança, Kafka obriga o expressionismo – cujo caráter quimérico ele percebeu como nenhum de seus amigos, mas ao qual ele ainda assim permaneceu fiel – a uma épica tortuosa; a pura subjetividade, necessariamente alienada e transformada em coisa, é levada a uma objetividade que se exprime através da própria alienação. A fronteira entre o humano e o mundo das coisas torna-se tênue²⁹⁹.

Assim, Kafka afigura-se para Adorno como a realização plena dos impulsos do expressionismo, pois sua obra intui que o movimento de voltar-se para a subjetividade, para a interioridade, conduz, pelo próprio conteúdo da subjetividade, para a objetividade, para a subjetividade totalmente alienada ao mundo objetivo, para o Eu tornado coisa. E esse princípio da subjetividade alienada estrutura não só os personagens como ficou dito acima,

297 Adorno, “Anotações sobre Kafka”, 249.

298 Adorno, 251.

299 Adorno, 260. Talvez nenhum outro personagem expresse tão bem esse esboroamento das fronteiras entre homens e coisas quanto a criatura/objeto Odradek.

mas também o tempo e o espaço das narrativas, que, se comparados às noções de tempo e espaço bem ordenados e delimitados do romance realista, aparecem corroídos. O espaço nas narrativas de Kafka é o espaço de um sujeito totalmente fechado em si mesmo, enclausurado. Quanto ao tempo, não há propriamente uma progressão temporal, mas apenas uma sucessão de cenas ou quadros erigidos a partir dos fragmentos e ruínas da realidade, vistos sob um olhar deslocado. Se não há progressão temporal e linearidade, tampouco pode haver qualquer percurso de formação do sujeito, de acúmulo de experiências, como ainda ocorria no romance tradicional, mas apenas a reiteração de uma temporalidade labiríntica, a reposição constante do mesmo sofrimento sem sentido, que não gera nenhuma sabedoria.

Nesse sentido, a interpretação de Adorno insere Kafka na senda do que Lukács na *Teoria do romance* chamava de romantismo da desilusão, um tipo exemplificado pelo romance *Educação sentimental* de Flaubert ou por *Niels Lyhne* de Jans Peter Jacobsen, em que vemos personagens em busca de um sentido para suas vidas, mas em uma realidade que não permite essa busca. Por isso, a obra de Kafka será caracterizada por Adorno como sendo uma épica ao avesso, uma epopeia sem sujeito, em que uma sucessão de choques entre subjetividade e mundo já não geram nenhuma transformação, nenhuma experiência, nenhuma vida. Nos termos de Adorno, Kafka:

relata como as coisas acontecem de verdade, mas sem qualquer ilusão a respeito do sujeito, que na extrema consciência de si mesmo, joga-se no monte de entulho da mesma forma como a máquina da morte procede com os que lhe foram confiados³⁰⁰.

Uma anedota mencionada por Adorno conta que Kafka visitava um museu com um amigo e este, ao olhar para as obras de Picasso, fez a observação de que o pintor cubista distorcia deliberadamente os seres e as coisas, ao que Kafka respondeu que Picasso certamente não pensava assim: ele apenas registrava as deformidades que ainda não haviam penetrado na consciência da época. Essa resposta expressa uma concepção a respeito do conhecimento antecipatório proporcionado pela arte que também é a de Adorno e, nesse sentido, ele irá enxergar na obra de Kafka a antecipação dos relatos sobre a vida nos campos de concentração nazistas (como os de Bruno Bettelheim) de maneira análoga ao que fizeram as fotografias das cidades destruídas por bombas aéreas na Segunda Guerra, que tornaram realistas as imagens feitas pelos artistas cubistas:

A história torna-se em Kafka o inferno, porque a salvação possível foi perdida. Esse inferno foi inaugurado pela própria burguesia tardia. Nos campos de concentração do fascismo aboliu-se a linha demarcatória entre a vida e a morte, o que gerou uma situação intermediária, esqueletos vivos e em estado de decomposição, vítimas que falharam na sua tentativa de suicídio, a gargalhada de Satanás diante da esperança da

---

300 Adorno, 263.

abolição da morte. Como na *épica* pelo avesso de Kafka, o que pereceu ali foi o parâmetro da experiência, a vida vivida até o fim³⁰¹.

Não há, portanto, uma crítica direta à sociedade, tecida através de conceitos que se sobrepõem à obra literária, mas uma crítica oblíqua e opaca, que se constrói por meio da própria configuração estética. Isso explica o paralelo traçado por Adorno entre Kafka e Ulisses: assim como o herói da *Odisseia*, Kafka recorreu à astúcia para enfrentar a irracionalidade do curso do mundo, percebendo que a única tênue esperança de que este mundo possa ser outro não viria da salvaguarda abstrata de noções grandiosas e reconfortantes, como as de “dignidade humana”, nem da crença no automatismo da revolução e do progresso, mas sim da exposição concreta de que este mundo não é verdadeiro. E para fazer isso foi preciso que Kafka lhe desse razão, isto é, se submetesse e acatasse artisticamente o funcionamento do mundo tal como ele se apresenta, fazendo da alienação total da subjetividade o seu princípio:

Como o caçula nos contos de fada, a pessoa deve tornar-se discreta e pequena, uma vítima indefesa que não insiste no seu direito, segundo os costumes do mundo que reproduz ininterruptamente a injustiça. O humor de Kafka deseja reconciliar o mito através de uma espécie de mímica. Também nisto ele segue aquela tradição do Iluminismo que começa no mito homérico e vai até Hegel e Marx, nos quais o ato espontâneo, o ato da liberdade, se confunde com a realização da tendência objetiva. Desde então, entretanto, o peso da existência estranho a toda relação com o sujeito, aumentou, e com ele a inverdade da utopia abstrata. Como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo. O encanto da reificação deve ser quebrado, na medida em que o próprio sujeito se reifica. O sujeito deve executar aquilo de que padece³⁰².

Aos olhos de Adorno, Kafka não é, como se poderia pensar, um pessimista ou um existencialista do desespero, nem um profeta da salvação, afim ao pensamento típico do materialismo histórico vulgar, criticado por Benjamin por supor o progresso como algo inexorável, mas é um fotógrafo do real como o inferno que ele verdadeiramente é, quando visto da perspectiva de uma outra sociedade, livre e emancipada, na qual o sofrimento não seria obrigatório. Se em Proust ainda havia a esperança de se preservar a experiência por meio da arte, em Kafka uma imagem da utopia só pode vir da desesperança radical: em sua obra não se formula nenhuma imagem do que seria um mundo verdadeiro, mas se vê nas fissuras deste mundo a imagem de como a sociedade não deve ser. Por isso, se há alguma figura da revolução em Kafka, Adorno notará que ela se expressa apenas no final de uma pequena e singela história kafkiana.

---

301 Adorno, 257.

302 Adorno, 268.

Alguém divulgava pela vizinhança um manifesto no qual se dispunha a dividir suas cinco espingardas de brinquedo e convocava as pessoas a lutar; depois de uma semana sem resposta, porque ninguém tinha tempo, nem vontade para ler manifestos ou refletir sobre eles, surge um novo bilhete:

Inquilinos,

Até agora ninguém se apresentou. Estive sempre em casa, a não ser no tempo em que tinha que cuidar do meu sustento, e mesmo durante minha ausência a porta do meu quarto ficou sempre aberta, com uma folha em cima de minha mesa, na qual quem quisesse poderia se inscrever. Ninguém o fez³⁰³.

Beckett ou o último estágio da reificação

Em “Tentativa de compreender *Fim de partida*”, um ensaio de 1961, Adorno apresenta uma interpretação que destoava da recepção corrente do drama *Fim de partida* (1958), de Samuel Beckett, cuja leitura mais difundida à época, fortemente inspirada no existencialismo francês, tomava a obra como uma representação do absurdo da “condição humana” e inseria-a na vertente do assim chamado “Teatro do absurdo³⁰⁴” – que compreendia autores como Jean Genet e Eugène Ionesco, com os quais a obra de Beckett não tinha muito a ver para além de sua superfície temática. Uma leitura alternativa, mas que também compartilhava alguns pressupostos com essa primeira, procurava relacionar a obra de Beckett com o presente imediato e via-a não como uma representação do sem sentido da vida humana em geral, mas como símbolo da derrocada da experiência humana na era da bomba nuclear, restringindo-se, entretanto, a uma análise de seu conteúdo mais evidente.

O fulcro do argumento de Adorno contra a leitura existencialista de Beckett consiste em demonstrar como, apesar da obra de Beckett parecer se valer de algumas categorias que permitiam sua aproximação com a filosofia existencialista – o absurdo, a situação, a decisão – tais categorias eram mobilizadas enquanto parte do material trabalhado na obra e, dessa maneira, tinham seu sentido modificado pela construção literária. Mais especificamente, para Adorno, o mérito de Beckett diante da literatura existencialista de modo geral era não ter feito da dificuldade de apreensão do sentido da realidade apenas um assunto de sua peça, afirmando essa impossibilidade de sentido em termos abstratos, mas de ter sido consequente com essa percepção também em termos formais, insistindo assim no que torna a arte uma

303 Manuscrito sem título, de 1917; faz parte das Narrativas do espólio.

304 Cf. o capítulo 1 de Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo* (1961), trad. Barbara Heliadora (Rio de Janeiro: Zahar, 2018).

forma de conhecimento sobre o mundo: sua capacidade expressiva e sua construção. Enquanto a maior parte da literatura existencialista abria mão de levar a opacidade do sentido às suas últimas consequências estéticas, mantendo portanto a ilusão de um sentido previamente dado ao sujeito acerca da realidade e falseando dessa maneira a relação entre consciência e objetividade social posta naquele momento histórico, Beckett teria sido mais consequente do que seus contemporâneos existencialistas, ao organizar segundo essa dificuldade no plano ideológico tanto o conteúdo apresentado na peça, quanto a intenção do todo da obra, do nível mais geral ao nível das frases, dos diálogos e da linguagem.

A interpretação de Adorno inova também ao demonstrar que a história de fato estava condensada na peça, mas não naquele sentido referencial apontado por parte da crítica. A leitura de Adorno esforça-se por mostrar como a história se faz presente na própria forma da peça e se revela especialmente nas dificuldades encontradas por Beckett para lidar com seu material (que é tudo aquilo que um artista usa, e que é histórico – no caso da literatura podem ser determinadas formas, convenções, assuntos, motivos, etc), incluindo aí a própria forma dramática. A afirmação frequentemente citada, mas às vezes de difícil demonstração, de que forma é conteúdo histórico sedimentado será mostrada concretamente por Adorno em seu ensaio o que faz dele um texto central para a reflexão de Adorno sobre a literatura³⁰⁵.

Como a composição do ensaio de Adorno é bastante rigorosa, torna-se difícil a tarefa de apresentá-lo sem que muito da força do argumento se perca: tudo o que aqui pode parecer um pressuposto da leitura de Adorno, são, na verdade, conclusões a que ele chega no decorrer de sua interpretação de momentos da peça. Por isso, talvez a coisa mais importante a se reter desde já é que Adorno insiste sobretudo na ideia de que qualquer interpretação de *Fim de partida* não pode perseguir “a quimera de expressar seu sentido pela mediação da filosofia³⁰⁶”, como fazia a interpretação existencialista, sustentada em uma concepção simbólica da obra de arte como algo passível de ser reduzido a um significado prévio, exterior à obra. Entender a peça não poderia significar outra coisa que entender sua ininteligibilidade e procurar reconstruir *concretamente* “a coerência de sentido do que não tem sentido³⁰⁷”. Ou seja, a ideia de Adorno é que não há um ponto de apoio de sentido fora da obra com o qual se possa

---

305 No Brasil, um comentário elucidativo sobre esse ensaio de Adorno, do ponto de vista da crítica literária, pode ser encontrado em Roberto Schwarz, “Dialética da formação”, in *Experiência formativa & emancipação* (São Paulo: Nankin, 2009), 163–86.

306 Theodor W. Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 283. // Theodor W. Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 272.

307 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 283. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 272.

interpretá-la e, por isso, a crítica não pode simplesmente partir do exterior para então entender a obra, mas deve apenas acompanhá-la em seus vários momentos, para deles extrair alguma interpretação. A respeito do procedimento crítico de Adorno no ensaio em questão, Luciano Gatti observa:

Ao mobilizar "Fim de partida" contra esta primeira recepção, a necessidade mesma de explicar e encontrar sentido, juntamente com outros pressupostos da metafísica existencialista, é colocada em questão. Como a prosa de Kafka, também um objeto da atenção de Adorno, "Fim de partida" evidenciaria o caráter obsoleto de qualquer interpretação definida como recondução da configuração artística a uma ideia de sentido. Não haveria muito a encontrar por trás da peça, nenhuma visão de mundo transmitida por seu autor, nenhuma mensagem a ser decifrada por seu público. Hermética tanto diante do sentido metafisicamente assegurado quanto da representação de uma história efetiva para além da circunscrição do palco, "Fim de partida" exigiria outros critérios de interpretação. No contexto da recepção da peça, o mérito do ensaio de Adorno se mostra no fato de ele ter deixado em segundo plano as referências históricas ou filosóficas exteriores à peça, para insistir na historicidade do material empregado em sua produção. Atento à articulação interna do drama, sua interpretação se aproximou do exame mais concreto e filológico da materialidade da obra. Esta deveria responder pelas questões últimas, não o contrário. Mimetizando seu objeto, Adorno encontrava os critérios da crítica na obra mesma, a qual eliminara as referências externas mais óbvias para se concentrar no conflito entre os personagens³⁰⁸.

Talvez por causa dessa dificuldade, aliás, o teor crítico da obra de Beckett não era nem de longe ponto pacífico dentro do debate marxista sobre a literatura, como mostram as severas críticas de Lukács, que abominava-o por considerá-lo o extremo da decadência ideológica burguesa em seu solipsismo e irracionalismo. A interpretação de Adorno nos leva a perceber que a crítica de Lukács pode até ser considerada uma boa descrição da superfície da obra de Beckett – há nela de fato muita decadência, solipsismo e irracionalidade – mas o problema é que tudo isso não é só uma perspectiva de Beckett...Mas mesmo alguém próximo das concepções de Adorno, como Horkheimer, também não estava totalmente convencido da importância que Adorno atribuía a Beckett. Logo depois de assistir a primeira encenação de *Fim de partida* em Paris, em 1958, Adorno escreve uma carta para Horkheimer argumentando que a obra do escritor irlandês tinha intenções afins às da teoria crítica. Em uma conversa com Friedrich Pollock, Horkheimer não se mostrava completamente certo dessa afinidade e parecia não entender bem os termos em que Adorno pensava essa comparação:

Beckett está preocupado com o mesmo fenômeno que a teoria crítica: representar a falta de sentido da nossa sociedade e protestar contra ela, enquanto preserva a ideia de coisas melhores nesse protesto. Para cada uma de suas análises, Adorno também diz o oposto. Mas apesar de uma dialética levada aos extremos, o que ele diz permanece falso. Porque a verdade não pode ser dita. E pessoalmente ele se mantém desligado. Mas o que deve ser feito é tornar real qualquer verdade que alguém por acaso possua³⁰⁹.

308 Gatti, "Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama", 578.

309 *Apud* Stefan Müller-Doohm, *Adorno: A Biography* (Cambridge, UK: Polity Press, 2009), 357.

Um bom começo de discussão talvez seja considerar que Adorno entende *Fim de partida* como uma resposta à crise da forma dramática na segunda metade do século XX, crise na qual o drama se vê sem o chão histórico-social para continuar em seu caminho tradicional, uma vez que a forma e o conteúdo histórico entram em forte contradição³¹⁰. Todos os desenvolvimentos do drama no século XX lidaram de alguma forma com essa crise que afetou seus pressupostos, mas Beckett pode ser pensado como o ponto culminante dessa crise, que após a Segunda Guerra chega ao extremo de sua tensão. Se nos lembrarmos da caracterização que Peter Szondi faz do drama do Renascimento, momento de constituição da forma moderna do drama, cujo centro estava na reprodução das relações inter-humanas por meio do diálogo³¹¹, veremos que na peça de Beckett esses traços aparecem de maneira muito peculiar. Seus personagens quase não são humanos ou pelo menos não parecem ser dignos desse nome; entre eles não há propriamente uma relação, já que não se pode dizer que entre eles haja diálogo em um sentido forte, pois o que lemos é apenas a justaposição de frases desconexas, incompletas, meros balbuceios; não há também ação, em sentido tradicional, já que nada de relevante e substantivo acontece na peça; por fim, o tempo e o espaço nela são um *no man's land* situado fora do tempo e da história – dizer que a obra é *sobre* a Guerra Fria e o cenário é um abrigo antiatômico seria uma tentativa grosseira de redução da peça a mera ilustração da realidade.

E, no entanto, tudo isso também é história, dirá Adorno. *Fim de partida* é o que acontece quando se chega ao fim da civilização mas esta continua a existir, mas isto, para Adorno, só pode ser um ponto de chegada da crítica e não um ponto de partida, algo que só fica claro e alcança seu valor crítico pleno quando se acompanha *como* a peça é construída, em seus diversos elementos. Todo o esforço de Adorno está voltado para compreender, então, como em *Fim de partida* o absurdo que se tornou a vida no pós-Segunda Guerra deixa de ser uma ideia a ser ilustrada pela peça, ou uma crítica feita por Beckett em termos de um *parti pris* a respeito da realidade, mas é alçado ao nível da expressão. Uma vez que a realidade no capitalismo tardio se converteu em ofuscação e seu sentido tornou-se de difícil apreensão para a subjetividade, qualquer pretensão de sentido *a priori* a ser afirmada no drama perde sua sustentação – quer dizer, de fato a realidade é, nesse sentido, absurda e de difícil elucidação, como quer a filosofia existencialista, mas esse absurdo não é algo da ordem de uma suposta

---

310 Assim como quando trata de objetos musicais Adorno toma a partitura como a objetivação da obra de arte autônoma, e não sua interpretação, a leitura de Adorno da obra de Beckett se concentra apenas no texto teatral, e não na encenação da peça. Para Gatti, esta seria uma limitação da sua interpretação, cujo complemento poderia ser encontrado na ênfase de Benjamin no aspecto gestual em suas interpretações de Kafka, por exemplo, que ele associa ao teatro.

311 Peter Szondi, *Teoria do drama burguês (século XVIII)* (São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004).

condição humana atemporal, tendo antes um enraizamento histórico. É preciso, assim, que a interpretação leve em conta como “o procedimento poético entrega-se ao absurdo sem intenção³¹²”, acompanhando-o ao longo dos vários momentos da peça.

Qual é a razão de existência das formas artísticas, quando sua tensão com o mundo é perdida, sem que com isso se tenha sustado o progresso do domínio estético do material? Dito de maneira direta, *Fim de partida* faz dessa questão seu tema. Exposição, nó dramático, ação, peripécia, catástrofe, todos esses elementos têm seu sentido tradicional decomposto na peça e aparecem nela apenas *em negativo*. Adorno interpreta a peça como uma paródia do drama tradicional, não no sentido cômico, mas no sentido de que ela continua a usar as categorias dramáticas em uma situação que lhes é avessa, de maneira a mostrar em ação sua impossibilidade:

a própria contradição entre a fachada racional e o inevitável irracional é o absurdo. Basta Beckett assinalar essa contradição, manuseá-la como princípio de seleção, e o realismo, despido de aparência de rigor racional, vai ao encontro de si mesmo³¹³.

Para Adorno, conjugam-se em Beckett a consciência sobre a impossibilidade de prosseguir na trilha do drama tradicional e persistir na inverdade de se continuar representando o mundo segundo os moldes do realismo à moda do século XIX, à intuição de que “os modos subjetivos de reação que no lugar da representação proporcionam a lei formal, não são eles mesmos algo primeiro e absoluto, mas algo último, objetivamente posto³¹⁴”, isto é, a percepção de que a própria subjetividade não é um *a priori*, mas é historicamente constituída – como Adorno nota a respeito de Freud, “o conceito de eu é dialético, psíquico e não psíquico, um fragmento da libido e um representante do mundo³¹⁵”. Mais do que historicamente constituído, em Beckett, “o indivíduo mesmo, enquanto categoria histórica, resultado do processo capitalista de alienação e desafiante protesto contra este, se fez mais uma vez patente como algo efêmero³¹⁶”.

Um mundo que se tornou impenetrável à ação humana e indivíduos deformados pelo processo social, incapazes de agir no mundo: é com esse estado de coisas que Beckett tem que

312 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 281. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 270.

Espero que sentido do conceito de expressão fique claro dentro do próprio texto, mas para pontuar: expressão não diz respeito a uma intenção do autor, nem é expressão de sua emoção ou de sua subjetividade, mas é resultado de uma relação mimética com a realidade – o que é diferente de sua imitação (como no realismo), pois o comportamento mimético é anterior à separação entre sujeito e objeto. Uma obra de arte não expressa algo, mas torna-se expressão de algo. Seu gesto é o “é assim”. Ela não imita a realidade, mas se assemelha a ela, se torna tal como ela. Cf. Adorno, *Teoria estética*, 173.

313 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 308. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 297.

314 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 292. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 280.

315 Theodor W Adorno, “Sobre a relação entre psicologia e sociologia”, in *Ensaaios sobre psicologia social e psicanálise*, trad. Verlaine Freitas (São Paulo: UNESP, 2015), 107.

316 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 290. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 279.

lidar em suas obras. Isso significa que a tensão entre a apresentação subjetiva ou objetiva da realidade, que dividiu em dois polos a arte no início do século XX, chega ao nível da aporia. A saída de Beckett é não evitar essa aporia: contra as críticas de que ele seria excessivamente subjetivista, Adorno insiste que Beckett não se contenta em afirmar ingenuamente um polo ou o outro, mas entrega-se fielmente à tarefa de tornar sensível o extremo do subjetivismo, até que ele se converta em seu contrário:

À arte está vedada a transição à generalidade obrigatória da realidade objetiva, que suspenderia a aparência da individuação. Pois ao contrário do conhecimento discursivo da efetividade, do qual a arte não se distingue gradual mas categorialmente, nela só vale o que o levado ao estado de subjetividade, o que é comensurável com esta. A reconciliação, sua ideia, unicamente se pode concebê-la como entre o alienado. Se fingisse o estado de reconciliação passando-se ao mero mundo das coisas, se negaria a si mesma. (...) A realidade irreconciliada não tolera na arte nenhuma reconciliação com o objeto; o realismo, que de nenhuma maneira chega a pôr-se à altura da experiência subjetiva, menos ainda a superá-la, meramente imita seus gestos. Hoje em dia a dignidade da arte não se mede por se com sorte ou habilidade ela escapa dessa antinomia, senão por como ela a assume. Nisso *Fim de partida* é exemplar³¹⁷.

Com isso Adorno se refere a um tópico básico, no sentido de que de fato está presente nas reflexões de toda a Teoria crítica: a discussão em torno do solapamento das bases histórico-sociais da própria noção de indivíduo, entendido como um ser racional, consciente e autônomo, um sujeito capaz de compreender e controlar sua vida, pelo aprofundamento da reificação e da dominação impessoal que estão no cerne de uma sociedade erigida sobre a lógica fetichista do valor abstrato, que se agrava na passagem da fase do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista.

Num dos últimos cursos oferecidos por Adorno, *Introdução à sociologia*, ele esclarece, seguindo a trilha de Marx, que é a relação da troca mercantil que estabelece o “nexo funcional entre homens socializados”, ou seja, é a relação de troca que torna a sociedade algo social e que constitui a sociedade tanto como conceito, quanto como realidade. É, portanto, a relação de troca que “unifica virtualmente todos os homens participantes desse conceito de sociedade³¹⁸”. Isso significa que a própria forma específica que o processo de troca assume é abstrato, uma vez que, nos termos de Marx, a troca de equivalentes pressupõe uma operação de abstração das qualidades daquilo que é trocado, em favor da quantificação do tempo médio de trabalho socialmente necessário para produção dos objetos trocados. Ou seja, na relação de troca mercantil se abstrai o aspecto qualitativo dos indivíduos, que se relacionam enquanto produtores e consumidores, e também o das mercadorias, cuja

317 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 291. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 280.

318 Theodor W. Adorno, *Introdução à Sociologia: (1968)*, trad. Wolfgang Leo Maar, 1. ed (São Paulo: Ed. UNESP, 2008), 106.

capacidade de satisfazer necessidades humanas (seu valor de uso) sejam elas “do estômago ou da fantasia”, torna-se secundária frente à imposição da valorização do valor que comanda a troca – o que Marx já havia notado ao tratar, por meio do conceito de fetichismo da mercadoria, da inversão entre meios e fins que vigora na sociedade capitalista: não é a troca que está a serviço da satisfação das necessidades humanas, mas são as necessidades humanas que estão submetidas à lei da troca e da necessidade de valorização do valor.

Em “Sobre a relação entre sociologia e psicologia” (1955), Adorno nota um dos efeitos disso para a subjetividade:

Na medida em que as ações sociais, através das quais a vida dos seres humanos se reproduz, separam-se deles mesmos, ficam impedidos de compreender a fundo a maquinaria social e são entregues à fórmula de que tudo se resumiria tão somente ao ser humano, fórmula que dificilmente foi tão empregada anteriormente quanto no tempo da linha de montagem. Que as tendências sociais se imponham sobre a cabeça dos seres humanos, que eles não conheçam tais tendências como suas próprias, isso constitui o véu social. (...) A intransparência da objetividade alienada empurra os sujeitos de volta a seu eu restrito e os ilude ao lhes colocar seu ser-em-si separado, o sujeito monadológico e sua psicologia, como o essencial³¹⁹.

Embora Adorno nesse texto esteja mais diretamente se referindo às limitações da psicologia, que considera o indivíduo isolado como um dado essencial, essa observação vale também para a filosofia existencialista e sua afirmação do ser humano como um ser essencialmente livre, dotado de capacidade inalienável de decisão mesmo nas piores situações, etc. A liberdade que resta ao indivíduo é a liberdade para a troca de equivalentes no mercado – de onde aliás a noção de indivíduo surge, junto com o contrato – mas se já não havia muito de humanidade, de liberdade ou de equivalência então, no capitalismo tardio tudo isso atinge seu ponto de culminância.

Nesse sentido, *Fim de partida* é lido por Adorno como um epílogo da subjetividade. Até o nome de um dos personagens, Hamm, indica uma redução do nome do herói criado por Shakespeare na aurora do sujeito moderno, Hamlet. De fato, os personagens da peça são seres decrepitos (um cego e paralítico, um coxo, dois mutilados idosos dentro de uma lata de lixo), cheios de tiques, agressivos e sádicos. Suas interações quase não podem ser chamadas disso, já que eles parecem mais reagir um ao outro e ao ambiente, trocando frases arbitrárias e desconexas, de sintaxe precária e proferidas em exclamações imperativas e autoritárias. São, para Adorno, uma realização quase perfeita do indivíduo tal como concebido pelo *behaviourismo*, que afinal é oposto à verdadeira individuação. O projeto iluminista da reconciliação entre indivíduo e sociedade converteu-se, no período da formação sob a égide

---

319 Adorno, “Sobre a relação entre psicologia e sociologia”, 86.

da indústria cultural (“psicanálise às avessas” na expressão original de Leo Löwenthal), na identidade entre ambos, os dois destruídos:

Essa dominação psíquica integral impõe drasticamente a tendência da regressão dirigida, tal como ela se mostra esboçada no efeito cumulativo dos assim chamados meios de comunicação em massa, e de forma inofensiva em relação ao novo. Indivíduo e sociedade se unificam na medida em que a sociedade irrompe nos seres humanos abaixo de sua individuação e a bloqueia. Na repressão bárbara que é exercida aí, mostra-se que essa unidade não é uma forma mais elevada dos sujeitos, pois os remete a um estágio arcaico. A identidade que surge não é reconciliação entre o universal e o particular, mas sim o universal como absoluto, em que o particular desaparece. Os indivíduos são propositalmente tornados semelhantes aos modos de comportamento biológico cegos, tornam-se tal como as figuras dos romances e peças de Beckett. O teatro supostamente absurdo é realista³²⁰.

Isso se faz sentir também na linguagem dos personagens, desintegrada e estereotipada que, apresentada como se tivesse um sentido, torna-se absurda. A possibilidade de comunicação entre indivíduos alienados uns dos outros é sustada na peça. Os personagens são desprovidos de reflexão: “Daquilo que era o teor de verdade do sujeito, isto é, do pensamento, só se conserva o invólucro gestual³²¹”. O pensamento é usado como clichê, aparecendo como o resíduo reificado que ele se tornou na época da semiformação. A experiência da leitura a peça causa um choque: “quem escuta a si mesmo tem medo de estar falando da mesma maneira³²²”.

Para Adorno, a obra de Beckett enfrenta de maneira radical a dificuldade da arte continuar existindo depois da destruição material e espiritual que foi a Segunda Guerra. O que Adorno pretendeu dizer na famosa sentença de que não era mais possível fazer poesia após Auschwitz não tinha o sentido de uma proibição da arte, mas apontava para o fato de que toda arte feita desde então, para que ainda estivesse de acordo com seu próprio conceito, deveria tomar seriamente a experiência dos campos de concentração como seu *a priori*, pois sem isso a cultura se tornava efetivamente cúmplice da barbárie, um ornamento de uma vida danificada, mesmo que não tivesse a marca evidente da indústria cultural. Na composição da obra, Beckett segue outros escritores da tradição modernista anglo-saxã como T.S. Eliot e James Joyce (de quem ele foi muito próximo, tendo inclusive ajudado-o na composição de seus romances) e absorve uma enormidade de referências filosóficas e culturais, mas as utiliza

320 Pós-escrito à Adorno, 133. Cf. Também, “Glosa sobre a personalidade”: “O espaço social que permitia o desenvolvimento de uma personalidade mesmo no sentido problemático de sua soberania autocrática já não existe, provavelmente nem sequer nos postos de comando da economia e da administração. O conceito de personalidade sofre as consequências de ter reduzido a ideia de humanidade ao ser-assim-e-não-assado de cada pessoa. Ela já é só uma máscara de si mesma. Beckett exemplificou isso na figura de Hamm em *Fim de partida*: a personalidade como um palhaço” Theodor W. Adorno, “Glosa sobre a personalidade”, in *Palavras e sinais: modelos críticos 2* (Petrópolis/RJ: Vozes, 1995), 62–69.

321 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 312–13. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 301.

322 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 306. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 295.

de maneira derrisória – radicalizando o sentido da incorporação da *Odisséia* feita por Joyce em *Ulisses*. Mas enquanto em Joyce a referência à cultura se faz por acréscimo, como que engordando a obra de alusões, em Beckett, isso se dá de maneira oposta, por meio de uma redução do material cultural a dejetos, que deixa somente seus resquícios na composição. Beckett toma o pensamento e a filosofia como um material de segundo grau (algo similar ao que Thomas Mann faz com os filosofemas de Naphta e Settembrini em *A montanha mágica*). Dessa maneira, longe de endossar a filosofia existencialista, a obra de Beckett expõe o que a filosofia e a cultura se tornaram: “As latas de lixo de Beckett são emblemas da cultura reconstruída depois de Auschwitz³²³”. A catástrofe, do campo e da bomba, seria o *a priori* total no capitalismo tardio, de modo que a consciência danificada já não consegue encontrar um lugar a partir do qual criticá-lo:

A irracionalidade da sociedade burguesa em sua fase tardia resiste a se deixar compreender; bons tempos eram aqueles em que se podia escrever uma crítica da economia política dessa sociedade que a julgava por sua própria *ratio*. Pois desde então ela se desfez desta como se de um traste velho e virtualmente a substituiu pelo controle imediato³²⁴.

Adorno considerava o desgosto uma força produtiva na arte (ele não se cansava de enfatizar a importância de certo impulso associal para os artistas). Assim como Baudelaire criticara o mundo burguês em sua aurora, Beckett destrói as ilusões da filosofia positiva na era da completa reificação. Mas Beckett não faz uma arte política no sentido de criticar conceitualmente o estado de coisas real, ou de defender a necessidade da transformação da sociedade. Ele esvazia a peça de qualquer tomada de posição, de qualquer pretensão de denúncia sentimental da realidade, entregando-se à realidade e fazendo sua mimese, sem preocupar-se em criticá-la conceitualmente. Pois tal catástrofe, para Adorno, só pode ser dita no silêncio: o demasiado tarde, o instante perdido, condena a retórica mobilizadora da revolução. Desse modo, Beckett é uma realização da defesa que Adorno fazia da obra de arte autônoma como fonte de crítica, pois sua obra aparece como um sismógrafo, um “sistema de alarme de timbre refinado e sensível”, de maneira muito distinta da arte politizada de Brecht ou da arte engajada do existencialismo:

A violência do inefável é imitada pela aversão a mencioná-lo. Beckett o mantém nebuloso. Do que é incomensurável com qualquer experiência só se pode falar eufemisticamente, como na Alemanha se fala do assassinato de judeus³²⁵.

323 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 311. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 300.

324 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 284. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 273.

325 Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 286. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 275.

Daí também porque o humor em Beckett seja o seu contrário – “a risada que suscita Beckett sufoca quem ri³²⁶”. O humor, assim como a tristeza, se revelam esteticamente obsoletos. O drama de Beckett tende ao silêncio e se o absurdo existe na peça, ele deriva da dialética imanente da forma e não de uma afirmação da visão de mundo existencialista: a investigação estética da falta de sentido torna-se o único sentido possível.

Outros elementos dramáticos também sofrem o mesmo procedimento de derrisão. O tempo na peça não deixa de existir (para Adorno, esta seria uma noção otimista), mas é convertido em um tempo morto, contrariando portanto o próprio sentido do tempo como algo que traz transformação. É um tempo que não passa, o tempo mítico do sempre igual, como mostram as “velhas respostas” de Clov às “velhas perguntas” de Hamm. O diálogo, por sua vez, não leva a nenhum conflito que traga desenvolvimento à peça; esta consiste em pura estagnação. Se em Proust ainda havia a experiência da memória involuntária a ser oposta ao esvaziamento do tempo, aqui não há história e não há memória e portanto não há mais experiência. Nesse sentido, a crítica de Lukács de que a obra de Beckett reduziria os seres humanos a uma abstração, procedimento que seria uma simplificação mistificadora da realidade é refutada pela peça, que, na leitura de Adorno, na verdade coloca em cheque tal visão otimista da realidade como sendo feita por indivíduos plenos, dotados de liberdade e capacidade de ação. Quanto à ambientação da peça, esta se passa num limbo entre vida e morte, com personagens que não querem morrer, mas que já não vivem de fato, e se equilibra numa infinitamente tênue possibilidade de que algo mude. É esse movimento, ou sua ausência, por sua vez, que constitui o que tradicionalmente se chamaria de enredo. O tema do fim, aliás, aparece logo no início da peça:

CLOV – (*olhar fixo, voz neutra*) Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando.

e é retomado no final, de maneira quase idêntica, como se se tratasse de uma reposição circular a ponto de não se poder dizer se a peça está ou não começando outra vez, nem se alguém ganha a partida ou quem a ganha, Hamm (o senhor) ou Clov (o escravo).

A irresolução de *Fim de partida*, a ausência de qualquer final que delimite o percurso dos personagens e confira-lhe algum sentido retroativo, é interpretada por Adorno como um

---

³²⁶ Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, 300. // Adorno, “Intento de entender Fin de partida”, 289.

sinal do momento histórico em que vida e morte já não se distinguem verdadeiramente: “O pêndulo da dialética parou”, dirá Adorno, e o último dos absurdos é a impossibilidade de se distinguir entre o silêncio do nada e o silêncio da reconciliação.

CAPÍTULO 5 – NÃO USAR AS PALAVRAS COMO QUEM USA O DINHEIRO: A LÍRICA E A CRÍTICA DA REIFICAÇÃO DA LINGUAGEM³²⁷

“A arrogância contra a sociedade é uma arrogância contra a linguagem dessa sociedade³²⁸”. Essa frase, escrita por Adorno em um ensaio a respeito dos poetas Stefan George e Hugo von Hofmannstahl, enuncia de maneira lapidar um dos aspectos que mais lhe interessavam na poesia: sua capacidade de criticar o uso reificado da linguagem que predomina nas sociedades em que as palavras, por terem se convertido antes de tudo instrumentos para a realização de interesses dos indivíduos que as proferem, tornam-se incapazes de dar voz a qualquer objeto, a qualquer experiência. No mesmo sentido, em um aforismo de *Minima moralia*, Adorno observa que o que antes se poderia chamar de diálogo entre duas pessoas vê-se progressivamente reduzido à comunicação mais direta e eficiente possível de interesse, o que já indica uma forma de relação social marcada por um traço autoritário: “a palavra direta que sem delongas, sem hesitação, sem reflexão diz ao outro a coisa na cara tem desde logo a forma do comando³²⁹”.

A lírica, que a um leitor desavisado pareceria um objeto pouco proveitoso para os interesses de um teórico interessado em produzir uma crítica do capitalismo de sua época, foi tópico de diversos textos das *Notas de literatura*. “Palestra sobre lírica e sociedade”, texto originalmente concebido para uma conferência na rádio RIAS (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) de Berlim, proferida em 1951, pode ser pensado como uma espécie de apresentação da crítica literária de Adorno a um público mais amplo da Alemanha ocidental. Com essa palestra, Adorno inaugurava uma vertente de interpretação de obras literárias que estava ancorada em uma teoria social, algo inédito na República Federativa Alemã, onde as interpretações predominantes na arena pública e na universidade eram imanente ou ontologicamente fundadas, sendo os principais expoentes dessas abordagens Emil Staiger e Hugo Friedrich, de um lado, e Martin Heidegger, de outro³³⁰. Adorno, por sua vez, estava preocupado em mostrar de que modo um poema poderia ser tomado como um “relógio solar

327 A expressão que dá nome ao capítulo foi dita pela poeta brasileira Ana Martins Marques em uma fala que pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=zID8otNTR00&t=816s> [acesso em 28/03/2021].

328 Theodor W. Adorno, “George e Hofmannstahl - correspondência: 1891 - 1906”, in *Prismas: crítica cultural e sociedade*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida, Série Temas Sociologia e crítica cultural 64 (São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998), 220.

329 Adorno, *Minima moralia*, 38.

330 Wiggershaus, *The Frankfurt School*, 508.

histórico-filosófico³³¹ de sua época, procurando desvendar, assim, a relação intrínseca entre lírica e história sem recair em qualquer redução sociológica imediata da poesia.

Adorno endereça sua conferência ao que se poderia imaginar como sendo a audiência típica da Alemanha ocidental da época, composta por amantes de poesia que concebiam-na como uma arte etérea, protegida e afastada da sociedade. Para esse tipo de leitor, supõe Adorno, a experiência estética proporcionada pela poesia derivaria justamente do fato dela se constituir enquanto essa esfera protegida do prosaísmo da vida social, livre dos limites da linguagem comum, algo que funcionasse como uma reserva de beleza e de prazer em um mundo decaído. Por um lado, Adorno concede que a perspectiva que separa a poesia da vida social contém um momento de verdade que não deve ser negligenciado mesmo por uma interpretação crítica: de fato, a poesia não pode ser reduzida ao nível do comentário ordinário a respeito dos fenômenos sociais e sua interpretação não pode ignorar a primazia da linguagem especificamente poética, acima de qualquer questão relativa ao conteúdo [*Gehalt*] social expresso em um poema. Por outro lado, uma abordagem imanente desse tipo contém um ponto cego, que resulta justamente da recusa em atribuir ao texto literário qualquer significado social.

A estratégia argumentativa de Adorno nessa conferência a respeito da lírica certamente soava arriscada à época e por isso ela era tão persuasiva: seu empenho era demonstrar que um gênero aparentemente muito distante e resguardado da vida social e à primeira vista completamente subjetivo poderia ser interpretado sociologicamente. Essa abordagem sociológica, no entanto, não se confundiria com a imposição de um significado social externo à obra, seja ao derivá-la de maneira súbita de seu contexto social, seja ao explicá-la a partir dos interesses sociais que ela veicula em seu conteúdo ou a partir dos interesses de classe de seu autor e muito menos ao tomá-la como objeto de demonstração de teses sociológicas prévias. Opondo-se a essas abordagens sociológicas mais corriqueiras, Adorno busca um tipo de interpretação na qual a referência ao social revele no próprio poema algo de essencial a seu respeito. Ou seja, trata-se de fazer uma crítica imanente da obra, na

---

331 Theodor W. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, in *Notas de literatura I*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 79. Ao considerar a dimensão histórica e o sentido social da lírica como uma questão fundamental, Adorno se afastava também de concepções como as do crítico Hugo Friedrich, que em *Estrutura da lírica moderna* (1956), livro de grande tiragem na época, buscava estabelecer os principais traços da poesia moderna, mas o fazia de um ponto de vista classicista e pouco preocupado com o significado social mais profundo das obras de autores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (São Paulo: Duas Cidades, 1978).

qual “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais a fundo para dentro dela³³²”.

Para cumprir o propósito de extrair da obra seu sentido social, a interpretação deveria levar em conta que um poema é sempre mais do que a expressão da emoção ou da experiência individual do autor – estas só se tornam artísticas quando ganham forma estética, a qual lhes confere sua especificidade e, ao mesmo tempo, permite que elas adquiram alguma universalidade. Por universalidade, Adorno não quer dizer que o que um poema exprime seja algo imediatamente vivenciado por todos; a universalidade a que ele se refere não é a da soma das experiências particulares nem a da mera comunicação pelo poema daquilo que as outras pessoas não seriam capazes de comunicar. Ao contrário, Adorno enfatiza em suas interpretações da poesia (e da arte em geral) o momento da emergência de algo ainda não percebido conscientemente, a anunciação de algo diferente do estado atual da sociedade não-reconciliada:

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano³³³.

Identificado principalmente desde o Romantismo como o gênero literário da expressão individual por excelência, no qual a voz que se manifesta é a voz da subjetividade, a poesia lírica é abordada por Adorno de maneira inusitada, pois ele procura mostrar como a extrema particularidade da lírica, quando bem realizada, alcança a exemplaridade. Nesse sentido, Adorno frisa que a composição lírica se caracteriza pela esperança de extrair, “da mais irrestrita individuação, o universal³³⁴”. Essa universalidade, contudo, é para Adorno algo essencialmente social, já que, dialeticamente, mesmo na solidão da expressão individual está contida a voz da humanidade e, mais do que isso, a própria solidão que caracteriza a forma lírica é um resultado da forma social capitalista, que intensifica o individualismo e tende a atomizá-los completamente, tornando-os seres sociais apenas no mercado. É principalmente o caráter social da própria individualidade, que está na base da poesia lírica, o que justifica, para Adorno, que a crítica literária busque um teor social nas obras líricas. E, nesse sentido, investigar essa determinação não seria algo externo ou alheio à poesia (como sustentam as abordagens ditas “formalistas”), mas é uma exigência de qualquer configuração linguística, pois o material específico da configuração lírica, as palavras e os conceitos, não podem ser

---

332 Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, 66.

333 Adorno, 66.

334 Adorno, 66.

apreendidos pela mera intuição: “para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado³³⁵”.

Especificando essa interpretação social da lírica, Adorno considera que ela não deve orientar-se, sem mediação, pela chamada “posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores³³⁶”, modelo de análise que ele recusava reiteradamente em seus textos. Ela deve estabelecer, em vez disso, “como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa³³⁷”. Retomando um argumento desenvolvido em “Crítica cultural e sociedade” (1949), Adorno defende um procedimento que busque desvendar como a sociedade aparece na obra lírica de maneira imanente:

O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas [...] nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais³³⁸.

Determinar essa relação entre poesia e sociedade requer não só conhecer a obra de arte por dentro, mas também entender a sociedade fora dela. Mas esse saber só consegue relacionar as duas coisas, quando penetra e deixa-se levar pela própria obra. Adorno opõe-se, dessa maneira, à crítica que se contenta em apontar o caráter ideológico das obras de arte, que consiste no fato delas serem capazes de conciliar tendencialmente as contradições sociais no plano estético. A falsa consciência presente nas obras de arte deve ser apontada pela crítica, mas Adorno está mais interessado em desvendar, primeiro, como a ideologia é também socialmente necessária e, segundo e primordialmente, como as obras de arte exitosas deixam falar, mesmo que à revelia de seus criadores, “aquilo que a ideologia esconde³³⁹”.

A própria exigência compartilhada pelos leitores de que a poesia deva ser algo puramente individual e preservado da sociedade, algo que evoca a imagem de uma vida livre da coerção da práxis dominante é interpretada por Adorno como sendo em si mesma uma exigência social, uma espécie de protesto que reage à coisificação do mundo desde o início do

---

335 Adorno, 67.

336 Adorno, 67.

337 Adorno, 67.

338 Adorno, 67.

339 Adorno, 68.

capitalismo na era moderna e que foi intensificado com a Revolução Industrial. Essa exigência da pureza lírica

implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis³⁴⁰.

Ora, fica assim claro que para Adorno não se trata de buscar paralelos entre o conteúdo manifesto da obra literária e o processo social, mas de mostrar as marcas do social na composição em termos de uma correspondência negativa. Isso equivale a dizer que o mundo exterior está no poema, não por meio da imitação, isto é, não por uma similaridade positiva entre a obra e a realidade, mas, sobretudo, naquilo que as obras silenciam. Analisando os versos de um poema de Goethe, “Canção noturna do andarilho” [“Wanderers Nachtlied”], “Espera um pouco, logo/tu repousarás também”, Adorno nota como “sua abissal beleza é inseparável daquilo que eles calam, da representação de um mundo que rejeita a paz³⁴¹”. Adorno sublinha aí o momento de *fratura* da poesia lírica, rejeitando uma noção trans-histórica da beleza como harmonia – a única harmonia de um poema como esse se deve à dialética entre o sofrimento e o amor do sujeito poético diante de uma existência que ele percebe como alienada. No entanto, não há no poema nenhuma denúncia de um estado de coisas perturbador, como se este existisse fora do sujeito; pelo contrário o poema simplesmente reverbera a perturbação do próprio sujeito. Nesse sentido, se um poema deve oferecer em sua particularidade algo a respeito do todo, isso quer dizer que é no próprio espírito do sujeito que se volta sobre si mesmo que devem ser procurados “os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade³⁴²”. Tal sedimentação, para Adorno, ocorreria de maneira mais perfeita quanto menos o poema lírico fizesse da relação entre eu e sociedade seu tema, quanto mais involuntária e espontânea fosse a cristalização dessa relação. Se o universal está mediado pelo individual e vice-versa, isso quer dizer que em virtude de sua própria subjetividade, o conteúdo da lírica é dotado de objetividade.

Feitas essas considerações, é importante especificar as concepções de Adorno a respeito do meio pelo qual a lírica se efetiva como algo social: a linguagem. Segundo ele, a linguagem deve ser tomada em sua dupla dimensão: se por um lado ela se molda aos impulsos subjetivos e é transformada pelo sujeito, por outro ela é algo socialmente produzido e

---

340 Adorno, 69.

341 Adorno, 71.

342 Adorno, 72.

utilizado e por isso refere-se incontornavelmente à sociedade. A potência crítica da lírica reside, para Adorno, não no que ela possa dizer discursivamente a respeito da sociedade; antes, ela se torna justamente mais crítica ali onde ela recusa a comunicação e não fala conforme a sociedade ou, dito de outra maneira, onde o sujeito poético trabalha a linguagem e submete-se a ela enquanto algo material e, nesse jogo, deixa-se levar por ela, em vez de dominá-la. Essa espécie de dissolução temporária do sujeito na linguagem é vista por Adorno como uma das metas mais elevadas da poesia, a qual, por esta via, alcançaria a objetividade:

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco³⁴³.

É como se, alcançando a justa expressão, o sujeito poético chegasse a uma sintonia com a própria linguagem, como se ele apenas seguisse o caminho que ela própria gostaria de seguir. Isso, frisa Adorno, não significa a submissão do sujeito a uma linguagem essencial, que existiria independentemente dos sujeitos, como gostariam as teorias ontológicas da linguagem em voga na época – ao fazer essa crítica Adorno certamente tinha em mente os trabalhos de Emil Staiger que, em *Conceitos fundamentais da poética* (1946), inspirado na ontologia heideggeriana³⁴⁴, procurava definir os estilos lírico, dramático e épico em termos de sua essência, concebendo-os seja como modos de expressão humana em geral (“como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética³⁴⁵”), seja como formas variadas pelas quais podem se elaborar composições literárias; em ambos os casos, Staiger considerava os gêneros poéticos como estando assentados “na essência da linguagem³⁴⁶”. Sobre a relação entre linguagem e sociedade ou sobre a linguagem em sua dimensão histórica, Staiger muito pouco diz.

Para Adorno, o instante de auto-esquecimento do sujeito aponta na direção de uma reconciliação temporária entre sujeito e linguagem: “a linguagem fala por si mesma apenas

---

343 Adorno, 74.

344 “O poeta lírico, o épico e o dramático, portanto, ocupam-se do mesmo ente, da corrente do transitório e insondável. Mas cada um o aprende diferentemente. Os três diferentes modos de compreensão baseiam-se no ‘tempo originário’. Este tempo é o ser do homem e o ser do ente que o homem, como essência catalisadora, ‘deixa ser’. Assim, a Poética desemboca no problema de ‘Ser e tempo’ de Martin Heidegger (...).” p.172. E mais adiante, “(...) sentimo-nos fortalecidos quando a Poética ratifica a Ontologia, a Ontologia ratifica a Poética. Gostaríamos de poder esperar ter elaborado um setor daquela ciência exata da existência que a Ontologia anuncia”. Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*, Biblioteca Tempo Universitário 16 (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997), 174.

345 Staiger, 197.

346 Staiger, 192.

quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente³⁴⁷. Nos momentos em que há algo que escapa ao controle e à intencionalidade do autor, em que emerge algo que é difícil de ser explicado segundo as coordenadas da racionalidade corrente – uma palavra que parece supérflua, um verso que parece deslocado ou incompreensível – é quando ocorre esse ultrapassamento da intenção individual e a afirmação da linguagem para além de sua mera significação previamente posta.

O pano de fundo dessa discussão de Adorno a respeito da lírica é o diagnóstico, não só dele, mas de boa parte das tendências modernas da arte, da deformação da linguagem causada pelo seu uso instrumental em uma sociedade que organiza-se enquanto tal pela troca no mercado e que por isso banaliza a palavra, reduzindo-a à mera comunicação, a mero meio para a troca, impossibilitando que ela possa de fato exprimir uma experiência (esta, evidentemente, também empobrecida pelos mesmos processos sociais). Esse é o tema por exemplo da obra *Carta de Lorde Chandos* (1902), de Hofmannstahl, na qual o escritor da carta se endereça ao filósofo Francis Bacon relatando sua crise com a linguagem, decorrente de sua descrença quanto ao fato de que ela pudesse exprimir adequadamente a experiência humana. A narrativa leva essa percepção da crise da linguagem ao seu extremo, ao expor como Lorde Chandos, por estranhar o uso das palavras que todos nós usamos corriqueira e irrefletidamente, foi progressivamente perdendo a capacidade de pensar ou de falar coerentemente, até o ponto em que as palavras simplesmente se desfaziam em sua boca como “cogumelos podres”. Na visão de Adorno, é a esse empobrecimento e a essa reificação da linguagem que a poesia é capaz resistir, recusando a primazia do significado, fazendo a linguagem falar enquanto expressão, o que por vezes pode significar a expressão truncada pela dificuldade em se dizer algo, efetivamente. Daí porque Adorno enfatize que os poetas (e os artistas de modo geral) sejam em alguma medida figuras *outsiders*, desajustados em relação aos valores sociais predominantes e, por isso, aptos a fazer um uso também deslocado da linguagem:

O esforço apaixonado pela expressão linguística que afasta a banalidade é a tentativa talvez desesperada de resgatar a experiência dos braços do seu inimigo mais mortal na sociedade burguesa tardia: o esquecimento. O banal é destinado ao esquecimento. O que adquire forma vale como historiografia secreta. [...] A arrogância contra a sociedade é uma arrogância contra a linguagem dessa sociedade. Os outros compartilham a linguagem dos homens. São ‘sociais’. Os estetas antecipam-se a eles na medida em que são associais. Suas obras se medem pelo conhecimento de que a linguagem dos homens é a de sua humilhação. Roubá-lhes a linguagem, negar-lhes a comunicação, é melhor do que qualquer tipo de adaptação³⁴⁸.

347 Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, 75.

348 Adorno, “George e Hofmannstahl - correspondência: 1891 - 1906”, 220.

A respeito da poesia de Stefan George, por exemplo, Adorno notará que seu impulso era o de “fazer explodir, com o material desprovido de intenção, a realidade petrificada pelos significados tradicionais: refugiar-se em conteúdos inéditos, para que estes não sejam absorvidos por nenhuma comunicação costumeira no âmbito do existente³⁴⁹”. Esse é o esforço desesperado da poesia lírica, que não pode, entretanto, simplesmente resolver o problema criando uma linguagem *ex-nihilo* como se esta fosse uma linguagem autêntica. Antes, a tarefa da poesia deve ser uma espécie de saber “arar a linguagem”, como dizia Borchardt, na tentativa de reconstruí-la radicalmente e, por esse caminho, revolver também outras possibilidades de sociedades e de mundos que estavam esquecidos.

Por meio dessa identificação com a linguagem, o sujeito poético negaria tanto seu caráter absolutamente isolado em relação à sociedade, quanto sua completa adequação a ela por meio da mera reprodução da linguagem comunicativa. A teorização sobre a lírica moderna feita por Adorno assenta-se, portanto, em uma concepção dialética a respeito da relação entre indivíduo e sociedade – tema caro a Adorno e presente de maneira mais explícita em seus textos sociológicos – sem a qual é de se supor que uma interpretação de um poema lírico não possa ser inteiramente satisfatória. Para ele, é necessário considerar que indivíduo e sociedade moldam-se e modificam-se reciprocamente: se o indivíduo é algo socialmente mediado, não apenas seus conteúdos são sempre também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e se reproduz por meio dos indivíduos. Por isso, “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social³⁵⁰”. E Adorno não deixa de notar que, sendo a sociedade atravessada por um antagonismo de classe fundamental, o sujeito poético na maioria das vezes deve a condição de possibilidade da sua atividade ao privilégio social, isto é, à existência da classe que realiza o trabalho manual e que assim permite não só que o poeta dedique-se a sua atividade literária, mas que ele tenha tido as condições necessárias para se desenvolver como um sujeito criador. Por ter isso em mente é que Adorno insiste na ideia de que o fundamento de toda lírica, por mais individual que ela aparente ser, é “uma corrente subterrânea coletiva³⁵¹”.

---

349 Adorno, 216.

350 Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, 76.

351 “Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente, a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que se pode dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa

Contudo, essa corrente subterrânea, a “voz da humanidade”, só pode ser ouvida nos poemas em que o poeta se entrega à linguagem, renunciando à primazia de sua identidade pessoal, ao autocontrole de sua psique e à relação de dominação com os objetos do mundo exterior. A poesia lírica, em sua acepção mais genuína, seria o lugar dessa expropriação do sujeito como centro da fala, que coloca em seu lugar a própria linguagem como sujeito da enunciação e é esse deslocamento da subjetividade em favor da linguagem o que remete a lírica à experiência da coletividade, já que os indivíduos de uma sociedade estão ligados pelo pertencimento à mesma linguagem. As maneiras de se operar esse deslocamento são as mais diversas, evidentemente, e Adorno não faz nenhuma prescrição a esse respeito, já que, em sentido inverso, chega a essa característica fundamental da lírica moderna a partir da investigação do desenvolvimento histórico da poesia europeia. Aliás, Adorno frisa que foi justamente contra esse processo de aburguesamento da linguagem, de sua usurpação total em serviço da autoexpressão subjetiva, que a poesia ocidental moderna se orientou, desde Baudelaire, ao eleger como seu horizonte a busca por aquilo que é diferente do Eu, operando uma crítica da prisão da subjetividade autoidêntica “cela mais íntima da prisão do *status quo*³⁵²” – “*Je est un autre*”, sintetizaria Rimbaud. Esse é, para Adorno, a contradição que caracteriza a lírica moderna: um gênero subjetivo que procura negar a subjetividade.

Ainda outro aspecto que deve ser ressaltado é o interesse especial de Adorno em mostrar como na obra de vários poetas tidos como conservadores ou restauradores na tradição nacional alemã existiriam elementos de radicalidade pouco notados pela crítica instituída que permitiriam inseri-los no cânone modernista. Assim, o gesto elitista e o estilo elevado da poesia de Rudolf Borchardt (1877-1945), por exemplo, são lidos por Adorno não como insígnias de um neoromantismo, como queria a recepção canônica comprometida com a restauração cultural alemã após o nazismo, mas como uma tentativa de recusa da linguagem degradada pelo comércio e pelo jargão. Borchardt recuperaria criativamente formas anteriores à emergência do sujeito em sua poesia, formas que ganham sua dignidade artística quando pensadas como uma crítica aos limites da subjetividade autônoma, sem que isso signifique qualquer concessão à noção, para Adorno mistificadora, de uma arte comunal [*Gemeinschaftskunst*]. A crença de Borchardt na linguagem como manifestação do gênio do povo e sua fixação na questão da nação são de fato traços ideológicos presentes em sua poesia, mas, frisa Adorno, algo daquela orientação para a “corrente coletiva subterrânea”, que aponta negativamente para um conceito de humanidade que não é redutível a nenhuma

corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito”. Adorno, 76–77.

352 Adorno, “George e Hofmannstahl - correspondência: 1891 - 1906”, 221.

comunidade já existente, está em jogo nessa reativação feita por Borchardt de formas e camadas antigas não só da língua alemã, mas de outras que ele pesquisava em seus estudos filológicos³⁵³.

De modo análogo deve ser compreendida a valorização que Adorno faz da obra de Eichendorff (1788-1857), um poeta tido como conservador e algo nostálgico, cujo conservadorismo, entretanto, também abrigava a tentativa de resistir à tendência destrutiva da ordem burguesa, patente, para Adorno, na ênfase de seu trabalho técnico com própria linguagem em detrimento de qualquer exultação da figura do Eu do poeta. Para Adorno, a poesia de Eichendorff se deixa levar pelo fluxo da linguagem contra o processo de auto-enrijecimento do eu, da subjetividade que domina a si mesma e aos objetos do mundo³⁵⁴. Inserindo-o em uma corrente que vai do *Sturm und Drang* do jovem Goethe, até Wedekind, Brecht e o Expressionismo, passando por Büchner e Hauptmann, Adorno considera que a poesia de Eichendorff não deve ser pensada como a afirmação de um subjetivismo romântico, mas, ao contrário, como uma poesia que levanta objeções (formuladas artística e não conceitualmente, é claro) contra essa primazia do sujeito poético. Na leitura feita por Adorno, Eichendorff já seria um *bateau ivre*:

A experiência do moderno em Eichendorff, uma experiência que só hoje pôde ser alcançada, leva diretamente ao centro de seu teor poético, que é, na verdade, anticonservador: uma renúncia ao domínio aristocrático, e mesmo à dominação da alma pelo próprio eu³⁵⁵.

Em seus textos sobre a lírica moderna, Adorno fala numerosas vezes de um “murmúrio” da linguagem, imagem para designar a linguagem poética que se afasta da mera significação. Outras palavras do mesmo campo semântico aparecem com frequência, como “fluxo”, “corredeira” e “corrente” da linguagem e, de maneira análoga, Adorno se refere ao fundamento social da lírica como uma “corrente coletiva subterrânea” [*kollektiver*

353 A respeito, por exemplo, da retomada feita por Borchardt de poemas longos, Adorno nota que eles não eram baladas, nem poemas épicos tradicionais, mas se distinguiam por serem compostos como se fossem “música com palavras”. Também o alemão arcaico não era simplesmente recuperado de maneira ingênua pelo poeta, mas era incorporado como material de sua poética e trabalhado de maneira refletida, visível em sua insistência na demarcação da distância e do deslocamento entre o uso dessas palavras feito no passado e seus efeitos no *Fin de siècle* e início do XX. Theodor W. Adorno, “Die beschworene Sprache”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 536–55. // Theodor W. Adorno, “El lenguaje conjurado”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 518–36.

354 Adorno nota esse impulso no modo como palavras aparentemente deslocadas irrompem em alguns versos, nas sínopes e contratempos em sua expressão, no uso de palavras arcaicas cujo efeito é intensificar a abstração dos versos, entre outros. Tomados em conjunto, estes e outros elementos conformam uma “intenção alegórica” que perpassa os poemas de Eichendorff.

355 Theodor W. Adorno, “Em memória de Eichendorff”, in *Notas de literatura I*, trad. Jorge Mattos Brito de Almeida (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 104.

Unterstorm]. Embora a lírica seja a voz de um único indivíduo singular, quando este abdica de sua posição de sujeito enunciador e torna-se veículo da linguagem, sustentada pela coletividade como um universo compartilhado, abre-se o espaço para a manifestação de algo mais geral, a voz da humanidade. É esse fundamento coletivo da lírica, que está para além da subjetividade do artista, que interessa a Adorno por seu caráter crítico. Assim como Adorno sempre fala do artista como aquele que soube fazer algo de sua timidez ou de sua delicadeza, como aquele que não se tornou um adulto, isto é, não se tornou alguém plenamente integrado na sociedade, sem contudo permanecer uma criança, mas buscando a ingenuidade infantil por meio da reflexão, ele reitera diversas vezes que a força de um poeta é a força “da fraqueza, a coragem de se entregar às corredeiras da linguagem, em vez de controlá-las³⁵⁶”. Há, portanto, uma espécie de elogio da passividade, mas de uma passividade produtiva, pois é ela que, permitindo ao poeta tornar-se mais receptivo à linguagem, torna possível que em um poema as palavras ganhem um brilho renovado pela sucessão de choques inesperados entre elas, que as arrancam de seus significados rotineiros. Seguindo a trilha da reflexão de Adorno sobre a lírica, nota-se que a poesia lírica pode ser pensada como uma arte simultaneamente restaurativa e prospectiva ou utópica, já que os poetas, herdeiros da figura dos bardos, são aqueles que descobrem ou recuperam as possibilidades não realizadas da linguagem e, nesse percurso, reavivam a lembrança das possibilidades históricas e sociais não cumpridas ou esquecidas e quiçá também as anunciam³⁵⁷.

A combinação entre restauração e utopia está presente na obra de outros dois poetas, comentados por Adorno na palestra sobre lírica e sociedade: Eduard Mörike (1804 – 1875) e Stefan George (1868 – 1933), normalmente lidos pela crítica mais difundida à época como poetas conservadores. No movimento final do texto, Adorno analisa poemas desses autores e elabora suas interpretações a partir de elementos formais como tom, ritmo, rima, dicção e estilo. Quanto a Mörike, por exemplo, Adorno nota que o poema “Em uma caminhada” [*Auf einer Wanderung*] contém, no plano da linguagem, um traço de antiguidade épica, uma evocação da construção grega das estrofes épicas sem rimas e o recurso à inversão da ordem das palavras. A essa valorização das formas antigas e o tom elevado próprios do Classicismo

356 “A água mole em movimento: eis a corredeira da linguagem, a direção que ela gostaria de seguir por si mesma, enquanto a força do poeta torna-se a da fraqueza, a coragem de se entregar às corredeiras da linguagem, em vez de controlá-las” Adorno, 113.

357 “Se o Romantismo, nas palavras de outro de seus representantes tardios, Kierkegaard, consoma em cada experiência o batismo do esquecimento, consagrando-a à eternidade da lembrança, certamente essa lembrança era necessária para fazer justiça à ideia do Romantismo, em contradição com sua própria imediatidade e presença. Só então as saudosas palavras, pronunciadas por Eichendorff, retornaram à natureza, só então o luto pelo instante perdido salvou aquilo que, até hoje, sempre se perdeu no instante vivo”. Adorno, 117.

alemão, Mörike combina a ênfase no eu característica do Romantismo, mas o faz, segundo Adorno, de maneira equilibrada e consciente das limitações de uma e de outra tendência diante de uma situação histórica avessa tanto à harmonia entre eu e mundo, quanto à própria consistência da interioridade: “Como sobre o fio da navalha, em Mörike ainda ressoam as reminiscências do estilo elevado, junto com os sinais de uma vida imediata que ainda prometiam realização, quando já estavam, na verdade, condenados pela tendência histórica³⁵⁸”.

A respeito de uma das canções do *Sétimo anel* de Stefan George, Adorno nota que as canções são atravessadas por um estilo distanciado, avesso à imediatez da vida mais prosaica. Frequentemente confundido com o famigerado “estilo aristocrático” de George, para Adorno esse tom não teria a ver com qualquer tentativa de pose ou afetação, mas seria o resultado de uma situação social que “nega ao sujeito lírico a identificação com o *status quo* e seu repertório de formas³⁵⁹”, embora esse mesmo sujeito esteja incontornavelmente ligado à realidade vigente. Nesse recurso ao tom passadizo e mesmo senhorial da poesia de George Adorno irá ver não apenas um desejo reacionário de regressão social, mas o anseio por recuperar na própria linguagem aquilo que lhe foi negado pela marcha histórica: uma universalidade verdadeira, que derrubaria os muros da individualidade autocentrada e ultrapassaria a solidão dos indivíduos autointeressados na direção de uma linguagem reconciliada, porque não submetida ao reino das finalidades impostas e porque verdadeiramente popular.

Nesse sentido, tanto Mörike quanto George são inseridos por Adorno na mesma linhagem de uma figura maior da poesia moderna: Baudelaire. Seguindo os passos de Benjamin, que vislumbrava em Baudelaire a quintessência da crítica à modernidade capitalista e sua enorme coleção de mercadorias, Adorno irá enfatizar em sua leitura da poesia de Baudelaire não tanto o declínio da aura discernido por Benjamin na escolha pela poesia em prosa e na recusa do lirismo tradicional por parte do poeta das *Flores do mal*, mas principalmente a primazia da autonomia da obra de arte e de sua lei formal e, portanto, da fidelidade ao radicalismo da forma e da técnica diante seja de uma concessão à linguagem comunicativa ou de um apelo pouco genuíno à linguagem popular, seja de qualquer *parti pris* por temas sociais, trabalhados de maneira convencional. A poesia de Baudelaire promoveria, segundo Adorno, um abalo tanto da sobriedade e do sentimentalismo da lírica burguesa tradicional, por um lado, quanto da poesia formalmente convencional a respeito das camadas

---

358

359 p.85

populares. Sua fidelidade às aspirações populares se deveria sobretudo à sua inventividade radical, à recusa de falar de acordo com o existente. Isso porque, para Adorno, imaginar novas formas ou novos usos para linguagem significa também abrir brechas para alcançar novas maneiras de enxergar a realidade não limitadas pelas possibilidades ideologicamente fornecidas na situação presente, e imaginar, negativamente, que podem haver outras formas de relações sociais que não aquela submetida à forma mercadoria³⁶⁰.

Essa corrente coletiva que fundamenta toda a lírica e que se faz ora mais evidente, ora menos, tornava-se mais explícita, segundo Adorno, em poetas contemporâneos como Brecht e Garcia Lorca, autores de poéticas pouco afeitas ao desnudamento subjetivo do eu lírico e mais orientadas para o social ou mesmo para uma espécie de relato objetivo do mundo, desprovido de qualquer traço de sentimentalidade. Embora apreciasse esses dois poetas individualmente, enquanto uma tendência geral, Adorno deixa em aberto, mas demonstra algum grau de reserva, se este seria um traço que poderia ser tomado como uma negação emancipatória do princípio da subjetividade burguesa ou se, ao contrário, revelaria certa regressão, como se o que estivesse em cena fosse algum retorno à indiferenciação subjetiva pré-burguesa ocasionado pelo enfraquecimento do Eu durante o século XX. Seja como for, é possível afirmar que o esforço de Adorno orienta-se persistentemente no sentido de explicitar os momentos em que se articula na lírica moderna a crítica à linguagem degradada pela instrumentalização, a crítica ao indivíduo monádico burguês e a crítica à sociedade mercantil, em nome da esperança de uma verdadeira linguagem, de um verdadeiro sujeito e, fundamentalmente, de uma verdadeira sociedade.

Parataxis: Hölderlin e a crítica à identidade

Outro ensaio importante de Adorno em que ele aborda o gênero lírico é “Parataxis: sobre a poesia tardia de Hölderlin”, texto que foi originalmente concebido para uma conferência proferida por Adorno em uma reunião anual da Sociedade Hölderlin de Berlim, no ano de 1963. Crítico do fenômeno de neutralização da tradição literária alemã operada dentro do processo de fundação da República Federativa Alemã e da “desnazificação”, Adorno procurou, na conferência em questão, refutar a leitura germanófila que Heidegger

---

360 “Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como ‘Les petites vieilles’ [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [*Armeleutepoesie*]”. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, 77.

fazia de Hölderlin, ao mesmo tempo em que explicitava as diferenças entre o seu projeto de uma dialética negativa e a ontologia fundamental de Heidegger³⁶¹.

Adorno falava então para especialistas na obra do poeta alemão, dando mostras de que estava confiante o suficiente em suas credenciais para defender uma interpretação da obra de Hölderlin que contrariava a leitura de maior voga no cenário literário alemão da época: a interpretação de orientação metafísica feita por Heidegger, que apenas quatro anos antes também havia apresentado uma conferência a respeito de Hölderlin em Munique³⁶². No texto da conferência, posteriormente ampliado e publicado na revista *Neue Rundschau*, Adorno ressalta a importância dos achados da crítica filológica, representada por autores como Friedrich Beißner, Kurt May e Emil Staiger³⁶³, baseada em uma análise atenta aos conteúdos das obras e ciosa da verificação histórica e factual das decisões interpretativas, ponto valorizado por Adorno por ser uma maneira de controlar o grau de adequação da interpretação ao objeto artístico, em oposição ao que ele enxergava como sendo uma interpretação de vazo arbitrário e ahistórico da poesia de Hölderlin feita por Heidegger, que transformava o poeta em um nacionalista³⁶⁴.

361 Nesse sentido, o ensaio sobre Hölderlin pode também ser lido como um dos momentos de uma crítica mais abrangente à ontologia de Heidegger, já indicada em “A atualidade da filosofia” e desenvolvida em “O jargão da autenticidade” (1964), na *Dialética negativa* e em cursos que antecederam a redação desta obra. Uma discussão do teor mais propriamente filosófico da crítica de Adorno a Heidegger foge aos meus propósitos nesta tese. A esse respeito, para uma visada introdutória, recomendo a leitura do capítulo “Materialism and Metaphysics” em Simon Jarvis, *Adorno: A Critical Introduction*, Key Contemporary Thinkers (Cambridge: Polity Press, 1998). Para uma discussão da crítica de Adorno a Heidegger centrada na noção de “carência”, pouco considerada pela bibliografia acerca do tema, ver Luiz Philipe de Caux, “A ONTOLOGIA COMO NOVA IDEOLOGIA ALEMÃ: ADORNO E A CRÍTICA DA CARÊNCIA ONTOLÓGICA”, *Síntese: Revista de Filosofia* 47, nº 147 (31 de março de 2020): 93–93, <https://doi.org/10.20911/21769389v47n147p93/2020>.

362 “Hölderlins Erde und Himmel” (1959) in Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, vol. 4, Gesamtausgabe, 1. Abteilung-Veröfentlichte Schrifte (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981).

363 A crítica de Adorno a Heidegger não se limita a uma disputa a respeito da correta interpretação da lírica tardia de Hölderlin, mas deve ser também entendida enquanto explicitação de uma posição mais geral de Adorno acerca de como a crítica literária do pós-Segunda Guerra deveria lidar com a tradição literária alemã. Em certo sentido, portanto, essa conferência se aproxima da polêmica conferência “Sobre o classicismo da *Ifigênia* de Goethe” (1967) (proferida por Adorno em meio a uma crescente tensão com o movimento estudantil alemão), na qual ele criticava a transformação de Goethe em um classicista ahistórico, figura neutralizada do panteão nacional alemão, sustentando, ao contrário, a radicalidade de sua obra do período classicista de Weimar, radicalidade esta que provinha principalmente da capacidade de Goethe de expor os vínculos dialéticos existentes entre civilização e barbárie. Sobre isto, cf. Peter Uwe Hohendahl, “A Precarious Balance: Adorno and German Classicism”, *New Literary History* 42, nº 1 (2011): 31–52.

364 Como explica Anatol Rosenfeld, a interpretação de Heidegger é tributária daquela feita pela escola de Stefan George no início do século XX, na medida em que, segundo ele, a “concepção ontológica da língua foi particularmente acentuada neste círculo, transmitindo-se às interpretações de Martin Heidegger, que fala da ‘instauração verbal do ser’ e do ‘nomear instaurador dos deuses e da essência dos entes’” Anatol Rosenfeld, “Esboço de Hölderlin”, in *Letras germânicas* (Campinas: Ed. Perspectiva, 1993), 55. Para Rosenfeld, a interpretação da escola de George (seguida por Heidegger) e o apagamento das relações de Hölderlin com o

A interpretação de Adorno visava recuperar as determinações históricas que estavam presentes na poesia de Hölderlin, atentando especialmente para suas afinidades e para seus afastamentos em relação à filosofia do idealismo alemão, movimento do qual Hölderlin tomou parte, como atesta sua intensa correspondência com Hegel e com Schelling. O objeto central da disputa interpretativa acerca da poesia de Hölderlin na qual Adorno intercede era a fase tardia de sua produção. Estabeleceu-se, na literatura secundária sobre o poeta, uma periodização que divide sua lírica em duas fases: a primeira, marcada pelo seu contato com os filósofos do idealismo alemão e conformada pelas mesmas influências e questões que orientavam o idealismo; e a segunda, caracterizada por certo afastamento desse conjunto de referências e definida pelo traço de um hermetismo radical. Até o momento em que Adorno proferia sua conferência, a crítica filológica mostrara-se bem equipada para lidar com a primeira fase da produção de Hölderlin, mas encontrava dificuldades diante da alegada “incompreensibilidade” dos hinos da segunda fase, que por isso era simplesmente aceita como ininteligível e explicada pelo recurso ao diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia (ou hipocondria, na época) recebido por Hölderlin no final do século XVIII.

Entretanto, Adorno não subscreve simplesmente à crítica filológica. Em relação a ela, o cerne da divergência de Adorno diz respeito ao axioma fundamental dessa corrente crítica, segundo o qual uma obra de arte seria o resultado da intenção subjetiva de seu autor, de modo que a compreensão de uma obra teria como tarefa principal desvendar essa intenção, sem pretender ir além do que o autor disse. Adorno recupera a crítica do historiador da literatura Walter Muschg³⁶⁵ às interpretações filosóficas para apresentar sua ressalva diante da crítica de extração filológica, o fato dela não ter como horizonte de interpretação o teor de verdade de uma obra:

Ao repreender os intérpretes filosóficos que desejavam saber mais do que o poeta interpretado – “eles proferem aquilo que, segundo sua opinião, o poeta não ousou ou não pode dizer” – Muschg coloca em cena um axioma que expõe o limite do método filológico ante o teor-de-verdade, articulando tudo isso com o perigo de analisar os

---

idealismo alemão (que não foi nada lateral, pois ele chegou inclusive a esboçar, junto com Hegel e Schelling, um novo programa filosófico idealista e compartilhava da admiração dos amigos pela Revolução Francesa enquanto libertação do despotismo absolutista), somados à omissão por parte da historiografia literária acadêmica alemã, abriram caminho para a transformação de Hölderlin em um poeta glorificador do *Reich* ou, ao menos, na visada da historiografia acadêmica, em um “sonhador apolítico” - interpretação refutada pela historiografia posterior, principalmente a francesa, que, como nota Rosenfeld, mostrou como a política foi uma preocupação decisiva na vida do poeta, deixando marcas em sua poesia. Anatol Rosenfeld, “Notas sobre Hyperion e Empédocles”, in *Texto/Contexto II*, Coleção Debates 254 (São Paulo/Campinas: Editora Perspectiva, EDUSP, Ed. Unicamp, 1993), 30–31.

³⁶⁵ Especialmente em *Die Zerstörung der deutschen Literatur* (1956). Walter Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur und andere Essays* (Zürich: Diogenes, 2009).

“textos mais difíceis”, isto é, de interpretar o(s) “demente(s) Hölderlin, Rilke, Kafka e Trakl”³⁶⁶.

Para Adorno, a dificuldade de interpretação de autores como os citados acima não proscovia a interpretação filosófica – antes a exigia. O resumo da contenda era, assim, o seguinte: se Heidegger tinha o mérito de defender a necessidade de uma interpretação filosófica da poesia, ele no entanto, esbarrava na falta de atenção ao conteúdo das obras em si mesmas e na desconsideração de sua aparência estética; a crítica filológica, por sua vez, era fiel ao teor factual das obras, mas não ousava ir além dele no sentido de formular uma interpretação sobre o teor de verdade de uma obra literária. Teor de verdade que Adorno entende como sendo o resultado da lei imanente de uma obra de arte e não da intenção de seu autor, entendido como apenas um dos momentos no processo de criação artística. Assim, dirá Adorno: “a intenção é transformada em obra apenas por uma exaustiva interação com outros momentos: o teor de coisa, a lei imanente da obra e – sobretudo em Hölderlin – a forma linguística objetiva³⁶⁷”.

Uma das leituras filológicas comentadas por Adorno é a de Friedrich Beißner, editor das obras completas de Hölderlin na Alemanha, na década de 1950. Adorno observa que a leitura do poema “O anco de Hardt” feita por Beißner tem sucesso em esclarecer pontos enigmáticos da obra, recorrendo tanto às fontes historiográficas, quanto à biografia de Hölderlin, o que lhe permite explicar, por exemplo, que o nome Ulrich, mencionado sem qualquer explicação em uma estrofe do poema, é uma referência ao Duque de Württemberg, região na qual Hölderlin viveu por alguns períodos de sua vida; que o “anco” do título faz referência a uma formação rochosa na qual, segundo uma lenda do período feudal, esse duque se escondeu quando foi perseguido pela Liga Suábia; e que um verso decisivo, porém misterioso, do poema poderia ser elucidado pela etimologia de uma de suas palavras. No entanto, Adorno não deixa de notar que os comentários de Beißner se interrompem no justo momento em que o poema pede que o comentário avance para além do desvendamento do teor factual e dos conteúdos presentes no poema. Quer dizer, a pergunta colocada por Adorno é a seguinte: mesmo estando esclarecidos todos os elementos do poema, como interpretá-los enquanto partes de um mesmo todo? A conclusão a que chega Beißner a respeito do poema mencionado é a de que Hölderlin estabelece uma relação entre natureza e história, como se fosse ressaltado no poema o fato de que a natureza (a formação rochosa) era testemunha de

366 Theodor W. Adorno, “Parataxis”, in *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 4., Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 425. // Theodor W. Adorno, “Parataxis”, in *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 429–30.

367 Adorno, “Parataxis”, 2012, 426. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 430.

um acontecimento histórico envolvendo o duque. Diante dessa conclusão interpretativa, Adorno se pergunta se a filologia não alcançaria seus limites e apontaria para a necessidade de uma interpretação filosófica, passo que a filologia não se permite dar.

Tal passo é o que distingue o modelo de crítica imanente de Adorno da crítica imanente filológica: propor-se a pergunta acerca do sentido social e histórico daquilo que se desvenda no poema. Para Adorno, a análise imanente deveria aprofundar-se no teor factual das obras – isto é, seus elementos materiais, os fatos históricos e mesmo os biográficos nela presentes (quando fossem relevantes), suas influências, etc – mas deveria conduzir para além dele pela via da interpretação que buscasse alcançar o teor de verdade da obra. Este só pode ser alcançado acompanhando atentamente como se erige a lei imanente de cada obra, pois, nos termos de Adorno, “a verdade de um poema não existe sem sua estrutura [*Gefüge*], a totalidade dos seus momentos, (...) mas graças à configuração dos momentos, que, em seu conjunto, significam mais do que a estrutura supõe³⁶⁸”.

Ao formular uma incipiente interpretação do poema como elaboração da relação entre natureza e história, Beißner sugere timidamente que há uma objetividade da própria obra, superando a ideia de que ela seja inteiramente apreensível apenas pela intenção subjetiva de seu autor. E, nesse mesmo sentido que contraria a proeminência da intencionalidade, Adorno nota algo que será fundamental para o desenvolvimento de sua leitura, o fato de que existe uma opacidade que perpassa o poema como um todo e que permanece mesmo após a elucidação dos elementos à primeira vista incompreensíveis de seu conteúdo: “enquanto o conhecimento dos elementos materiais indicados por Beißner dissolve a aparência de confusão que anteriormente envolvia esses versos, a obra mesma, enquanto expressão, conserva não obstante o caráter de perturbação³⁶⁹”. O que escapa à filologia, segundo Adorno, é justamente o “poetificado” [*das Gedichtete*] e, para ele, aquilo que é obscuro nos poemas é o que reivindica a necessidade da interpretação.

Nesse ponto, Adorno recorre aos conceitos da obra de juventude de Benjamin que, em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin³⁷⁰” (1915), procurava estabelecer um método para a interpretação estética da lírica cujo objetivo era desvendar aquilo que Goethe havia designado por teor [*Gehalt*] de uma obra – algo que não se confunde de maneira dualista nem com o seu conteúdo [*Inhalt*], nem com sua forma [*Form*], mas designa justamente a unidade imanente desses dois momentos. Em Hölderlin, especificamente, o poetificado é para Adorno

368 Adorno, “Parataxis”, 2012, 428. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 433.

369 Adorno, “Parataxis”, 2012, 427. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 432.

370 Walter Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, in *Escritos sobre mito e linguagem*, Coleção Espírito crítico (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013), 13–48.

incompatível com a insistência filológica no axioma da intenção subjetiva: ele não se confunde com uma pretensão visada de antemão pelo poeta, pois a estranheza da obra é algo que, ao contrário, escapa à subjetividade do autor. Trata-se da *consumação* da subjetividade do autor e de sua intenção na lei imanente posta pela própria obra: “é a negação determinada do sentido o caminho que leva ao conteúdo de verdade³⁷¹”. A poesia de Hölderlin (e este é um traço que faz de Hölderlin, poeta rejeitado pelo classicismo de Weimar e sua valorização da harmonia, um poeta moderno na visão de Adorno) é uma poesia da *cesura* [*Zäsur*], a força de sua linguagem poética vai além do que o poeta pretendia dizer e muitas vezes o contradiz – algo que Adorno observa a propósito de um poema em que Hölderlin celebra o papel do destino, mas logo em seguida um verso do poema qualifica e suspende essa celebração³⁷².

O reconhecimento das limitações da crítica imanente de extração filológica, contudo, não significa que a ela possa simplesmente ser ignorada, problema em que, segundo Adorno, incorre a leitura de Heidegger. O centro da crítica de Adorno à interpretação de Heidegger era que esta operava uma “desestetização do conteúdo” da obra de Hölderlin, um tipo de leitura filosofante dos poemas, que adotava como procedimento interpretativo a extração de aforismos, reflexões e ideias presentes nos poemas, sem levar em conta a relação dessas máximas com a aparência estética, isto é, a forma na qual eles apareciam nos poemas. Para Adorno, o procedimento de Heidegger submetia a obra de arte à filosofia, ignorando o modo específico pelo qual os conteúdos filosóficos afins à filosofia do próprio Heidegger (como o helenismo) que de fato podem ser observados na obra de Hölderlin, são nela integrados e passam a fazer parte da composição artística, algo que altera profundamente seus sentidos. Mais concretamente, Adorno contesta o conteúdo da interpretação de Heidegger, que transformaria Hölderlin numa espécie de versão lírica da filosofia do próprio Heidegger – um poeta em busca das “raízes da pátria alemã” e preocupado com a “vacuidade do mundo moderno”. Nesse sentido, a crítica de Adorno à leitura de Heidegger é que ela afastava Hölderlin de seu contexto e elevava-o a uma atmosfera rarefeita e a-histórica, desconsiderando suas relações com a tradição do idealismo alemão – a qual o pensamento de

371 Adorno, “Parataxis”, 2012, 451. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 433.

372 Seria interessante desenvolver uma discussão sobre como essa insistência de Adorno na incomunicabilidade e na cesura como elementos fundamentais de uma obra de arte – negação determinada do sentido corriqueiro que abre a possibilidade e aponta para algum outro sentido possível – contrapõe-se à ênfase de Habermas na ação comunicativa e à centralidade do reconhecimento intersubjetivo na teoria de Honneth, ambos paradigmas ligados à comunicabilidade e à estabilização do sentido e das identidades. Não parece um acaso que a reflexão estética, sempre concebida por Adorno como uma reflexão sobre a própria sociedade, tenha ocupado um espaço reduzido nos desenvolvimentos posteriores da teoria crítica, relegada a um segundo plano como algo etéreo ou mero enfeite, em suma, uma parte dispensável da crítica de Adorno às formas de vida capitalistas.

Heidegger era, para dizer o mínimo, bastante crítico. Ignorando a relação imanente da poesia com seu tempo, ignorando a refração estética operada pela forma no conteúdo, Heidegger também eliminava, obviamente, a negatividade da obra em relação à realidade, o teor crítico e utópico da poesia de Hölderlin, teor que a leitura Adorno aspira recuperar.

É possível encontrar muitos conteúdos da poesia de Hölderlin que se aproximam das preocupações da filosofia de Heidegger, mas Adorno procura mostrar ao longo de seu ensaio que este não é o teor de verdade de suas obras. Temas heideggerianos como o *pathos* da origem e o elogio da imobilidade aparecem literalmente em versos de hinos como “Na nascente do Danúbio” (*Am Quell der Donau*), mas, mesmo em termos literais, são logo invertidos, nesse caso específico, por um outro verso em *fortíssimo*: “Mas é até o Cáucaso que pretendo ir!” [*Ich aber will dem Kaukasos zu!*]. Nesse e em outros versos e poemas, Hölderlin demonstra ter uma relação muito mais amistosa com o estrangeiro do que Heidegger quer fazer parecer em suas leituras. O mesmo ocorreria com a noção de unidade e de permanência, às quais Heidegger atribui um lugar central na poesia de Hölderlin, mas que Adorno, sustentado por diversas passagens ignoradas por Heidegger, recusa, insistindo no caráter processual e histórico da poesia de Hölderlin.

Seria preciso, então, desvendar, na própria forma da lírica de Hölderlin (e não por qualquer redução a algo que lhe seja exterior), sua relação com a história, o que envolve investigar em que termos se deu sua relação com o idealismo alemão, na medida em que este movimento não consiste em mera elucubração desvinculada da realidade efetiva mas é tomado por Adorno uma elaboração mental coletiva que responde e que busca apreender a experiência de sua época. Resumidamente, a crítica de Adorno a Heidegger é a que segue:

Assim como não se pode diluí-lo nos chamados contextos da história do espírito, nem tampouco deduzir ingenuamente de filosofemas o conteúdo de sua poesia, tampouco pode-se afastar Hölderlin dos contextos coletivos nos quais se formou sua obra e com os quais esta se comunica até nas células linguísticas. Nem o movimento do idealismo alemão nem nenhum outro movimento filosófico em seu conjunto é um fenômeno de conceitualidade circunscrita, mas representa uma “posição da consciência a respeito da objetividade”: as experiências que são portadas querem expressar-se no *médium* do pensamento. Estas, e não meramente aparatos conceituais e termos, são o que Hölderlin tem em comum com seus amigos. Isso abarca até mesmo a forma. (...) O empenho de Heidegger de separar metafisicamente Hölderlin de seus contemporâneos, mediante a exaltação, é eco de um individualismo heroizante, sem órgão para a força coletiva que é a única que produz uma individuação espiritual. Por trás das frases de Heidegger se esconde a vontade de destemporalizar o conteúdo de verdade dos poemas e da filosofia, apesar de todas as perorações sobre a historicidade, de transmutar o histórico em invariância sem levar em conta o núcleo histórico do teor de verdade mesmo ³⁷³.

---

373 Adorno, “Parataxis”, 2012, 460. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 442.

Esse choque entre as posições de Heidegger e de Adorno fica mais claro nas duas interpretações antagônicas a respeito da preocupação manifestada por Hölderlin em suas obras acerca dos perigos de um uso ingênuo da linguagem. Para Adorno, tal preocupação mostrava a consciência de Hölderlin a respeito da possibilidade da linguagem se reduzir a sua dimensão puramente comunicativa, o que afetaria seu conteúdo de verdade, sua capacidade de dar voz aos objetos. Heidegger, por sua vez, interpreta essa preocupação como uma espécie de reserva quanto à conspurcação da linguagem – para ele, algo da ordem atemporal do ser – pela empiria, da qual a poesia de Hölderlin, segundo sua leitura, esforçar-se-ia por se preservar. Por esse motivo, a leitura de Heidegger se faria sobretudo nas passagens da poesia de Hölderlin em que predominam os substantivos abstratos. No entanto, Adorno insiste que seria preciso considerar que assim como ocorre na especulação hegeliana, na poesia de Hölderlin “o historicamente finito se converte na aparição do absoluto como momento necessário próprio a este, de tal maneira que o temporal é inerente ao próprio absoluto³⁷⁴”.

O sentido do argumento de Adorno é sublinhar que tanto no idealismo hegeliano, quanto na poesia de Hölderlin há uma relação imanente entre o particular e o universal, entre a empiria e o conceito, entre o concreto e o abstrato, que afastaria a possibilidade de uma leitura unilateral, que destacasse apenas um dos dois polos. A série de palavras muito gerais que aparecem na poesia de Hölderlin, como, por exemplo, a palavra éter [*Äther*] não seriam meras abstrações, mas oscilariam entre entidades concretas e abstrações. Na leitura de Adorno, Hölderlin, tal como Hegel, seria um anti-nominalista: em sua poesia, os conceitos universais não “seriam *meras* falsas subsunções do que é em si real, os particulares³⁷⁵”. No entanto, tanto Hegel quanto Hölderlin estão também comprometidos com a ideia de que todo conhecimento verdadeiro é mediado pela experiência. O ideal que os orienta, então, é que conceito e objeto, universal e particular se reconciliem. Mas enquanto na filosofia hegeliana essa reconciliação é em última instância afirmada, sem que ela tenha ocorrido efetivamente, a poesia de Hölderlin teria a peculiaridade de dar voz à experiência de que tal reconciliação ainda não teve lugar: nos termos de Adorno, ela lamenta o sacrifício do particular no conceito. Nem uma poesia de ideias, como quer Heidegger, nem, por outro lado, mera expressão da experiência concreta, como na tradição da lírica subjetiva, mas uma mediação imanente entre uma e outra é o que caracterizaria a poesia de Hölderlin, mediação que Adorno nota em especial no uso dos substantivos abstratos feito pelo poeta, que apontam para algo de singular na experiência que é irreduzível ao conceito:

---

374 Adorno, “Parataxis”, 2012, 437. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 443–44.

375 Jarvis, *Adorno*, 142.

Os *abstracta* hölderlinianos não são nem imediatamente nem palavras guia, nem evocações do ser. Seu uso é determinado pela refração dos nomes. Nestes, sempre resta um excedente do que eles querem e não conseguem. Nu, com uma palidez mortal, se independentiza deles. A poesia do Hölderlin tardio se polariza nos nomes e correspondências aqui, nos conceitos ali. Seus substantivos gerais são resultantes: testemunham a diferença entre o nome e o sentido evocado. Sua estranheza, que, por um lado os incorpora à poesia, eles a recebem pois foram, por assim dizer, esvaziados por seus antagonistas, os nomes. Em Hölderlin, os substantivos gerais são relíquias, *capita mortua* daquilo que nas ideias não se deixa representar: mesmo na sua universalidade aparentemente atemporal figuram como marcas de um processo. São, porém, tão pouco ontológicos como o universal na filosofia de Hegel. Antes, possuem sua vida própria segundo seu teor [*Tenor*] e, na verdade, graças a sua renúncia ao imediato³⁷⁶.

Os termos abstratos adquirem em Hölderlin uma “concreção à segunda potência”, já que deles é feito um uso poético que os reconhece como históricos. Exemplos de palavras assim utilizadas são “oceano” e “éter”, abundantes nos hinos tardios. Em uma das elegias de “Pão e vinho” isso também fica patente: nela são mencionados deuses, mas estes não aparecem como entes absolutos atemporais, e sim como seres que um dia – antes do início dos tempos – estiveram na Terra. Com a entrada em cena da história, Adorno nota que a poesia de Hölderlin retira-se do campo do símbolo e de sua unidade perfeita entre ideia e imagem, valorizada pela estética classicista. Ao protestar contra a harmonia estética da obra de arte clássica, a poesia de Hölderlin recusa-se a conferir substancialidade à falsa reconciliação. O que distingue sua poesia é sua negatividade, na medida em que ela dá voz ao sofrimento que ainda não findou:

Sua poesia, portanto, diverge decisivamente da filosofia pois esta se coloca numa posição afirmativa diante da negação do ente, enquanto a poesia hölderliniana, devido à distância de sua lei formal da realidade empírica, lamenta o sacrifício que ela exige. A diferença entre os nomes e o absoluto, que ele não disfarça, e que, como refração alegórica, percorre sua obra, é o meio da crítica à falsa vida, onde a alma não conseguiu seu direito divino. Através de tal distância da poesia, seu aumentado *pathos* ideal, Hölderlin escapa do âmbito idealista. Exprime mais do que os aforismos e do que Hegel jamais teria aprovado; exprime que a vida não seria a ideia, e que a quintessência do ente não seria a essência³⁷⁷.

A abstração da poesia de Hölderlin é, nesse sentido, uma fuga da empiria não verdadeira. Ela não é, como quer Heidegger, uma poesia do Ser alheia à história, mas expressão da abstração real. Trata-se, nos termos de Adorno, de uma fuga do realismo: sobre a realidade, Hölderlin não quer dizer nada, não apenas porque ela é prosaica, antipoética, mas porque ela como que envergonha a palavra poética, que dela procura se proteger. Por isso a aversão à comunicação – lembremos da alcunha de ininteligibilidade que marca a lírica tardia de Hölderlin. Ante a situação degradada da realidade, o gesto de Hölderlin é calar-se, donde

376 Adorno, “Parataxis”, 2012, 439. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 445.

377 Adorno, “Parataxis”, 2012, 439. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 445.

os silêncios, as omissões, os hiatos e as cesuras de sua poética, traços formais aos quais Adorno dedica toda a segunda parte do seu texto.

Um desses gestos é o que Adorno denomina de “afastamento da linguagem”. A linguagem de Hölderlin transmite uma sensação de isolamento, que evoca a separação entre sujeito e objeto, como se nota, por exemplo, no início da elegia “Pão e vinho”, em que a forma da exposição faz do conhecido – a descrição do cair da noite e seus efeitos em uma cidade – algo estranho, inédito, visto pela primeira vez. Adorno destaca que esse afastamento da linguagem corresponde à perda da objetividade épica, da imediatez na relação entre o poeta e o mundo, experiência a qual a poesia de Hölderlin estava atenta – o que ajuda a entender também sua rejeição da rima e da musicalidade, em favor de uma dicção mais próxima da prosa, mais fiel à experiência subjetiva de alienação entre sujeito e mundo, de uma vida desprovida de poesia.

Paradoxalmente, embora sublinhe essa rejeição à musicalidade, Adorno aproxima a poesia de Hölderlin da música em virtude da sagacidade por meio da qual ela trabalha a dialética entre o momento conceitual e o momento mimético-expressivo da linguagem. A música, como se sabe, é uma arte não-conceitual, ao contrário da literatura, que por trabalhar com a linguagem lida sempre com significados, embora estes sejam sempre afetados pela construção literária. Não seria possível simplesmente romper com o elemento conceitual da linguagem, sob risco da estrutura poética dissolver-se em pura contingência, desarticulando a forma – em outro contexto, Adorno notará que a poesia sonora desenvolvida por Hans G. Helms, por exemplo, que radicalizava a relativização do momento de sentido da linguagem pela ênfase na sonoridade, senda aberta por Joyce principalmente em *Finnegans Wake*, aproxima-se perigosamente dessa contingência, embora veja-a, do ponto de vista do progresso das técnicas artísticas, como sendo historicamente justificada³⁷⁸. Outra estratégia foi a adotada por Hölderlin: ele suspende a lógica tradicional da sintaxe dando lugar ao que Adorno chama de parataxe, descoberta feita por Benjamin em suas leituras de juventude do poeta e a qual lá ele dava o nome de seriação [*Reihen*].

Uma frase usual está baseada na sintaxe: seus elementos são ordenados de maneira hierárquica, de modo a produzir um juízo conceitual claramente compreensível. Adorno sublinha que Hölderlin não prescinde totalmente da hipotaxe, isto é, da subordinação ou coordenação entre as frases, mas entremeia-as com construções paratáticas que perturbam a lógica da síntese. Um exemplo disso, no nível da linguagem, é o uso recorrente e muito peculiar que Hölderlin faz da partícula “*nämlich*” (algo como “isto é”), pois ela não aparece

---

378 Cf. Adorno, “Voraussetzungen”. // Adorno, “Presupuestos”.

com a função de síntese ou de afirmação predicativa, mas na verdade abala a relação de causalidade entre uma frase e outra e introduz uma explicação sem conclusões, em que simplesmente as frases são dispostas lado a lado umas das outras, sem que haja relação de subordinação entre elas. Isso é o que torna compreensível a aproximação que Adorno faz entre a poesia de Hölderlin e a música: “musical é a transformação da linguagem em uma série cujos elementos se articulam de maneira diferente de como em um juízo³⁷⁹”. Esse tipo de procedimento confere primazia à forma dos poemas em relação ao seu conteúdo, incluindo seu conteúdo intelectual, de modo que esse tipo de construção formal relativiza o peso do momento específico do pensamento, o que é condizente com a crítica da violência ao particular contida no pensamento identificador, impulso que segundo a interpretação de Adorno estava na base da poética de Hölderlin, como aponteí acima.

Além da cesura dos períodos, é possível falar também, seguindo Adorno, em formas paratáticas em um registro ampliado, no nível da estrutura do poema e da relação entre suas estrofes. É o que ocorre no poema “Metade da vida”, sobre o qual Adorno observa que Hölderlin eliminou as conexões entre uma estrofe e outra em favor de uma mediação que se dá no interior de cada estrofe, isto é, não como um terceiro termo que é colocado entre elas, mas nelas mesmas. A cesura ao mesmo tempo separa e une as estrofes e “o que é elencado é, enquanto não ligado, tanto brusco, como fluído³⁸⁰”, como se a cesura unisse as estrofes *na* separação. Seguindo a interpretação de Beißner e a de Peter Szondi, Adorno pontua que cada uma das estrofes contém em si o seu oposto e este é o meio pelo qual o poema leva a linguagem para além de si mesma e de seu elemento conceitual de modo a conseguir dizer, pela forma poética, o indizível [*Sprachlos*]. Dito de maneira mais concreta, a própria contradição entre vida e ausência de vida que está presente no poema é elevada à expressão e fica condensada na própria forma:

também nisso se demonstra que conteúdo e forma são determináveis como uma unidade; a antítese de conteúdo entre amor sensual e abatimento, a fim de converter-se em expressão, faz explodir as estrofes tanto como, inversamente, a forma paratática consome o corte entre as metades da vida mesma³⁸¹.

Talvez valha a pena citar o curto poema em sua totalidade para que estas observações de Adorno não pareçam abstratas:

METADE DA VIDA

379 Adorno, “Parataxis”, 2012, 471. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 453.

380 Adorno, “Parataxis”, 2012, 473. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 455.

381 Adorno, “Parataxis”, 2012, 473. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 455.

Com peras amarelas
 E repleta de rosas silvestres pende
 A terra na lagoa.
 Vós, ó cisnes suaves
 E bêbados de beijos
 A frente mergulhais
 Na água sacrossóbria.

Ai de mim, onde colher se
 É inverno flores, e onde
 O brilho solar
 E as sombras da terra?
 Os muros, eles perseveram
 Mudos e frios e ao vento
 Rangem as bandeiras³⁸².

Dignos de nota são a cesura entre as duas estrofes; o “Ai de mim” que marca a ruptura entre a primeira estrofe, cuja imagem é de uma cena natural idílica, e a segunda, cujo tom é melancólico e invernal; o fato de que as duas estrofes só alcançam seu sentido pleno na relação de uma com a outra, como se uma contivesse a outra em negativo.

Segundo Adorno, a literatura secundária sobre Hölderlin atribuía essa tendência paratática de sua poesia ao estudo feito pelo poeta alemão da poesia de Píndaro, na qual predominam as imagens diante do conteúdo referencial e a lógica da composição é mais associativa do que reflexiva. Mas Adorno enfatiza que não seria possível simplesmente derivar a técnica da seriação em Hölderlin de Píndaro, destacando que há uma característica própria da personalidade de Hölderlin que guardava afinidades com a técnica da seriação: a docilidade de seu temperamento, traço também destacado na leitura feita por Benjamin, sob a alcunha da “timidez”³⁸³. Segundo Adorno, ao contrário do que se tenderia a pensar, a famigerada loucura do final da vida de Hölderlin não fora o resultado de uma atitude de

---

382 “Hälfte des Lebens”: Mit gelben Birnen hängen/Und voll mit wilden Rosen/Das Land in den See./Ihr holden Schwäne/Und trinken von Küssen/Tunkt ihr das Haupt/Ins heilignüchterne Wasser./Weh mir, wo nehm'ich, wenn/Es winter ist, die Blumen, und wo/Den Sonnenschein/Und Schatten der Erde?/Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen.

383 Aliás, não por acaso esse é um atributo bastante recorrente na caracterização que Adorno faz de escritores e de artistas de modo geral: a timidez, a sensibilidade, o desprendimento do ego, índices de figuras sempre um pouco inadaptadas ao imperativo da autopreservação. Ver, entre outros, o ensaio de Adorno sobre Thomas Mann “Zu einem Porträt Thomas Manns” (1962). Em outros momentos, Adorno compara o artista ao inventor ou ao cientista, caracterizando-o como uma espécie de complemento sensível da racionalidade do cientista.

rebeldia perante o curso do mundo por parte do poeta; na verdade, Hölderlin foi alguém profundamente implicado com as normas e valores que lhe foram ensinados no processo de socialização e pela sua família, e seu destino trágico teria a ver sobretudo com o fato de que o poeta teve a experiência efetiva de que “o mundo é diferente das normas que ele mesmo lhe havia inculcado³⁸⁴”. A esse respeito, não é demais lembrar como Adorno entende a experiência de sofrimento como estando intimamente ligada à experiência da verdade, tema desenvolvido especialmente na *Dialética negativa* e a técnica da série, a parataxe, nesse sentido, aparece como uma sublimação estética dessa docilidade primária de Hölderlin, sublimação que transforma a submissão do poeta às normas morais em submissão e abandono à própria linguagem.

Nesse abandono à linguagem é que Adorno localiza a crítica poética de Hölderlin à primazia do sujeito do conhecimento posta pela filosofia kantiana³⁸⁵. A partir de uma reflexão do próprio Hölderlin em que este censurava o uso da sintaxe tradicional na poesia por sua afinidade com a lógica que se orienta para uma meta, Adorno considera que a parataxe para Hölderlin cumpria a função poética de crítica da razão ordenadora e abstrata, orientada para a utilidade e para a consecução de finalidades sociais impostas. Corrobora essa interpretação de Adorno a proximidade de Hölderlin com o idealismo alemão, para o qual a questão da *Bildung* como relação recíproca entre a formação harmoniosa e abrangente da personalidade de um indivíduo e sua atuação na sociedade, era central. Não por acaso, em *Hyperion*, romance epistolar de Hölderlin escrito no final do século XVIII, já era nítida a preocupação do escritor com os efeitos negativos do aprofundamento da divisão do trabalho nesse ideal formativo³⁸⁶.

Mas, além disso, ao externar seu desconforto com a construção sintática dos períodos, Hölderlin indicava ter alguma consciência de que a sequência de frases logicamente derivadas uma da outra continham um momento de violência por parte do pensamento em relação ao particular, ao concreto, violência da qual a poesia busca se afastar e a qual a poesia de

---

384 Adorno, “Parataxis”, 2012, 475. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 457.

385 Uma discussão dessa questão filosófica basilar extrapola as possibilidades desta tese. Ao leitor interessado, ver, a esse respeito, Ricardo Musse, “Passagem ao materialismo”, *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n° 60 (2003): 97–116, <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000300006>. E “Sobre sujeito e objeto”, em Theodor W. Adorno, *Palavras e sinais: modelos críticos 2* (Petrópolis/RJ: Vozes, 1995).

386 “Certa impossibilidade de formação, que, na crítica de Hölderlin à especialização do trabalho moderno nessa passagem do romance, incide em cada membro dessa sociedade, é, de modo geral, uma da Alemanha da década de 1790”. Danilo Chiovatto Serpa, “Alguns momentos da divisão e união em Hölderlin e Hegel”, *Pandaemonium Germanicum* 17, n° 24 (1° de dezembro de 2014): 80, <https://doi.org/10.1590/1982-88375386>.

Hölderlin, especificamente, esforça-se por negar, por meio da parataxe: “A síntese linguística contradiz o que ele quer levar à linguagem³⁸⁷”, dirá Adorno. Hölderlin quer exprimir algo que é inexprimível em palavras: a distância entre palavra e coisa, entre pensamento e objeto, em suma, a impossibilidade da síntese, donde o traço de irresolução que é marca de seus poemas, em especial os da fase tardia. Para Adorno, é como se, em Hölderlin, a linguagem fosse levada a refletir criticamente sobre si mesma, até culminar no sacrifício do período sintaticamente organizado, em favor da primazia da linguagem como expressão, o que permite a linguagem ir além de sua função estritamente referencial. No entanto, Adorno frisa que a crítica ao momento comunicativo e universal da linguagem não significa que a poesia de Hölderlin recaia em mera expressão da subjetividade do eu lírico. Antes, a crítica da sintaxe em Hölderlin consiste em uma crítica poética da própria primazia do sujeito:

Na poesia de Hölderlin se revela seu caráter duplo [da linguagem]. Enquanto conceitual e predicativa, a linguagem se opõe à expressão subjetiva, por causa de sua universalidade nivela o que se quer expressar a algo já dado e conhecido em todos os casos. Contra isso protestam os poetas. Sem cessar, queriam incorporar à linguagem, até destruí-la, o sujeito e a expressão deste. Algo disso também sem dúvida inspirou Hölderlin, na medida em que ele se opôs à convenção linguística. Mas isso se funde nele com a antítese ao ideal expressivo. Sua experiência dialética sabe que a linguagem não é só algo meramente exterior e repressivo, mas também conhece igualmente sua verdade. Sem exteriorizar-se na linguagem, a intenção subjetiva não seria absolutamente nada. O sujeito só se torna tal mediante a linguagem. Por isso, a crítica da linguagem de Hölderlin se move na direção oposta ao processo de subjetivação, analogamente a como se poderia dizer da música de Beethoven, na qual o sujeito compositor se emancipa, até falar ao mesmo tempo a seu mesmo meio historicamente preestabelecido, a tonalidade, em vez de unicamente negá-la a partir da expressão. Hölderlin tentou salvar a linguagem do conformismo, do ‘uso’, elevando-a ela mesma acima do sujeito a partir da liberdade subjetiva. Com isso se dissipa a aparência de que a linguagem seria já adequada ao sujeito, ou de que a verdade que aparece linguisticamente seria idêntica à subjetividade que aparece. O procedimento linguístico converge com o antissubjetivismo do conteúdo. (...) O procedimento de Hölderlin dá conta do fato de que o sujeito, que se crê equivocadamente como o imediato e o último, é algo completamente mediado³⁸⁸.

Adorno discerne na poesia de Hölderlin uma desconfiança da pretensão da poesia lírica subjetivista – que desde o jovem Goethe havia sido elevada à norma estética – de que o sujeito seja algo em si mesmo não mediado, unitário, idêntico a si mesmo e autônomo e que ele possa usar a linguagem como veículo da pura expressão subjetiva. O sacrifício da sintaxe, para Adorno, expressaria poeticamente o sacrifício do próprio sujeito autocrático: a ideia aqui é que na poesia de Hölderlin não é o sujeito poético que submete a linguagem segundo sua intenção, mas, ao contrário, é por meio do sujeito poético que a própria linguagem fala, por assim dizer. Esse é o sentido da afirmação feita por Adorno de que a forma poética em

387 Adorno, “Parataxis”, 2012, 476. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 458.

388 Adorno, “Parataxis”, 2012, 478. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 459.

Hölderlin faz as palavras ressoarem como se fosse pela segunda vez. Reside nisto um dos traços altamente modernos que Adorno discerne em Hölderlin: sua crítica à linguagem discursiva e comunicativa e às formas convencionais de composição, crítica que conduz a um abalo da própria categoria de sentido – abalo cujo ponto extremo seriam as frases sem sentido de Beckett quase um século e meio depois, frases cujo conteúdo não é conceitual, mas expressivo, gestual: o que elas dizem não está tanto no quê elas dizem, mas em *como* elas o fazem³⁸⁹.

Na leitura de Adorno, a poesia de Hölderlin faz uma crítica da lógica ordenadora da sintaxe, uma crítica do sujeito unitário e auto-idêntico e uma crítica da síntese classificatória, da afirmação da identidade entre pensamento e mundo. É crítica, em suma, da *hybris* humana e sua relação de dominação com a natureza. Contudo, isso não faz de Hölderlin um defensor do mito, da irracionalidade. Assim como Adorno e Horkheimer não tinham nenhuma dúvida de que “a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor³⁹⁰”, embora este, enquanto forma de racionalidade constituída em uma sociedade não-livre contenha em si o germe para a regressão e portanto precise da reflexão constante sobre seu componente regressivo, sob pena de tornar-se cego a ele e assim selar seu destino; assim também se comporta Hölderlin. A parataxe não seria simplesmente uma negação abstrata da sintaxe ou da lógica do pensamento racional, mas consistiria justamente em uma autorreflexão do pensamento e da linguagem, que mantém sempre no horizonte a afinidade de ambos com a barbárie e a violência da subsunção do particular à abstração universal do conceito. Nesse sentido, a tendência indicada pela parataxe não poderia ser a afirmação de uma resolução puramente estética de uma contradição real, como ao se propor qualquer tipo de retorno mitológico à natureza que foi perdida, ao universo do Ser, mas sim a tentativa de preservar a memória de uma falta, daquilo que sempre esteve perdido:

---

389 Quanto a isso, é oportuno lembrar que o desgaste da linguagem por seu uso instrumental, seja como ocorre nos desenvolvimentos da ciência positivista, seja na vida cotidiana, já havia sido um ponto importante da *Dialética do esclarecimento*, onde Adorno e Horkheimer haviam também exposto o embricamento entre a gênese sócio-histórica do sujeito entendido como aquele que é capaz de dominar a si mesmo e aos outros e a gênese das categorias da consciência ordenadora e reificada, que serve à dominação da natureza externa, e que desembocaria em ontologias fundamentais baseadas em conceitos afirmativas de totalidade, de unidade e de identidade. Ver, por exemplo, na DE: “A universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real. [...] O eu, que aprendeu a ordem e a subordinação com a sujeição do mundo, não demorou a identificar a verdade em geral com o pensamento ordenador, e essa verdade não pode subsistir sem as rígidas diferenciações daquele pensamento ordenador. Juntamente com a magia mimética, ele tornou tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto”. Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, 25.

390 Adorno e Horkheimer, 13.

A cura daquilo que segundo a tese romântico-mitologizante era culpa da reflexão deve lograr-se segundo sua antítese hölderliniana pela reflexão no sentido mais estrito, pelo fato de que o oprimido seja acolhido na consciência, recordado³⁹¹.

Ou seja, não está em jogo qualquer abolição da reflexão em favor da recuperação de uma época em que supostamente não haveria cisão entre sujeito e objeto, nem dominação – como sugere a interpretação filosófica de Heidegger, ao insistir nos motivos da recuperação da origem, da valorização da nação e do familiar em sua leitura de Hölderlin – mas da reflexão sobre o que foi irrevogavelmente perdido não apenas com a separação da humanidade de sua origem natural, mas sobretudo com o recalcamento desta relação. Nesse sentido, a memória dessa mutilação preservada pelo gênio poético de Hölderlin, em vez de qualquer anseio de retorno, antes apontaria para o que poderia ir além da reposição constante da dominação mítica: uma consciência do objeto não-idêntico, a manutenção da abertura para algo verdadeiramente outro, para uma socialização que não esteja baseada na dominação da natureza, incluindo a nossa própria natureza interior. Nada mais urgente.

Coda: viver e escrever poemas “após Auschwitz”

Mas porque o mundo sobreviveu a sua própria derrocada, ele todavia precisa da arte para escrever sua história inconsciente. Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o máximo horror ainda estremece (Adorno, “Aqueles anos vinte”)

“Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas³⁹²”. Essa é provavelmente uma das frases mais citadas de Adorno – e mais mal interpretadas. Normalmente tomada um tanto literalmente como uma espécie de vaticínio desdenhoso a respeito da arte ou como uma proibição proferida autoritariamente pelo crítico mal-humorado e apocalíptico que paira acima dos problemas do mundo³⁹³, a frase, escrita pela primeira vez em 1949, na verdade era uma tentativa de chamar a atenção para o fato de que, “após Auschwitz” - expressão pela qual Adorno assinala o Holocausto como o ápice da violência

391 Adorno, “Parataxis”, 2012, 487. // Adorno, “Parataxis”, 2003, 468.

392 Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, 26.

393 Em “Die Steine der Freiheit”, texto publicado na revista *Merkur* em 1959, o poeta Hans Magnus Enzensberger interpretou a frase de Adorno como um pronunciamento a respeito da “impossibilidade” de se fazer poesia depois de Auschwitz, e procurou refutá-lo com uma resposta sobre como a poesia poderia seguir seu curso. Com variações de tonalidade, esta foi a leitura corrente no contexto alemão à época, mas também se faz presente em muitos comentários da obra de Adorno até hoje.

socialmente infligida, a ponto de ser um marco que divide um antes e um depois na história da humanidade – a crença no progresso social se revela em toda sua ingenuidade e a dialética entre cultura e barbárie, questão fundamental para o projeto da Teoria crítica, alcança o nível da aporia.

Não se trata, portanto, de uma opinião, mas de um diagnóstico de Adorno a respeito da situação precária da arte no capitalismo tardio, contexto em que Adorno discernia uma tendência à integração social totalizante. A frase, que se vale do recurso do exagero, bastante explorado por Adorno como fonte retórica de choque, mas também como via de acesso à verdade, a meu ver procura chamar a atenção, mais especificamente, para o fato de que se a arte, a cultura e o pensamento de modo geral se contentarem em prosseguir no *business as usual*, isto é, se contentarem em simplesmente continuar a produzir documentos da mesma cultura que produziu Auschwitz e tantas outras barbáries cotidianas, isso significa não muito mais do que aquiescer, pela omissão, à perpetuação da barbárie subjacente a essa cultura e participar do processo de reificação que faz da crítica desse estado de coisas algo da ordem do impensável. No entanto, como *não* produzir monumentos de barbárie, se toda produção cultural está em última instância assentada no fato de que a alguns é dada a possibilidade de criar e fruir obras de arte justamente porque a outros essa possibilidade está vedada? Ou ainda, como *não* produzir documentos de barbárie se ao transformar o sofrimento em arte ele é sempre de algum modo suavizado, posto que convertido um objeto para a fruição? Essa é a aporia da arte diante da qual, insiste Adorno, o próprio pensamento encontra um limite.

De todo modo, não me parece que a frase a respeito da poesia após Auschwitz deva ser lida como uma reedição da tese do fim da arte. Contra essa tese, seja em sua versão conservadora que vê o desenvolvimento histórico da arte como um processo de decadência, seja em sua versão progressista, que almeja submeter a arte, entendida como algo ornamental, a finalidades políticas imediatas, Adorno irá diagnosticar a *precariedade* da situação social da arte, ameaçada em sua existência pelos mecanismos de produção social vigentes no capitalismo tardio, com especial destaque para a indústria cultural e seu correlato subjetivo, a semiformação.

Essa linha de argumentação se torna mais clara quando Adorno retoma a polêmica frase no texto sobre o engajamento, em 1962, esclarecendo que, para ele, a frase apenas enunciava negativamente aquilo que o engajamento afirmava como uma tarefa positiva da literatura³⁹⁴. Adorno voltaria à polêmica no curso *Metafísica: conceitos e problemas* (1965),

394 “Não gostaria de diminuir a força da frase de que é bárbaro escrever poesia após Auschwitz: nela se expressa negativamente o impulso que anima a literatura engajada. A pergunta de um personagem de *Morts sans sépulture*, ‘Tem sentido viver quando existem homens que te batem até que rompam seus ossos?’, é também

em que, além de criticar a literalidade da leitura que lhe fora feita – enxergando-a como um sintoma da reificação da própria reflexão filosófica, incapaz de entender-se como pensamento especulativo baseado em tendências e contratendências sociais, e não como um conjunto de afirmações taxativas aos moldes da ciência positiva – ele explicitava que sua posição era favorável à arte, uma vez que a entendia como uma das formas de expressão do sofrimento humano, que persistia na sociedade regida sob a lógica da mercadoria. Mas Adorno levantava ainda uma outra questão, mais fundamental – a questão sobre em que termos seria possível e legítimo não só produzir arte, mas mesmo *viver* após Auschwitz:

Eu concederia prontamente que, assim como eu disse que depois de Auschwitz não se pode escrever poemas – pelo que eu procurava apontar para o caráter oco da cultura ressuscitada daquela época – poderia igualmente ser dito, por outro lado, que deve-se escrever poemas, seguindo a afirmação de Hegel na *Estética* de que enquanto haja uma consciência do sofrimento entre os seres humanos a arte deve continuar a existir enquanto forma objetiva dessa consciência. E, sabe deus, eu não afirmo ser capaz de resolver essa antinomia e muito menos presumo ser capaz de o fazê-lo, uma vez que meus próprios impulsos nessa antinomia estão precisamente ao lado da arte, a qual eu sou erroneamente acusado de querer suprimir. (...) E, no entanto, ainda outra pergunta deve ser feita, e esta é uma pergunta metafísica, ainda que tenha sua base na total suspensão da metafísica. (...) É a questão sobre se podemos viver após Auschwitz³⁹⁵.

Nesse curso e, posteriormente, na *Dialética negativa*, Adorno trataria do problema da culpa que pesava sobre aqueles que, como ele, sobreviveram ao Holocausto. Se não existia nenhuma justiça ou muito menos mérito nessa sobrevivência, uma vez que ela se devia à pura sorte, então honrar a memória dos que não tiveram a mesma sorte e impedir que Auschwitz se repetisse se tornava um dever. Para Adorno, Hitler havia imposto à humanidade um novo imperativo categórico, autoevidente: “instaurai o vosso pensamento e a vossa ação de tal modo que Auschwitz não se repita, de tal modo que nada desse gênero aconteça³⁹⁶”.

As atividades de Adorno após seu retorno para a Alemanha em 1949 estiveram em grande parte orientadas por esse imperativo, como explicitam as diversas conferências, difundidas para um público mais amplo do que o universitário, a respeito da necessidade de reflexão não apenas sobre o que fora o nazismo e sobre como ele se tornou possível, mas também sobre a permanência latente de seus traços na sociedade alemã pretensamente “desnazificada”. Ainda que a observação tenha um alcance geral, especialmente se

---

a pergunta de se a arte em geral ainda deve existir; ou se a regressão intelectual no conceito de literatura engajada não resulta da regressão social mesma. Mas também é verdadeira a contestação de [Hans Magnus] Enzensberger de que a literatura deve resistir a esse veredito, em outras palavras, de que ela deve ser tal que após Auschwitz sua mera existência não se renda ao cinismo. Sua própria situação é um paradoxo, não apenas a atitude de alguém perante ela” Adorno, “Engagement”, 422. // Adorno, “Compromisso”, 406.

395 Theodor W Adorno, *Metaphysics: Concept and Problems*, org. Rolf Tiedemann (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001), 172.

396 Adorno, *Dialética negativa*, 302.

considerarmos que a “invenção da bomba atômica, que pode obliterar centenas de milhares de pessoas literalmente de uma vez, pertence ao mesmo contexto histórico que o genocídio³⁹⁷”, a observação a respeito da situação da arte após Auschwitz também adquiria contornos específicos no contexto da Alemanha do pós-Segunda Guerra, momento no qual a ideia de uma “ressurreição da cultura alemã”, incluindo a recuperação musealizada de sua tradição literária, servia como ideologia para o recalçamento da dimensão gigantesca da barbárie ocorrida no passado recente do país.

Exemplo disso era que a expressão “elaborar o passado” havia se tornado naquele contexto pouco mais do que um *slogan* vazio, usado na esfera pública em sentido avesso ao seu sentido original, isto é, não como a defesa da necessidade da tomada de consciência e da reflexão crítica a respeito do passado de modo a evitar sua repetição, mas como se isto consistisse em uma tarefa a ser cumprida com rapidez e eficiência para poder ser logo retirada do caminho, permitindo que Alemanha pudesse então cuidar de seus assuntos do presente, a saber e como sempre, sua reestruturação econômica, liderada pela figura do chanceler Konrad Adenauer, com um projeto de uma economia social de mercado³⁹⁸.

A época “após Auschwitz” impunha, portanto, uma série de dificuldades à arte que ainda se pretendesse digna desse nome. Adorno insistirá, na *Teoria estética*, que em uma situação histórica sombria, a arte que não quiser ser simples consolação deveria, mais do que nunca, tornar-se tão sombria quanto a realidade: “hoje em dia, arte radical significa arte sombria, negro como sua cor fundamental³⁹⁹”. Mas, se Adorno criticava as concepções que buscavam atribuir à arte a função de devolver “o colorido” à vida, isso não significa que ele o fizesse em nome do ascetismo, seja tomado como norma moral, seja como uma norma estética. As grandes obras de arte, na verdade, seriam aquelas que, resistindo à simples reiteração e galvanização do existente, em sua dissonância e negatividade, conduzissem essa circunspeção até o limite, rumo a uma “terra de ninguém⁴⁰⁰”. O que isso quer dizer?

---

397 Theodor W. Adorno, “Educação após Auschwitz”, in *Educação e emancipação* (São Paulo: Paz e Terra, 2020).

398 “Que o fascismo permaneça, que a frequentemente invocada elaboração do passado tenha até hoje falhado e degenerado em sua própria caricatura, um esquecimento vazio e frio, se deve ao fato de que as condições objetivas da sociedade que engendraram o fascismo continuem a existir”. Theodor W. Adorno, “The Meaning of Working through the Past”, in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, por Theodor W. Adorno, European Perspectives (New York: Columbia University Press, 2005), 98. // Theodor W. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, in *Eingriffe, Stichworte, Anhang*, vol. 2, *Gesammelte Schriften Kulturkritik und Gesellschaft* 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

399 Adorno, *Teoria estética*, 68.

400 Adorno, 69–70.

Como todas as artes, a lírica se via premida, de um lado, pela dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se expressar a dimensão do horror ocorrido com o nazismo, pela possibilidade de que ao se formalizar esteticamente um massacre que era completamente irracional e sem sentido, este pudesse tornar-se menos chocante. De outro lado, a lírica encontrava-se em uma situação especialmente difícil em virtude da banalização discursiva e do empobrecimento da linguagem, seja por causa da cicatriz deixada na língua alemã pelo nazismo, seja, em âmbito mais geral, pelo desenvolvimento e propagação dos produtos da indústria cultural e seu uso publicitário da linguagem. Diante disso, Adorno insiste que a arte faria melhor se abandonasse a pretensão de protestar contra esse estado de coisas nos termos do engajamento e da intervenção direta – cedendo, portanto, à comunicação e à racionalidade instrumental – e, respeitando suas próprias leis, “se calasse”.

Esse encerramento em si mesmo era o programa explícito de certa poesia, representada no contexto alemão da segunda metade do século XX por autores como Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Marie Louise Kaschnitz e Paul Celan. Todos eles lidaram em suas obras com questões afins às postas por Adorno, procurando compatibilizar artisticamente o imperativo de que todo o sofrimento recente não fosse esquecido, com as dificuldades para expressar o que ocorrera de uma maneira que não edulcorasse o sofrimento. Ao contrário da aurora da poesia moderna, quando, como em Mallarmé, o hermetismo era uma forma de luta pela autonomia artística, ao afastar a arte de tudo aquilo que não fosse arte, no pós-Segunda Guerra, o princípio do hermetismo seria melhor compreendido como expressão da *vergonha* da arte frente a um sofrimento que, de tão irracional, escapava à qualquer tentativa de sublimação, pois esta já implicaria em uma diminuição de seu horror. Tal orientação para o hermetismo respondia, portanto, à situação histórica, que exigia da arte uma renúncia ao princípio da comunicação e é por não compreendê-la como resposta estética a uma tendência social que a crítica conservadora da época podia condenar esse tipo de poesia em termos de um suposto regozijo na incompreensibilidade ou um afastamento de cunho elitista do público. Opondo-se a esse tipo de leitura, Adorno irá notar sobre Paul Celan, aquele que ele considerava o maior representante da poesia hermética na Alemanha, cujos pais foram assassinados em um campo de concentração e que sobrevivera ele mesmo a um campo de trabalho forçado:

Os poemas de Celan querem dizer o horror extremo pelo silêncio. Seu próprio conteúdo de verdade torna-se negativo. Eles imitam uma linguagem que está abaixo da linguagem desamparada dos seres humanos, na verdade abaixo de toda linguagem orgânica: ela é aquela da fala morta das pedras e das estrelas. Os últimos rudimentos do orgânico são liquidados⁴⁰¹.

---

401 Adorno, 489.

Assim como Beckett apresentava o que o Eu havia se tornado, a negação de qualquer subjetividade, Celan trabalhava com o que a linguagem havia se tornado: linguagem morta, inorgânica. Tal procedimento formal, que recusa a transparência da linguagem habitual, seria, para Adorno, o último conforto possível para tratar de uma morte desprovida de qualquer sentido, como as milhões de mortes que ocorreram nos campos de concentração nazistas. Por isso Adorno irá contrapor o suposto radicalismo da poesia engajada, que ao vociferar contra a realidade cede com demasiada facilidade à comunicação e ao uso instrumental da linguagem – sendo complacente com o mesmo tipo de racionalidade irracional que caracterizou o nazismo – ao radicalismo “infinitamente discreto” de Celan, no qual reside toda a força de sua poesia. Nesse sentido, mais do que destacar os conteúdos dos poemas de Celan, sublinhando como em “Fuga da morte” [*Todesfugue*], por exemplo, ele vislumbra a morte como a “mestra da Alemanha”, para Adorno seria preciso remeter-se sobretudo aos pontos em que a poesia de Celan suspende a comunicação, momentos em que o que importa não é tanto o sentido comunicado pelos poemas, mas sua expressão, advinda de elementos formais como o ritmo, as repetições, a sonoridade, as palavras fraturadas e inventadas, etc. Estes seriam os momentos em que a poesia de Celan conseguiria dizer, de maneira astuciosa, o indizível. O silêncio a que Adorno alude e que ele valoriza na lírica do pós-Guerra, portanto, está longe de ser um silêncio nadificante e resignado, mas é um silêncio barulhento – ainda que apenas para quem esteja disposto a escutá-lo.

À poesia caberia, portanto, recusar as afirmações taxativas e o tom panfletário, cuja linguagem irrefletida empacota os afetos e as experiências e transforma-os em clichês. Mais relevante do que isso seria procurar formas de romper com os usos pré-estabelecidos da linguagem, o que obriga o leitor a deparar-se com o desconhecido, a enfrentar o incompreensível, a lidar de alguma forma com a tensão. Para Adorno, esse abalo nas maneiras fixadas de olhar para o mundo permitiria que a sensibilidade e a compreensão se abrissem à real dimensão do sofrimento social, aliás sempre repostos por uma sociedade que ainda se encontra na pré-história.

Não é fortuito, portanto, que Celan, em seu discurso ao receber o prêmio literário George Büchner, falasse da poesia como uma arte que deveria procurar o limiar, “a beira de si mesmo”, e compreendesse a tendência à obscuridade da poesia de sua época como um modo de operar essa busca. Assim, o que ele reconhecia ser a “forte e inegável tendência ao emudecimento” da poesia daquele momento era a tentativa dela colocar-se a si mesma em cheque, questionando o uso que fazia da linguagem e questionando, em última instância, a

própria pretensão da linguagem de conseguir traduzir de maneira transparente a experiência. Quem sabe, observa Celan nesse discurso, esta seria também uma maneira de promover alguma “Mudança de ar” [*Atemwende*, título de um de seus livros]: “penso que sempre fez parte das esperanças do poema falar justamente dessa maneira (..) *em prol de Outro*; quem sabe, em prol de *Outro completamente diferente*”⁴⁰².

“No vermelho tardio dormem os nomes”, diz um outro poema de Celan. Adorno, que gostaria de ter escrito um ensaio sobre um livro do poeta intitulado *Grade das palavras* [*Sprachgitter*], certamente concordaria.

---

402 Paul Celan, *Cristal*, trad. Cláudia Cavalcanti, 1999, 177. Itálico do autor.

APÊNDICE – A situação da cultura na Alemanha do Pós-Segunda Guerra

Após o final da guerra, quando Adorno e o Instituto de Pesquisa Social retornam a Frankfurt, Adorno retoma suas atividades como professor. Preocupado com as consequências da catástrofe nazista e com a permanência latente das tendências sociais que culminaram na ascensão de Hitler, da qual o caráter superficial do chamado processo de desnazificação das instituições alemãs era um sintoma, Adorno passou a escrever também sobre questões relativas ao papel da educação na prevenção de uma nova recaída na barbárie, embora sempre fosse consciente e ressaltasse o caráter parcial desse empreendimento, já que em última instância o fascismo havia sido o resultado de tendências sociais que conduziam à barbárie, não podendo ser explicado apenas psicologicamente, nem resolvido no plano puramente individual.

Depois do fascismo, era preciso repensar o papel da educação e da cultura em seu sentido mais abrangente, já que a noção de *Bildung* que estivera no centro do projeto humanista formulado no período do idealismo alemão havia perdido sua função emancipatória e passara a servir primordialmente como uma justificativa para continuar a vida normalmente, como se a reversão da civilização em barbárie não tivesse ocorrido e como se bastasse recorrer aos grandes nomes da tradição para recuperar a Alemanha tanto moral, quanto culturalmente. Nas *Notas de literatura*, essa preocupação transparece em muitos ensaios sobre escritores alemães, marcados tanto pelo esforço de se contrapor à interpretação oficial do fascismo acerca deles, quanto pela recusa em valorizá-los por sua simples pertença ao cânone⁴⁰³.

Por um lado, a concepção de sujeito que era a base do projeto pedagógico do século XIX precisava ser reexaminada à luz do processo histórico e dos acontecimentos ocorridos desde então. Segundo Adorno, o sujeito do século XX não era mais o sujeito autônomo do século XIX, que, a depender de sua classe social, estava em condições de buscar de maneira relativamente independente seu aperfeiçoamento e sua formação cultural. Sob as condições do capitalismo tardio – seja em sua vertente autoritária nazista, seja na forma americana na qual vigorava o autoritarismo da indústria cultural –, o ideal da *Bildung*, segundo o qual se atingiria uma reconciliação entre indivíduo e sociedade, na qual o indivíduo se objetivaria no mundo e o mundo se humanizaria pela atividade dos indivíduos, havia se tornado uma ilusão,

---

403 Plass, *Language and History in Adorno's Notes to Literature.*; Hohendahl, *Prismatic thought*; Müller-Doohm, *Adorno*.

pois o próprio indivíduo já teria se decomposto em mero acumulado de características pessoais, reduzido a um objeto a ser manipulado e não um sujeito de fato.

O nó da questão da cultura está no paradoxo de que o desenvolvimento da sociedade, desde o Iluminismo, que conferira importante papel à educação e à formação cultural, conduziu a humanidade de maneira inexorável à barbárie⁴⁰⁴. Nesse sentido, a contradição fundamental a ser enfrentada era a de saber como e porque um país tão culto e educado como a Alemanha, cuja tradição contava com um *panteão* de autores como Goethe, Schiller, Hegel e Kant, pôde desembocar na barbárie nazista de Hitler. Essa questão, que de certo modo orienta as análises de Adorno sobre a educação, é também o pano de fundo para parte dos textos de crítica literária, principalmente nos casos em que ele se propunha a interpretar a obra de autores da tradição alemã.

Diante desse quadro, colocava-se para Adorno a seguinte questão: seria possível falar em uma reabilitação da cultura na Alemanha, após o Holocausto? A saída não poderia ser a simples tentativa de recuperar o cânone cultural, caminho que já havia sido rejeitado desde a *Dialética do esclarecimento*, no qual Adorno e Horkheimer condenavam tanto a valorização da cultura de massa americana como algo supostamente mais democrático, quanto a pretensão de superioridade da alta-cultura tradicional alemã, já convertida em uma glorificação ideológica. Ao mesmo tempo, a tradição filosófica e cultural alemã e europeia não poderia ser completamente negada, já que, para Adorno, seus autores ofereciam elementos indispensáveis para a avaliação crítica da situação do país no pós-Segunda Guerra. Mas, para que a tradição pudesse cumprir esse propósito crítico, era preciso recusar uma postura acrítica frente a ela, e procurar desvendar as “afinidades eletivas” que a cultura guardava com o caldo cultural que propiciou a emergência do nazismo.

É o que Adorno faz no texto “What National Socialism has done to the arts⁴⁰⁵” (1945), espécie de tradução sociológica da tese que sublinha as afinidades entre Esclarecimento e irracionalidade, ou entre cultura e barbárie, apresentada na *Dialética do esclarecimento*. No texto, Adorno discute o legado do nazismo na vida artística da Europa e se concentra na investigação dos traços do “espírito fascista” que ele via como passíveis de sobreviver e de ressurgir em outros momentos e contextos sociais, mesmo o das sociedades democráticas. Mais do que as medidas administrativas ou legais tomadas pelo regime nazista, interessava a Adorno discutir o espírito do fascismo e as mudanças estruturais que ele provocou na

404 Sobre essa questão, conferir Wolfgang Leo Maar, “À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa”, in *Educação e emancipação* (São Paulo: Paz e Terra, 1995).

405 Theodor W Adorno, “What National Socialism Has Done to the Arts”, in *Vermischte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986).

sociedade europeia, enfocando especialmente aquelas tendências que eram não simplesmente um resultado do fascismo, mas que haviam contribuído para sua emergência.

Embora nesse texto Adorno se concentre na música, trata-se para ele de um caso que evidencia aspectos sociológicos mais amplos, que ocorreram em outros campos da cultura. Em primeiro lugar, era preciso partir da tese, explorada na *Dialética do esclarecimento* de que o nazismo e os fenômenos mais bárbaros por ele perpetrado tiveram origem na própria cultura. Com isso, Adorno queria dizer que era insuficiente explicar a destruição da cultura levada a cabo pelo nazismo como se ela houvesse se dado a partir de alguma invasão da lógica política na esfera da cultura, isto é, como um ataque vindo “de fora” da cultura e orquestrado exclusivamente pela força e pela violência. Evidentemente, era preciso levar em conta que a ascensão de Hitler ao poder fora antecédida por uma crise profunda na Alemanha, porém essa crise não fora apenas econômica, mas também cultural. Por essa razão, Adorno insistia em uma tese que contrariava as leituras mais correntes a respeito das origens do fascismo, muito focadas em sua excepcionalidade, sustentando que o *Führer* fora apenas o agente final de tendências já entranhadas na sociedade alemã⁴⁰⁶.

Uma dessas tendências é a que Adorno denomina de “descultivo” ou de semiformação [*Halbbildung*], conceito que se refere ao processo pelo qual as parcelas médias da sociedade alemã haviam perdido os vínculos genuínos com a tradição cultural e passaram a se relacionar com ela apenas como uma convenção, desprovida de qualquer sentido intrínseco. Segundo Adorno, esse processo aparentemente secundário no plano da cultura era parte de uma transformação mais ampla das condições materiais das camadas médias no período e foi um dos elementos centrais para a consolidação de um clima fascista na sociedade alemã. A “semiformação” designa uma situação que vai além da simples falta de erudição ou de conhecimento por parte da população, embora esses dois aspectos também possam estar presentes no processo. O termo tampouco se refere ao progressivo afastamento dos conteúdos da produção cultural em relação à vida empírica da sociedade, processo este que, como Adorno aponta, já vinha ocorrendo desde que a arte perdesse seu lugar dentro da ordem totalizante da Igreja Católica como forma de manifestação do sagrado. Adorno se refere a algo mais específico e profundo, a um processo de “neutralização da cultura em geral e das artes em particular”⁴⁰⁷, processo pelo qual a arte, de âmbito no qual se configuram aspectos essenciais da vida humana em sociedade, se converte em simples bem a ser consumido pelos efeitos que proporciona:

---

406 Adorno, 414.

407 Adorno, 417.

Em vez de ser um meio decisivo para expressar aspectos fundamentais acerca da existência humana e da sociedade humana, a arte assumiu a função de um reino de um bem de consumo entre outros, medido apenas em termos do que as pessoas “conseguem retirar dele”, a quantidade de gratificação ou de prazer que ele as provê ou, até certo ponto, seu valor histórico ou educacional. Isso não diz respeito apenas aos produtos da indústria cultural de hoje em dia, que são, de todo modo, concebidos e produzidos como de bens de consumo, mas isso afeta de maneira geral a atitude presente com relação às obras tradicionais⁴⁰⁸.

É fundamental notar que a neutralização da cultura, isto é, a redução das obras de arte a meros produtos culturais destinados a serem fontes de gratificação de qualquer ordem, não é resultado apenas da lógica de operação da indústria cultural, cujos bens são desde o início produzidos tendo em vista a realização de seu valor de troca, mas afeta também a relação do público com as obras de arte que fazem parte da tradição, reduzidas a artefatos a serem exibidos e admirados, porém desprovidos de um significado em si mesmos; ausência que, por sua vez, barra a possibilidade de que a arte suscite uma experiência genuína no público. Ao descrever esse processo, Adorno alertava que não se poderia culpar os próprios indivíduos pelo rebaixamento de sua cultura artística, pois esse rebaixamento é a consequência quase inevitável de uma sociedade que relega a arte à função de ornamento da vida, ou seja, tratava-se de um resultado do próprio desenvolvimento histórico da arte como uma esfera apartada do processo social na sociedade capitalista.

A consequência disso é a quebra da relação entre arte e verdade objetiva: se antes a arte era fonte de conhecimento vivo sobre o mundo e sobre o lugar da humanidade dentro dele, depois dessa ruptura a arte está limitada a ser o reino do puro ornamento da vida. Desfaz-se, assim, o vínculo entre o humanismo e a arte, configurando este que é, segundo Adorno, o traço mais definidor do clima cultural da Alemanha antes de Hitler: a impossibilidade de uma experiência estética genuína, assentada na relação entre a obra de arte e a experiência humana, e sua parodização nos produtos para consumo da indústria cultural, cujo efeito é o de gerar um vazio ético e uma indiferença frente ao destino comum da humanidade, uma deformação da experiência, em suma:

A falta de experiência desse espírito humanístico – e aqui eu quero dizer experiência em um sentido mais profundo do que o de ouvir pelas ondas sonoras no ar a alguma apresentação de uma obra padronizada – reflete, visto em termos sociais abrangentes, um vácuo pronto para absorver as doutrinas arbitrariamente superimpostas do totalitarismo. O menino alemão de nossa época, que não mais ouviu, como seu pai deve ter ouvido, a *Kreutzer* sendo tocada por amigos de seus pais e que nunca ouviu apaixonada e disfarçadamente, quando já deveria ir para a cama, não perde apenas um pedaço de informação ou algo que poderia ser reconhecido como sendo educacional. O fato de que ele nunca foi absorvido emocionalmente pelas forças trágicas dessa música priva-o de algum modo do próprio fenômeno da vida humana. É essa falta da experiência do imaginário da arte verdadeira, parcialmente substituídas e

---

408 Adorno, 418.

parodiadas pelos estereótipos *ready-made* da indústria do entretenimento que é ao menos um dos elementos formativos do cinismo que finalmente transformou os alemães, o povo de Beethoven, no povo de Hitler⁴⁰⁹.

Nesse contexto em que as obras de arte perdem sua capacidade de gerar experiência e, portanto, uma verdadeira formação artística, as vanguardas artísticas, que procuraram se opor à conversão da arte em produto a ser consumido elegendo como valor máximo não as expectativas do gosto popular, mas as inovações formais, foram criticadas por seu afastamento do público, pelo seu caráter supostamente elitista e esnobe, vistas como um tipo de fazer artístico totalmente isolado das necessidades sociais reais. Para Adorno, entretanto, a música de vanguarda produzida na Alemanha nos anos 1910 e 1920, ao se opor ao convencionalismo das formas do qual público havia se tornado refém, representava efetivamente os verdadeiros interesses da sociedade em um sentido mais profundo. Nos termos do autor, a dissonância, marca estética da música de vanguarda, em seu suposto espírito de negatividade e destruição fora no fundo a corrente mais fiel ao humanismo presente na grande música clássica, como a de Beethoven, e conseguia expressar, de maneira não edulcorada, os sofrimentos, a angústia e o medo vigentes durante o nazismo, e isso muito antes da crise política se manifestar, de fato, na ascensão do regime totalitário hitlerista. Aquele vínculo entre arte e verdade filosófica defendidos por Adorno como o cerne da experiência estética genuína, havia sido preservado pela música vanguardista atonal, especialmente pelo rigor de sua construção formal e pela ausência de qualquer ornamentação.

Correntes vanguardistas foram denominadas pela polícia cultural da época de “bolchevismo cultural” [*Kulturbolschewismus*], instrumento utilizado pelo nazismo para denunciar todo impulso artístico que ameaçasse o convencionalismo da arte, as formas pré-estabelecidas, a crença em uma ordem “boa e natural das coisas”. Era esse mesmo espírito tradicionalista da crítica às vanguardas que lançava mão do argumento segundo o qual, diante de um mundo em que horror e medo davam a tônica, caberia à arte recuperar e preservar valores como a beleza e a harmonia. Tal concepção conservadora expressaria, para Adorno, uma regressão ainda mais ampla no âmbito do pensamento ocorrida na sociedade fascista, regressão cujos traços mais evidentes seriam o ódio à reflexão, a hostilidade ao livre desenvolvimento do pensamento e à especulação e o apego irrefletido aos fatos imediatos. Tais tendências estariam tão arraigadas na sociedade alemã, que sua continuidade no campo artístico era provável mesmo após a Guerra, ainda que sob nova roupagem: em vez da representação bela e harmônica da realidade, nos moldes do classicismo, recuperado pelos nazistas, um pseudo-realismo preocupado em reproduzir fielmente a realidade empírica.

---

409 Adorno, 419.

É esse tabu de expressar a essência, a profundidade das coisas, essa compulsão de se limitar ao visível, ao fato, ao *datum*, e aceitá-lo sem questionamento, que sobreviveu como um das mais sinistras heranças culturais da era fascista, e há o perigo real de um tipo de pseudo-realismo rosa tomar conta do mundo depois dessa guerra, que pode ser mais eficiente, mas que certamente não é fundamentalmente superior do que as exposições de arte comandadas pelo nazismo⁴¹⁰.

Essa passagem é ilustrativa das ressalvas de Adorno com relação à opção por um caminho (pseudo) realista para a arte. Pseudo, porque não estava baseado na tentativa de expressar a essência da realidade, mas limitava-se aos fatos, a aparência sensível do mundo, apegando-se, portanto, à superfície da realidade, naturalizando-a, tomando-a, em suma, como algo inquestionável e, assim, impossível de ser transformado. Esse tipo de mentalidade, que Adorno posteriormente caracterizaria com o termo “positivismo”, estava profundamente entrelaçado ao fascismo.

O afastamento da música de vanguarda com relação à sociedade tivera outro efeito político, para além do de resguardar a arte das exigências do mercado. A percepção do público de se tratar de uma música feita por poucos e para poucos gerou um ressentimento que, segundo o argumento de Adorno, foi um elemento importante na conformação do clima cultural da Alemanha pré-nazista e cuja contraparte ocorreu e continua a ocorrer também em outros contextos históricos e sociais, a saber, o anti-intelectualismo. Esse ressentimento somado à transformação da tradição em mera convenção, desprovida de sentido genuíno para o público, teria favorecido, segundo Adorno, as soluções musicais pautadas em valores coletivistas, comuns no período que antecedeu o fascismo, tal como a música folclórica alemã.

Apesar da aparência superficialmente democrática e popular dessas vertentes artísticas, Adorno chama a atenção para os componentes repressivos que elas contêm: sua glorificação do homem comum e da simplicidade, sustentada por um espírito de comunidade como um fim em si mesmo, consiste na realidade em uma fetichização agressiva da comunidade e tem como contrapartida um caráter anti-individualista, antirrefinamento e antissofisticação intelectuais:

Esse ódio é uma expressão de inveja daqueles cuja individualidade não pôde se desenvolver verdadeiramente, mais do que um desejo de uma verdadeira solidariedade entre os homens, o que suporia aquelas mesmas qualidades individuais que são tabus para os agitadores do coletivismo musical⁴¹¹.

Diante desse quadro, era preciso avaliar se o próprio sentido do projeto de autocultivo contido na ideia da *Bildung* não havia se modificado após os horrores da Segunda Guerra

---

410 Adorno, 423.

411 Adorno, 423.

Mundial. A meta da autoformação do indivíduo, de um lado desestabilizada pela dissolução do próprio indivíduo, sofria, de outro lado, um uso ideológico, posto que a tradição cultural passava a ser usada como um expediente para encobrir o que havia acontecido na Alemanha, como se tudo pudesse continuar normalmente após o que teria sido um período excepcional com o nazismo.

No ensaio “A cultura ressurgida” [*Die auferstandene Kultur*] (1949), Adorno avança a tese de que a sociedade alemã reprimiu ou não se deu conta de que a cultura em seu sentido tradicional havia morrido. Sob o domínio da lógica da indústria cultural, a cultura se tornara mera acumulação de possessões culturais, catalogadas e distribuídas ao consumidor como um produto, de acordo com as leis do mercado. Sendo assim, continuar pensando na cultura como uma experiência compartilhada de desenvolvimento interior, sentido que movia a ideia da *Bildung*, era incorrer em um anacronismo. Segundo Adorno, a valorização exagerada da seriedade da cultura por parte dos alemães seria sintoma de sua falha em reconhecer essa nova situação social, posição que, segundo Adorno, trazia consigo consequências políticas potencialmente perigosas, já que implicava em conceber a cultura como um valor si mesmo, isolada das circunstâncias históricas e sociais nas quais ela floresce. Esse tipo de defesa da cultura como um valor ahistórico, a fetichização da ideia da *Bildung*, guardava um parentesco com a obsessão nazista de retornar às origens, aproximando-se perigosamente, portanto, da elevação do passado nacional a um ideal.

Consequentemente, na visão de Adorno, a aposta na educação e na transmissão do cânone cultural como maneira de garantir o esclarecimento político da nova geração de estudantes alemães era uma aposta ingênua. A função da *Bildung* havia sofrido uma mudança que colocava em cheque o próprio empreendimento educacional. Dito de maneira mais categórica, para Adorno, após o nazismo, a *Bildung* exercia uma função ideológica e era uma forma de reprimir o passado recente da sociedade alemã e a responsabilidade diante dele.

A situação da literatura e da crítica literária

No que tange a situação da literatura e da crítica literária, mais especificamente, Adorno apresenta seu diagnóstico no pequeno texto “Sobre a crise da crítica literária” (1952), concebido como uma conferência para a Rádio Bávara. Nesse ensaio, Adorno nota que a crítica literária na Alemanha passava por uma crise cujas causas eram históricas e sociais. Segundo ele, estavam ausentes duas condições essenciais para a existência de uma crítica literária relevante: em primeiro lugar, um público interessado no assunto e que fosse leitor de

jornais liberais em que a livre expressão de opinião fosse uma prioridade; em segundo lugar, indivíduos que pudessem julgar de maneira autônoma e razoável as obras literárias⁴¹². Além disso, faltava à crítica alemã o elemento de negatividade, que havia dado lugar a um tipo de crítica inócua, superficialmente devastadora, mas arbitrária, que passava ao largo do objeto a ser interpretado. Quando não era polêmica, a crítica literária, incapaz de experimentar a obra de maneira original, se limitava ao fornecimento de informações sobre as obras – informações que poderiam ter traços de erudição, mas que permaneciam sempre aquém do aprofundamento na essência das obras.

Para Adorno, a crise da crítica literária não era culpa da incapacidade de seus praticantes, mas expressava uma situação social mais abrangente, em que, de um lado, a tradição na qual a crítica poderia se basear (mesmo que para criticá-la) havia se enfraquecido e, de outro, os indivíduos estavam cerceados por uma sensação de impotência, que barrava o vigor que poderia haver em suas interpretações. Parte integrante do espírito objetivo de sua época, a crítica literária não poderia alçar grandes voos, nem mesmo ir muito além do epigonismo, dado que a própria produção artística contemporânea era pouco veemente. Se a crítica literária “só tem poder na medida em que toda frase, acertada ou desacertada, tem algo a ver com o destino da humanidade⁴¹³”, a crítica alemã do pós-Segunda Guerra encontrava-se reduzida à manifestação arbitrária e não convincente de opiniões.

Diante dessa situação, somente faria justiça à sua tarefa o crítico que fosse para além da simples reflexão sobre a literatura e que se houvesse com a própria transformação que afetou sua atividade e os produtos literários de sua época, em suma, era preciso que o crítico refletisse sobre a própria crise da crítica literária. A condição para que isso fosse possível, contudo, era que mesmo diante da perda de significância da literatura, o crítico levasse a sério seus objetos, neles submergindo com “liberdade e responsabilidade plenas, sem nenhuma concessão à aceitação pública e às constelações de poder”, mas também atentando para a “experiência artístico-técnica, e à aspiração ao absoluto que, distorcida, é inerente inclusive à obra de arte mais deplorável, se a tomasse tão a sério como se ela fosse o que afirma ser⁴¹⁴”.

Esses três ensaios que retomei rapidamente, mostram que, contrariando a percepção corrente de um pensador hermético ou pouco preocupado com questões políticas e sociais mais imediatas, Adorno se ocupou de problemas cruciais para a sociedade alemã e procurou

---

412 “A autoridade fascista se desintegrou, mas dela restou o respeito por tudo o que está estabelecido, reconhecido e suficientemente exagerado” Theodor W Adorno, “Sobre la crisis de la crítica literaria”, in *Notas sobre literatura*, org. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2003), 642.

413 Adorno, 644.

414 Adorno, 645.

intervir no debate público após seu retorno do exílio. Entre 1950 e 1969, ele participou de cerca de 160 programas de rádio e televisão, com o intuito de introduzir suas ideias a um público mais amplo. Parte dessas aparições públicas tinha como tema a educação, enquanto outra parte abordava uma série de literatos e filósofos da tradição europeia.

A questão da semiformação e o processo de neutralização da cultura se fazem presentes não apenas nos textos em que Adorno reflete sobre o papel que a educação deve atribuir à tradição e a sua transmissão, como também é tematizada nos textos em que Adorno aborda obras literárias do cânone alemão e europeu. Embora a própria escolha dos temas tratados expresse sua valorização da tradição, um ponto importante afasta Adorno de sua fetichização: a literatura e a arte não eram tratadas por ele como um valor em si mesmo, mas interpretadas a partir de um ponto de vista fortemente ligado à situação cultural e política do presente. Mais do que esse ponto de vista histórico, suas análises não concebiam a cultura como uma esfera apartada da vida social, mas como uma instância privilegiada para acessar os processos sociais. Seu ensaio sobre Heine, de 1956, por exemplo, oferece uma interpretação sobre “A ferida Heine” na tradição alemã, isto é, o fato de que a obra de Heine foi reprimida na Alemanha, não apenas pelos nacionais-socialistas, que o fizeram em virtude da ascendência judia do autor, mas também pela crítica acadêmica do Pós-Segunda Guerra. Para Adorno, tal proscrição se deveu não exatamente por suas afinidades políticas com o socialismo (nem sempre evidentes na obra de Heine, segundo Adorno), mas principalmente pela, esta sim constante, fidelidade à imagem de uma sociedade justa como aquela em que a felicidade irrestrita de todos se realiza, o que por sua vez apontava para o fato de que nessa sociedade tal felicidade não é possível.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. “A atualidade da filosofia”. In *Primeiros escritos filosóficos*, 431–55. São Paulo: UNESP, 2018.
- . “A consciência da sociologia do conhecimento”. In *Prismas: crítica cultural e sociedade*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 27–42. Série Temas Sociologia e crítica cultural 64. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.
- . *Aesthetics: 1958/59*. Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2018.
- . “Anotações sobre Kafka”. In *Prismas: crítica cultural e sociedade*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 239–70. Série Temas Sociologia e crítica cultural 64. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.
- . “Balzac-Lektüre”. In *Noten zur Literatur*, organizado por Rolf Tiedemann, 4., 139–57. *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Carta abierta a Rolf Hochhut”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 571–78. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . “Compromisso”. In *Notas sobre literatura*, organizado por Rolf Tiedemann, 393–413. Madrid: Akal, 2003.
- . “Crítica cultural e sociedade”. In *Prismas: crítica cultural e sociedade*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 7–26. Série Temas Sociologia e crítica cultural 64. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.
- . *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- . “Die beschworene Sprache”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor Adorno, 536–55, 4. *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Discurso sobre un folletín imaginario”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 344–51. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . “Educação após Auschwitz”. In *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- . “El lenguaje conjurado”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 518–36. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . “Em memória de Eichendorff”. In *Notas de literatura I*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 91–125. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “Engagement”. In *Noten zur Literatur*, organizado por Rolf Tiedemann, 4., 409–30. *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

- . “Erpreßte Versöhnung”. In *Noten zur Literatur*, organizado por Rolf Tiedemann, 4., 251–80. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “George e Hofmannstahl - correspondência: 1891 - 1906”. In *Prismas: crítica cultural e sociedade*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 187–221. Série Temas Sociologia e crítica cultural 64. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.
- . “Glosa sobre a personalidade”. In *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, 62–69. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.
- . “Intento de entender Fin de partida”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 270–310. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . *Introdução à Sociologia: (1968)*. Traduzido por Wolfgang Leo Maar. 1. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- . *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Coleção Adorno. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2011.
- . “Kleine Proust-Kommentare”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 203–15, 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Lectura de Balzac”. In *Notas sobre literatura*, organizado por Rolf Tiedemann, 136–53. Madrid: Akal, 2003.
- . *Metaphysics: Concept and Problems*. Organizado por Rolf Tiedemann. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001.
- . *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- . *Notas de literatura I*. Traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . *Notas sobre literatura*. Organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . *Noten zur Literatur*. 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “O artista como representante”. In *Notas de Literatura I*, 151–64. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “O ensaio como forma”. In *Notas de literatura I*. Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “Offener Brief an Rolf Hochhuth”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 591–98. organizado por Rolf Tiedemann, 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

- . *Palavras e sinais: modelos criticos 2*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.
- . “Palestra sobre lírica e sociedade”. In *Notas de literatura I*, traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida, 65–89. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “Parataxis”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 429–72. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . “Parataxis”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 447–91, 4. *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Pequeños comentarios sobre Proust”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 194205. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “Presupuestos”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 414–28. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- . *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Traduzido por Jorge Mattos Brito de Almeida. Série Temas Sociologia e crítica cultural 64. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1998.
- . “Reconciliação extorquida. A propósito do livro Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács”. In *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo: análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e Theodor W. Adorno)*, por Carlos Eduardo Jordão Machado, 319–47. Ed. UNESP, 2016.
- . “Reconciliación extorsionada”. In *Notas sobre literatura*, organizado por Rolf Tiedemann, 242–69. Madrid: Akal, 2003.
- . “Rede über ein imaginäres Feuilleton”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 358–66, 4. *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Reflexões sobre a teoria de classes (1942)”. *Crítica marxista*, nº 50 (2020): 259–73.
- . “Sobre a relação entre psicologia e sociologia”. In *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*, traduzido por Verlaine Freitas, 71–135. São Paulo: UNESP, 2015.
- . “Sobre la crisis de la crítica literaria”. In *Notas sobre literatura*, organizado por Rolf Tiedemann, 641–45. Madrid: Akal, 2003.
- . “Sobre la tradición”. In *Crítica de la Cultura y Sociedad I - Prismas / Sin imagen directriz*, organizado por Rolf Tiedemann, 370–82. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 2008.
- . “Sobre Proust”. In *Notas sobre literatura*, por Theodor W. Adorno, 650–56. organizado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.

- . “Sobre sujeito e objeto”. In *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.
- . *Teoria estética*. 2ª. Lisboa: Edições 70, 2011.
- . “Teses sobre a sociologia da arte”. In *Theodor W. Adorno*, 108–14. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.
- . “The Meaning of Working through the Past”. In *Critical Models: Interventions and Catchwords*, por Theodor W. Adorno, 89–103. European Perspectives. New York: Columbia University Press, 2005.
- . “Valéry's Abweichungen”. In *Noten zur Literatur*, 4., 158–202. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. org Rolf Tiedemann; 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Versuch, das Endspiel zu verstehen”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 281–321, 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Voraussetzungen”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 431–46. organizado por Rolf Tiedemann, 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”. In *Eingriffe, Stichworte, Anhang*, Vol. 2. Gesammelte Schriften Kulturkritik und Gesellschaft 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- . “What National Socialism Has Done to the Arts”. In *Vermischte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . “Zu Proust”. In *Noten zur Literatur*, por Theodor W. Adorno, 669–75, 4. Gesammelte Schriften, Theodor W. Adorno. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Adorno, Theodor W, e Walter Benjamin. *Correspondência: 1928-1940*. Traduzido por José Marcos Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- Adorno, Theodor W, Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa, e Carlos Henrique Pissardo (trad.). *Estudos sobre a personalidade autoritária*, 2019.
- Adorno, Theodor W., Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, Nevitt Sanford, e Peter Eli Gordon. *The authoritarian personality*. London ; New York: Verso, 2019.
- Adorno, Theodor W, e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Traduzido por Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- . “O conceito de esclarecimento”. In *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, traduzido por Guido Antônio de Almeida, 17–46. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- Adorno, Theodor W., e Elisabeth Lenk. *The Challenge of Surrealism: The Correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Traduzido por Susan H. Gillespie. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Almeida, Jorge de. *Crítica dialéctica em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- . “Hermetismo e alienação: considerações sobre Uma visita à mina, de Franz Kafka”. *Magma* 1, nº 1 (1994): 41–50.
- Anders, Günther. *Kafka: pró e contra os autos do processo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- Batuman, Elif. “From the Critical Impulse, the Growth of Literature”. *The New York Times*, 31 de dezembro de 2010.
<https://www.nytimes.com/2011/01/02/books/review/Batuman-t-web.html>.
- Beckett, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Begley, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka; um ensaio biográfico*. Traduzido por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Benjamin, Walter. “A imagem de Proust”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 36–49. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1:165–96. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . “As afinidades eletivas de Goethe”. In *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, _ traduzido por Monica Krausz Bornebusch, Irene Aron, e Sidney Camargo, 1. edição., 11–121. Coleção Espírito crítico. São Paulo, SP Brasil: Livraria Duas Cidades, 2009.
- . *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. Obras escolhidas, Walter Benjamin. Pref.: Jeanne Marie Gagnebin ; Vol. 3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- . “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In *Escritos sobre mito e linguagem*, 13–48. Coleção Espírito crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.
- . “Experiência e pobreza”. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1:114–19. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1:137–64. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

- . “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, 197–221. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Coleção Filó. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- Bergson, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bernstein, Jay M. “‘O discurso morto das pedras e estrelas’: a Teoria Estética de Adorno”. In *Teoria crítica*, organizado por Fred Rush, 175–202. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2008.
- Bornheim, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Biblioteca de filosofia e história das ciências 21. São Paulo: Graal, 1992.
- Brecht, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Traduzido por Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. 1ª ed. Nova York: The Free Press, 1979.
- Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Camus, Albert. “A esperança e o absurdo na obra de Kafka”. In *O mito de Sísifo*, traduzido por Ari Roitman e Paulina Watch, 143–58. São Paulo: Record, 2008.
- Caux, Luiz Philipe de. “A ONTOLOGIA COMO NOVA IDEOLOGIA ALEMÃ: ADORNO E A CRÍTICA DA CARÊNCIA ONTOLÓGICA”. *Síntese: Revista de Filosofia* 47, nº 147 (31 de março de 2020): 93–93.
<https://doi.org/10.20911/21769389v47n147p93/2020>.
- Celan, Paul. *Cristal*. Traduzido por Cláudia Cavalcanti, 1999.
- Costa, Iná Camargo. “Brecht, Adorno e o interesse do engajamento”. In *Sinta o drama*, 215–37. Coleção Zero à esquerda. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- Cotrim, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- Cunningham, David, e Nigel Mapp. *Adorno and Literature*. A&C Black, 2009.
- Engels, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra segundo as observações do autor e fontes autênticas*. Traduzido por B. A Schumann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- Esslin, Martin. *O Teatro do Absurdo (1961)*. Traduzido por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- Fabbrini, Ricardo. “Impasses da arte moderna”. *Jornal de Resenhas*. Acessado 15 de março de 2021. <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/impasses-da-arte-moderna/>.

- Farina, Mario. *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*, 2020.
- Foster, Roger. *Adorno: the recovery of experience*. SUNY series in contemporary continental philosophy. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Frederico, Celso. *A arte no mundo dos homens - O itinerário de Lukács*. Arte e Sociedade. São Paulo: Expressão popular, 2013.
- Freitas, Verlaine. “Kafka: a opacidade semântica do mundo - um comentário de ‘Anotações sobre Kafka’ de Theodor W. Adorno”. *Artefilosofia*, nº 23 (2017): 123–46.
- Freud, Sigmund. “O mal-estar na civilização (1930)”. In *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos: (1930-1936)*., traduzido por Paulo César de Souza, 13–122. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- . “O poeta e o fantasiar (1908)”. In *Arte, literatura e os artistas*, 53–68. Obras incompletas de Sigmund Freud. São Paulo: Autêntica, 2015.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Gatti, Luciano. “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”. *Kriterion: Revista de Filosofia* 55, nº 130 (dezembro de 2014): 577–96. <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000200008>.
- . “O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin”. Tese de doutorado em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Traduzido por Tércio Redondo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2004.
- Heidegger, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vol. 4. Gesamtausgabe, 1. Abteilung-Veröfftenliche Schrifte. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.
- . *Ser e tempo*. Traduzido por Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.
- Hohendahl, Peter Uwe. “A Precarious Balance: Adorno and German Classicism”. *New Literary History* 42, nº 1 (2011): 31–52.
- . *Prismatic thought: Theodor W. Adorno*. Modern German culture and literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Jappe, Anselm. “Sic transit gloria artis : La ‘fin de l’art’ chez Theodor W. Adorno et Guy Debord”. In *L’Avant-Garde Inacceptable - réflexions sur Guy Debord*, posição 31-77. Paris: Editions Léo Scheer / Lignes & Manifestes, 2004.

- Jarvis, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. Key Contemporary Thinkers. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Jay, Martin. *A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- Kurkdjian, Anouch Neves de Oliveira. “Romance e modernidade no jovem Lukács”. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In *Sociologia e antropologia*, por Marcel Mauss. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Lima, Bruna Della Torre de Carvalho. “Adorno, crítico dialético da cultura”. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2017.
- Löwenthal, Leo. “Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie”. *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937).
- . *Literature and the Image of Man*. 1º ed. USA: Beacon Press, 1957.
- . “On Sociology of Literature”. In *Critical Theory and Society: A Reader*, por Bronner Bronner Stephen Eric, 40–51. New York: Routledge, 1989.
- Lukács, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Organizado por Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilizacao brasileira, 1965.
- . *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Traduzido por Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- . “Illusions perdues”. In *Balzac et le réalisme français*, 48–68. La Découverte/poche Sciences humaines et sociales 63. Paris: La Découverte, 1999.
- . “Marx e o problema da decadência ideológica”. In *Marx e Engels como historiadores da literatura*, traduzido por Nélío Schneider, 99–156. São Paulo: Boitempo, 2016.
- . “Narrar ou descrever?” In *Ensaio sobre literatura*, organizado por Leandro Konder, 43–94. Rio de Janeiro: Civilizacao brasileira, 1965.
- . *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada - Editora de Brasília, 1969.
- . “Reflexões sobre a sociologia da literatura”. In *Georg Lukács*, organizado por José Paulo Netto. Sociologia 20. São Paulo: Ática, 1992.
- . “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”. Traduzido por Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG* Ano X, nº N°4 (junho de 2008): 104–21.
- Lukács, György. “Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura”. In *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010.

- Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Maar, Wolfgang Leo. “À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa”. In *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- . “Introdução”. In *Cultura e Sociedade*, Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo: análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e Theodor W. Adorno)*, 2016.
- Marcuse, Herbert. *Art as Revolutionary Weapon*, 1970. <https://www.youtube.com/watch?v=9livubNajl4>.
- . “Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre’s L’Etre et le Neant”. *Philosophy and Phenomenological Research* 8, nº 3 (1948): 309–36. <https://doi.org/10.2307/2103207>.
- . “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In *Cultura e Sociedade*, Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- . *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. 1. impressão digital. Boston: Beacon Pr, 2003.
- Marx, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel (1843)*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- . *O capital - Crítica da economia política*. Vol. I-Livro Primeiro-Tomo I. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- Matos, Olgária Chain Feres. “Apresentação à edição brasileira. Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século”. In *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, 15–46. São Paulo: UNESP, 2012.
- Müller-Doohm, Stefan. *Adorno: A Biography*. Cambridge, UK: Polity Press, 2009.
- Muschg, Walter. *Die Zerstörung der deutschen Literatur und andere Essays*. Zürich: Diogenes, 2009.
- Musse, Ricardo. “Filosofia de conteúdos e modelos críticos”. *Trans/Form/Ação* 32, nº 2 (2009): 135–45. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732009000200008>.
- . “Passagem ao materialismo”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, nº 60 (2003): 97–116. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000300006>.
- Neves Silva, Eduardo S. “Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação”. Tese de doutorado em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

- . “Mimesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta)”. In *Theoria Aesthetica*, organizado por Rodrigo Duarte, Virgínia de Araújo Figueiredo, e Imaculada Kangussu, 323–45. Porto Alegre: Escritos, 2005.
- Nobre, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1998.
- Oehler, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Traduzido por Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Pagliuso Regatieri, Ricardo. *Capitalismo sem peias: A crítica da dominação nos debates no Instituto de Pesquisa Social no início da década de 1940 e na elaboração da Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2019.
- Pasta Júnior, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. Ensaios 123. São Paulo: Editora Atica, 1986.
- Pissardo, Carlos Henrique. “Os pressupostos materialistas da crítica à razão cognitiva na Dialética do Esclarecimento”. Dissertação de mestrado em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2011.
- Plass, Ulrich. *Language and History in Adorno's Notes to Literature*. Oxfordshire: Routledge, 2012.
- Puzone, Vladimir. *Capitalismo perene: reflexões sobre a estabilização do capitalismo a partir de Lukács e da Teoria Crítica*. São Paulo: Alameda, 2016.
- Roberts, Julian. “A dialética do esclarecimento”. In *Teoria crítica*, organizado por Fred Rush, 31–66. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2008.
- Robinson, Josh. *Adorno's poetics of form*. SUNY series in contemporary Continental philosophy. Albany, NY: State University of New York, 2018.
- Rosenfeld, Anatol. “Esboço de Hölderlin”. In *Letras germânicas*, 41–56. Campinas: Ed. Perspectiva, 1993.
- . “Notas sobre Hyperion e Empédocles”. In *Texto/Contexto II*, 29–44. Coleção Debates 254. São Paulo/Campinas: Editora Perspectiva, EDUSP, Ed. Unicamp, 1993.
- . *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- . “Reflexões sobre o romance moderno”. In *Texto/Contexto I*, 75–97. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- Rouanet, Sergio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- Safatle, Vladimir. “Força e abstração”: *Artefilosofia* 15, nº 29 (26 de setembro de 2020): 165–93.

- Sartre, Jean-Paul. “Apresentação de Les Temps Modernes”. In *Escritos sobre Literatura I*, 129–48. Buenos Aires: Losada, 1985.
- . *Que é a literatura?* Traduzido por Carlos Felipe Moisés. São Paulo, SP: Ática, 2006.
- . “Sobre O som e a fúria: a temporalidade em Faulkner”. In *Situações I: crítica literária*, 93–100. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- Schlegel, Friedrich von. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- Schwarz, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In *Seqüências brasileiras: ensaios*, 137–81. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.
- . “Dialética da formação”. In *Experiência formativa & emancipação*, 163–86. São Paulo: Nankin, 2009.
- Serpa, Danilo Chiovatto. “Alguns momentos da divisão e união em Hölderlin e Hegel”. *Pandaemonium Germanicum* 17, nº 24 (1º de dezembro de 2014): 53–86. <https://doi.org/10.1590/1982-88375386>.
- Silva, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- . “Literatura e Experiência Histórica em Sartre: o engajamento”. *DoisPontos* 3, nº 2 (25 de outubro de 2006). <https://doi.org/10.5380/dp.v3i2.6514>.
- Simmel, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. Traduzido por Leopoldo Waizbort. *Mana* 11, nº 2 (outubro de 2005): 577–91.
- Socha, Eduardo. “Tempo musical em Theodor W. Adorno”. Tese de doutorado em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2015.
- Souza, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Edusp, 2008.
- Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Biblioteca Tempo Universitário 16. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.
- . *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Traduzido por Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Tertulian, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- Weber, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Traduzido por José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Wiggershaus, Rolf. "Critics of ideology: Herbert Marcuse and Leo Löwenthal on art". In *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*, 1^a ed., 218–22. Studies in contemporary German social thought. Cambridge, Mass: MIT / Polity, 1995.

———. *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*. Traduzido por Michael Robertson. 1st MIT Press paperback ed. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. The Essential Žižek. Londres: Verso, 2008.