Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Adorno, crítico dialético da cultura

São Paulo, 2017

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Sociologia

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Adorno, crítico dialético da cultura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

São Paulo, 2017

Nome: Bruna Della Torre de Carvalho Lima

Título: Adorno, crítico dialético da cultura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof. Dr. Ricardo Musse, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutora em Sociologia.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.
(suplente)

Prof. Dr.
(suplente)

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Adorno, crítico dialético da cultura**. 2017. 299 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2017.

Resumo: Essa tese tem como objetivo compreender a crítica que Theodor W. Adorno faz da cultura e de que maneira ela se distingue dos modelos advindos da crítica cultural e da sociologia da cultura. Com esse fito, a tese apresenta uma série de análises da cultura de Adorno, que se iniciam na década de 1930, principalmente no seu debate com Walter Benjamin acerca da relação entre arte e política. Procurou-se entender como esse debate sofreu uma inflexão com o exílio de Adorno nos Estados Unidos, onde foi formulado o conceito de “indústria cultural”, a partir do qual se delineiam as críticas de Adorno ao rádio, ao cinema e à televisão e ao modo de integração social mobilizado pelo capitalismo tardio. Por meio da apresentação de outros momentos de sua obra, como a crítica literária, a estética e a filosofia, buscou-se demonstrar a complementaridade dos momentos diversos que, juntos, permitem entrever uma crítica dialética, cuja consequência é a supressão do próprio conceito de cultura.

Palavras-chave: 1) Theodor W. Adorno; 2) Indústria Cultural; 3) Marxismo; 4) Crítica da cultura; 5) Dialética; 6) Teoria Crítica; 7) Crítica literária.

Abstract: This dissertation aims to comprehend the nature of Theodor W. Adorno's critique of culture and how it distinguishes itself from different models arising from cultural critique and from sociology of culture. For this purpose, the dissertation presents a series of Adorno's analyses of culture, which begins in the 1930s, especially in his debate with Walter Benjamin concerning art and politics. It sought to understand how this debate suffered an inflection due to Adorno's exile in the United States, where the concept of "culture industry" would be conceived and out of which his critique of radio, cinema and television and of the mode of social integration in late capitalism were delineated. Through the presentation of other moments of Adorno's work, such as literary critique, aesthetics and philosophy, it sought to demonstrate the complementarity of different moments which, together, allow us to glimpse a dialectical critique which's consequence is the sublation of the very concept of culture.

Keywords: 1) Theodor W. Adorno; 2) Culture Industry; 3) Marxism; 4) Critique of culture; 5) Dialectics; 6) Critical Theory; 7) Literary critique.

Está claro que não romperei este muro com a testa, se realmente não tiver forças para fazê-lo, mas não me conformarei com ele unicamente pelo fato de ter pela frente um muro de pedra e terem sido insuficientes as minhas forças.

Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*

Agradecimentos

Ao meu orientador, Ricardo Musse, pela formação de todos esses anos e por ter me aceito num grupo de estudos que é tão único, em que aprendi não só sobre marxismo e Teoria Crítica, mas também no qual encontrei grandes amigos. Espero que possamos prolongar nosso diálogo nos anos que virão.

Ao meu co-orientador nos Estados Unidos Fredric Jameson, agradeço a leitura atenciosa desta tese, as discussões estimulantes, a recepção carinhosa e o incentivo para ler os velhos textos com novos olhos.

Agradeço igualmente a Wendy Weiher, sempre tão prestativa e atenciosa, pela ajuda que tornou a estadia em Duke tão prazerosa. Igualmente agradeço a Maria Maschauer, por toda a ajuda antes, durante e depois do período do doutorado sanduíche e pelo apoio no começo turbulento. Ao professor Roberto Dainotto, pela leitura e comentários do que se tornaria um dos capítulos dessa tese.

Ao professor Thomas Lemke, que me recebeu na Universidade Goethe para um estágio de pesquisa, agradeço a recepção calorosa e toda a ajuda que tornou possível a minha estadia em Frankfurt.

A Michael Schwarz, do Arquivo Adorno da *Akademie der Künste* em Berlim, agradeço por ter me recebido, pelas conversas e pela paciência de responder a todas as minhas perguntas e anseios em relação a este mundo que é a obra de Adorno.

Ao professor Tércio Redondo, pelas leituras de Brecht, pela enorme generosidade e pelos comentários tão valiosos em minha qualificação.

À professora Paula e ao professor Marcos, pela simpatia e acolhida.

Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes e aos funcionários do Departamento de Sociologia da FFLCH, especialmente ao Gustavo Mascarenhas, por seu trabalho essencial na secretaria de pós-graduação. À querida Néia, que não foge da luta.

Ao *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) pela concessão de um auxílio financeiro que tornou possível um estágio de pesquisa na Alemanha que foi fundamental para a escrita dessa tese.

À Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelas bolsas de doutorado e doutorado sanduíche, sem as quais essa tese não poderia ter sido concluída.

Aos queridos amigos de Durham, Giulia e Justin, pelas conversas sobre o Brasil e sobre Teoria Crítica, pelos jantares tão memoráveis e por tornar um ano longe de casa um pouco menos distante do sentimento do que é familiar.

Ao “grupo do Musse”, aos velhos e aos novos membros, ao Fábio, Ricardo, Ilan, Caio, Diego, Carlos, Anouch, Ugo, Giovanna, Jacques, Fernando, Danilo, André, Thomas, Francisco, Gustavo, pela oportunidade de aprender tanto, pelo companheirismo que resiste a toda frieza da academia, pela tentativa conjunta de enfrentar os obstáculos da leitura difícil da Teoria Crítica, sem nunca esquecer de seu vínculo com o marxismo. Ao Stefan, agradeço pelas conversas e incentivo. Ao Vladimir, agradeço a leitura de uma versão prévia dessa tese, pelos comentários e provocações sempre bem-vindos.

Aos velhos e novos, mas muito queridos amigos: Camila, Everas, Soró, Bruno, Gabi, Daniel, Carol e Júlia. Aos amigos de longo caminho, Ana e Danilo, agradeço pela amizade que a distância não conseguiu abalar.

Aos meus sogros, Ednea e Roberto, à Rê e ao Ciro, pelo apoio e carinho nesses anos todos.

À minha família. Aos meus pais, pelo apoio desde sempre, pela torcida perseverante, pelo amor incansável e pela força. À minha querida avó, pelas longas conversas. Ao meu irmão Victor e à Marília, pelas horas mais divertidas.

Ao Edu, sem quem essa tese não teria sido possível. Pela ajuda com as leituras, revisões, traduções. Pelo apoio e pela paciência infinita. Por me fazer querer viver mil vidas só para estar ao seu lado.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 - Brecht, Benjamin e o debate dos 30	21
Capítulo 2 – O projeto do rádio	49
Capítulo 3 – A metástase da indústria cultural	85
Capítulo 4 - Abaixo da superfície: o cinema reconsiderado	133
Capítulo 5 – Literatura e autonomia	161
Capítulo 6 – <i>Nicht mitmachen</i>	207
Capítulo 7 – A arte corrige o materialismo histórico: o ensaio como forma	236
Apêndice – Um parêntese benjaminiano: o salto do tigre e um conceito proustiano de história	264
Referências bibliográficas	286

Introdução

Essa é uma tese sobre a obra de Theodor W. Adorno. Ela é resultado de uma série de interesses que estiveram presentes na minha formação. Em primeiro lugar, ela é o resultado do meu interesse pela obra de Marx e pelo marxismo, que quanto mais parecem fora de moda, mais necessários se tornam para pensar o presente. Ela também foi impulsionada pela reflexão sobre o modernismo e sobre o Brasil que desenvolvi na minha dissertação de mestrado, na qual analisei a obra de Oswald de Andrade. Tratava-se de pensar a modernidade periférica e as tentativas de superá-la, junto com o famoso “atraso” que dela deriva, pela arte e pela cultura. Superação, essa, que certamente a arte e a cultura não puderam realizar por si mesmas. Finalmente, essa tese nasceu de um profundo gosto pela literatura que me levou durante todo esse tempo a tentar reunir arte e marxismo nas minhas pesquisas.

No âmbito do marxismo, entretanto, a temática da “cultura” é sempre problemática, afinal, envolve um questionamento relativo ao lugar da cultura na análise da sociedade; base? Superestrutura? Ideologia? Adorno parece oferecer a melhor resposta para isso, pois não possui um conceito de cultura, mas faz uma crítica a ele. Espero ter sido convincente ao apontar como essa crítica se traduz numa teoria que consegue demonstrar como cada elemento que a compõe é indispensável, de modo que crítica social, sociologia, filosofia, crítica literária e musical, etc., se reúnem numa poderosa tentativa de atualização do marxismo e de compreensão do presente.

Mas essa é mais uma dentre as muitas teses já escritas sobre a obra de Theodor W. Adorno e uma vez que existe uma gama imensa de intelectuais, mais aptos do que eu, que já se debruçaram sobre ela, penso ser necessário fazer uma breve justificativa sobre alguns motivos que me levaram a percorrer esse caminho.

Meu principal objetivo nessa tese foi expor a conexão entre os temas culturais e os temas sociológicos no interior da experiência intelectual de Adorno, dado que esta carrega uma tensão, ou ainda, uma conjunção entre a estética e a sociologia da cultura. Essa tensão, aliada à crescente divisão do trabalho na universidade, gera uma tendência na fortuna crítica de sua obra a focar-se em um dos dois polos apenas. Seus críticos do campo sociológico levam em consideração apenas as suas formulações sobre a “indústria cultural”, para muitas vezes descartá-las como elitistas ou exageradas. Do outro lado, dos críticos do campo da estética – e aí poder-se-ia incluir tanto o ramo da filosofia, quanto, por exemplo, da literatura –, a defesa da crítica imanente gera uma tendência ao formalismo e à desconsideração dos ensaios de Adorno que não se centram na análise

detida de uma obra de arte. O problema desse tipo de abordagem reside na separação de elementos que, na obra de Adorno, são indissociáveis. Assim, quando alguém quer entender o diagnóstico que Adorno faz da cultura rapidamente encaminha-se para os textos sobre “indústria cultural”, enquanto que seus textos sobre literatura e música, por exemplo, são deixados em segundo plano como se fossem menos científicos ou menos relevantes para uma reflexão sobre a cultura.

Nesse sentido, se, por um lado, a Teoria Crítica nasce de um projeto que procura absorver, sob o crivo da dialética, as mais variadas disciplinas; Sociologia, Filosofia, Psicanálise, Estética, Crítica Literária, etc., o outro lado desse projeto é que ela reconhece os limites de cada uma dessas abordagens. Tal qual na *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer propõem que o remédio para a interversão da razão em barbárie estaria relacionado à tomada de consciência de si mesmo pelo Esclarecimento, a abordagem crítica da realidade envolve compreender as limitações e parcialidades de cada uma dessas disciplinas na sua tentativa de apreendê-la. Assim como a crítica da razão transforma-se, para esses autores, em autocrítica, a crítica da ciência deve assumir a mesma postura. Não é por outra razão que a Teoria Crítica só pôde existir no interior de um Instituto de pesquisa independente, que não era restrito a um único departamento no interior da universidade. Essa autonomia foi fundamental para o desenvolvimento da Teoria Crítica. Por isso, Adorno nunca é plenamente compreendido sob a ótica de apenas uma disciplina acadêmica. A dificuldade e o desafio proposto por sua obra consistem no fato de que ela mobiliza um repertório teórico e artístico que não tem nenhuma consideração pela separação entre as várias áreas do conhecimento. Isso é algo que ela herda e atualiza do marxismo e de sua intenção fundamental de pensar a realidade sob o prisma de suas múltiplas determinações.

Mas há ainda uma outra razão. De acordo com o crítico Fredric Jameson, houve, desde o tempo de Adorno, uma espécie de inversão entre a base e a superestrutura das sociedades ditas avançadas e a lógica do capitalismo estaria sob a dominância de uma lógica cultural, marcada pela dissolução da arte autônoma e da sua fusão com as formas comerciais¹. Acho que não é exagero afirmar que essa tendência de transformação da cultura numa das principais formas de dominação já estava de certa forma presente no diagnóstico de Adorno, mas permito-me estender o argumento de Jameson para o presente

¹ Fredric Jameson. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

e utilizá-lo com uma certa liberdade². Assim, lógica cultural apresenta-se hoje sob a égide de uma profunda afinidade entre financeirização do capitalismo e tecnologia, neoliberalismo e novas mídias, e a indústria cultural se torna a principal via da autoreprodução do existente. Se pensarmos na magnitude que alcançaram corporações como a Google, o Twitter, o Facebook e a Apple, a discussão que Adorno travou com Benjamin na década de 1930 sobre a função da técnica, bem como a crítica a transformação da cultura na indústria do entretenimento que Adorno e Horkheimer fizeram na *Dialética do Esclarecimento* são mais do que nunca atuais. Sabemos que cedemos nosso direito básico à privacidade quando utilizamos os serviços oferecidos por essas corporações, mas não se trata apenas disso. Os novos aplicativos – comemorados como avanços à direita e à esquerda – permitem que empresas como a Uber, o Airbnb, e muitas outras alcancem patamares de exploração do trabalho que remontam ao século XIX³. A sociedade da internet e do capitalismo 24/7⁴, também considerados grandes avanços, fazem a civilização regredir um século no que se refere à extração da mais-valia. Ainda assim, a propaganda da “Apple” que propõe que se pense “diferente” (sic) e que reclama para si a reinvenção da subjetividade e da relação entre homem e máquina, encontra eco nas ciências humanas, que repetem o discurso da reinvenção da subjetividade acarretada pelas inovações tecnológicas. Nesse sentido, o principal diálogo que busquei travar nessa tese foi com a chamada sociologia da cultura.

Todo o entusiasmo com a chamada revolução digital, a estabilização do capitalismo, a aparente ausência de uma alternativa revolucionária e o predomínio de uma lógica cultural capitalista têm produzido uma onda de abordagens “culturalistas” nas ciências humanas. Basta observar como cada vez mais os chamados “Estudos culturais” exercem influência dentro e fora do ambiente das universidades no mundo todo. Essas abordagens, muito populares especialmente no mundo anglófono, embora variem entre si, promovem, a meu ver, uma reificação da noção de cultura e atribuem a ela, enquanto

² Utilizarei esse argumento com uma certa liberdade, pois, Jameson dialoga em seus diversos textos sobre o tema do pós-modernismo não só com as suas manifestações na arte, como William Burroughs no romance, Andy Warhol nas artes plásticas, *The Clash* e John Cage na música, Godard no cinema, o *International Style* na arquitetura, mas com a sua afinidade com o chamado pós-estruturalismo francês. Meu interesse aqui não é discutir nem a validade dessa arte e nem o interesse dessa filosofia, mas apenas ressaltar como a conjugação entre, no limite, cultura e economia na generalização da indústria cultural presente no diagnóstico de Jameson do pós-modernismo identifica de certa forma um novo problema para o marxismo e para as ciências sociais, que foi delineado por Adorno, mas que este não vivera para testemunhar.

³ David Harvey. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

⁴ Jonathan Crary. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

mero veículo de manifestações que aparecem como individuais, um valor intrínseco; uma espécie de quiproquó entre uma crítica dialética da cultura e uma crítica cultural do capitalismo.

Se a Teoria Crítica buscou “salvar” a cultura, isso se deu através da investigação de suas origens e de sua deformação e não de uma petição de princípio do tipo “A arte ainda é a última esperança”⁵. Vale lembrar que um dos impulsos da *Dialética do Esclarecimento* é a noção de Benjamin de que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro”⁶. Isso significa que esses autores não partilham de uma fé ou uma crença ingênua no potencial de transformação da cultura. Esta não é só uma “promessa de felicidade”, mas um testemunho da separação entre trabalho material e intelectual, da barbárie que resulta da cisão das coisas úteis e das coisas belas que, enquanto tais, transformam-se em meros adornos. A cultura, separada da vida, tornou-se impotente. É em nome dela que se faz a crítica, mas não em sua defesa tal como ela existe atualmente.

Por isso, acho fundamental apresentar Adorno como um crítico dialético da cultura e não como um crítico cultural. Esse caráter de sua abordagem da cultura gerou uma série de controvérsias com as quais busquei dialogar. A tese da “indústria cultural”, por exemplo, não seria, nesse sentido, uma tese sobre a cultura, mas sobre a aniquilação da cultura e sua transformação em veículo da dominação. Lida nessa chave, a indústria cultural não é um adjetivo, um atributo de uma ou outra mercadoria cultural. A ideia não é classificar os bens culturais segundo este critério específico. Tampouco seria suficiente, de acordo com o desenvolvimento desse conceito realizado por Adorno, pensá-lo apenas a partir de investigações empíricas localizadas, mas sim pensá-lo como um sistema no qual as manifestações culturais estão subsumidas a uma lógica estranha a elas.

Autores influentes, como Habermas e Perry Anderson⁷, por exemplo, veem na crítica que Adorno e Horkheimer fizeram da cultura e nos seus escritos sobre arte um abandono do marxismo. Habermas, por exemplo, vê em Nietzsche e Sade e nos críticos

⁵ Refiro-me aqui ao quadro de Paulo Brusky.

⁶ Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 70.

⁷ Refiro-me, respectivamente, ao *Discurso filosófico da modernidade*, de Habermas e às *Considerações sobre o marxismo ocidental*, de Perry Anderson.

cínicos do esclarecimento a principal inspiração de Adorno e Horkheimer⁸, mas se esquece do principal crítico do esclarecimento: o Marx d' *O Capital*. Vale lembrar que o conceito de “fetichismo da mercadoria” foi cunhado por Marx para demonstrar como o coração da civilização capitalista era a morada de um fenômeno que até então era considerado como exclusivo do pensamento primitivo: culto de objetos inanimados que parecem ter propriedades mágicas e vida própria. Marx teve de recorrer ao vocabulário religioso para demonstrar que a racionalidade e o progresso que caracterizam a era capitalista trazem no seu bojo a feitiçaria que acreditavam deixar para trás. Parece-me que a crítica que Adorno faz da cultura partilha desse espírito.

Um dos traços distintivos da Teoria Crítica – esse é um dos eixos dessa tese – é a crítica do capitalismo que se detém nos seus pontos altos e mais fortes. Isto é, esses autores não se conformaram em repetir Marx e o marxismo posterior a ele ressaltando apenas como o capitalismo é baseado na exploração, como o modo de produção baseado no lucro produz desigualdades, etc., embora fossem plenamente conscientes disso. Um bom exemplo é a análise que os autores fazem do capitalismo norte-americano. Assim, por exemplo, no aumento da participação social por via do consumo e do Estado de Bem-Estar Social, até hoje visto como um modelo de reformismo por parte da esquerda e como um resultado importante da luta dos trabalhadores, os autores enxergaram um processo de integração do proletariado. E não o faziam porque eram contra a distribuição de renda e de direitos sociais, mas porque viam esse processo como algo dialético, em que o ganho econômico estava aliado a uma perda política. É certo que os autores não viveram para testemunhar que, perto do descalabro do neoliberalismo atual, esse mundo pareceria cor-de-rosa. Mas, de qualquer forma, sua crítica negativa jamais contentou-se com um “apesar de tudo...”. Nunca é demais lembrar, inclusive, a força crítica desses autores que, perseguidos e expulsos de seus próprios países – refugiados nos Estados Unidos, onde permaneceram protegidos da violência extremada do nazismo – não se deixaram seduzir pelo discurso da democracia liberal.

Um outro exemplo desse espírito da Teoria Crítica – e talvez o mais atual – é a leitura do fenômeno da indústria cultural. Esta, comemorada como a democratização da cultura, na verdade, é analisada pela Teoria Crítica como o principal cimento da integração social e numa das formas mais sofisticadas de dominação da modernidade; se para Marx o que produzia a integração social e criava a noção de sociedade (i.e., que

⁸ Jürgen Habermas. *O Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 167.

produz a sociedade enquanto uma abstração real) é o mercado, no capitalismo tardio essa função passa a ser cumprida pela indústria cultural. Adorno não critica somente a publicidade na indústria cultural ou os programas de televisão pouco elaborados, mas o programa de rádio que transmite sinfonias, o cinema, etc. Trata-se de demonstrar como a cultura enquanto forma de experiência social passa no seu oposto ao ensinar a deformação da experiência.

No primeiro capítulo, busquei mostrar como se deu o debate sobre a relação entre arte e política, entre técnica e autonomia e como Adorno absorve ao longo de uma década as influências de Benjamin, embora suas críticas a ele tenham persistido no desenvolvimento futuro de sua obra. Nesse período delineiam-se uma série de temas: a crítica do mito, a análise do cinema e das transformações que esse produz na percepção do mundo, a tensão entre os desenvolvimentos internos e externos da arte, entre outros. O principal ponto de discórdia dos autores foi a influência que Brecht exerceu sobre Benjamin na década de 1930. Por isso, achei necessário me deter, ainda que brevemente, nas ideias que o próprio Brecht desenvolveu nesse período, uma vez que as mesmas seriam mais uma vez fonte de discórdia à ocasião da discussão relativa ao engajamento na década de 1960.

O propósito do segundo capítulo foi apresentar um lado menos conhecido de Adorno, relativo à pesquisa empírica. Trata-se de contar um pouco a história da chegada de Adorno nos Estados Unidos e sua participação no *Princeton Radio Research Project*. A compreensão dessa experiência me parece fundamental para mostrar não só que a teoria crítica sabia fazer pesquisa empírica, mas como uma investigação empírica da realidade em sua concepção difere da mera morfologia e do mapeamento. Além disso, o encontro de Adorno com a cultura de massas norte-americana – note-se que nesse período ainda não se falava em indústria cultural – foi fundamental para pensar a cultura e abandonar uma crença ingênua na mesma, conforme ele mesmo reconheceria mais à frente.

No terceiro capítulo, busquei abordar uma série de controvérsias relativas ao conceito de “indústria cultural”: a noção de massa por ele pressuposta, a questão da recepção, as considerações sobre a pseudo-individualidade, entre outros. O propósito foi mostrar que um dos eixos centrais do argumento de Adorno é o de que a análise empírica é necessária, uma vez que a sua formulação esteve intimamente ligada à pesquisa do rádio, mas não suficiente para a compreensão da indústria cultural como um sistema e como um processo de autoreprodução do capital. Em primeiro lugar, porque analisar os “efeitos” da indústria cultural, em indivíduos que se (semi) constituíram por meio dela,

teria um caráter de certa maneira tautológico. Além disso, os efeitos da indústria cultural enquanto um sistema – composto pelo rádio, pela televisão, pelo cinema, pelas revistas, pelo esporte e, hoje, pela internet – não são imediatamente identificáveis, mas aparecem a longo prazo, na passagem de uma geração a outra. O processo de regressão da audição, por exemplo, tal como Adorno desenvolve em “O fetichismo na música e a regressão da audição” já em 1938, acentua como essa perda da capacidade de escutar e apreciar a música é um processo gradual. Por isso, não se trata de explorar o conteúdo das mercadorias culturais, para determinar algo que poderia ser tomado como um “grau” de reificação. A indústria cultural tem a ver igualmente com o papel que ela cumpre enquanto meio de socialização, educação dos sentidos, estrutura da experiência.

O quarto capítulo visa abordar a análise que Adorno faz do cinema em momentos diversos de sua obra e apresentar um texto muito pouco discutido, escrito junto com o músico Hanns Eisler durante o período que viveu em Los Angeles. O livro discute a presença da música no cinema. Eisler trabalhou em uma série de estúdios de Hollywood, então, essa análise possui, assim como os escritos sobre o rádio, um caráter empírico. Esses estúdios tratavam a música como um mero acessório dos filmes, por isso, criaram-se departamentos musicais separados do restante da produção. Assim, o diretor de um filme poderia encomendar à vontade que os compositores e músicos criassem trechos de música para se adequar às mais variadas cenas. Esse livro é importante porque demonstra que não só Adorno pensou a indústria cultural a partir de uma intensa experiência e pesquisa da mesma, como foi capaz de trabalhar com, digamos assim, um músico engajado, que compunha para Brecht, mostrando como, após a descoberta da cultura de massas norte-americana, a defesa da autonomia da arte torna-se necessária, inclusive para aqueles que defendem o engajamento. Ademais, busquei demonstrar como alguns ensaios escritos nos anos de 1960, procuram reconsiderar o cinema e discutir as suas potencialidades. O “Manifesto de Oberhausen”, fundador do Cinema Novo Alemão, assinado, entre outros, por um dos alunos de Adorno, Alexander Kluge, cumpriria um papel importante nessa reconsideração – embora, Adorno nunca tenha demonstrado um grande entusiasmo pelo cinema. Em todo caso, acho que é importante apresentar a questão do cinema ainda que a avaliação de Adorno não seja completamente definitiva, para que possamos também compreendê-la em suas ambiguidades.

No quinto capítulo, ocupei-me de apresentar um comentário sobre a crítica literária de Adorno, tendo em vista o debate sobre a questão do engajamento, a crítica que Adorno faz a Brecht e, a partir daí, o que Adorno entende por autonomia na arte. Se a

questão da autonomia normalmente aparece ligada à música, a literatura apresenta-se igualmente um lugar privilegiado para discuti-la. Nessa chave, busquei demonstrar que essa concepção de autonomia da arte desenvolvida por Adorno busca conjugar um desenvolvimento interno próprio de cada âmbito da arte com determinações sociais, aproximando a leitura desse conceito de Marx e afastando-o de Weber. A ideia foi mostrar que sua abordagem crítica da cultura não se dá de maneira dialética apenas na análise da indústria cultural, mas está presente também na discussão das obras de arte autônomas e na própria noção de autonomia. A concepção de autonomia na literatura passa, então, por uma discussão relativa ao que Adorno entenderia por “romance”, e mais, por um bom romance. Embora esse seja um elemento pouco desenvolvido de sua obra, é possível afirmar que Adorno possui a sua “teoria do romance”, que reformula as concepções de Lukács e de Benjamin com relação a essas questões a partir da *Dialética do Esclarecimento*. Durante a década de 1950 e 1960, Adorno incumbe-se de organizar as obras completas de Benjamin e é visível o modo como ele retorna a temas que estiveram presentes no debate com o amigo na década de 1930. Nesse sentido, comento o ensaio de Adorno sobre Kafka, que serve mais ou menos como um exemplo dos argumentos de Adorno sobre a autonomia e o romance.

Uma vez que se trata da crítica da cultura, era impossível deixar de fora alguma reflexão sobre a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética*, sobre a qual escrevo alguns esboços no sexto capítulo, uma vez que ambas as obras abordam a questão da autonomia, considerada a falência do socialismo real e as consequências que essa derrota trouxe para o exercício da crítica. A condenação sofrida pela Teoria Crítica, em geral, e por Adorno em particular também ilumina essa crise do marxismo que aparece discutida nessas obras. Apresentei, por isso, parte da história da disputa de Adorno com o movimento estudantil alemão.

O último capítulo da tese gira em torno da questão do ensaio, a forma pela qual Adorno decidiu apresentar a sua crítica dialética da cultura. “O ensaio como forma” ajuda-nos a vislumbrar um pouco da teoria de Adorno sobre a dialética e sobre a relação entre a “exposição” e o “conhecimento” de um objeto. Esse texto pode ser pensado junto com as reflexões desenvolvidas por Adorno na *Dialética Negativa*: com a crítica do conceito como representação, com a necessidade de reconhecimento do não-idêntico como momento inerente da relação entre sujeito e objeto, com a crítica do positivismo, etc. Ademais, escrevi um pequeno comentário sobre a leitura que Adorno faz de Proust e que pode elucidar algumas de suas formulações no ensaio sobre o ensaio.

Finalmente, acrescento um apêndice que não parece ter nada a ver com o restante da tese, mas que foi parte fundamental do meu caminho até aqui. Nele, procuro desenvolver uma interpretação da leitura que Benjamin fez do conjunto da obra *Em busca do Tempo Perdido* de Proust. O modo como Benjamin leva a sério o romance de Proust, do qual foi tradutor, pode ser tomado como um exemplo de como ele (assim como Adorno) reconheciam uma verdade objetiva na arte; Benjamin não teria sido capaz de escrever um de seus textos mais importantes, as teses “Sobre o conceito de história” sem a obra de Proust. Assim, para aqueles que procuram um exemplo de como a Teoria Crítica vê na arte um conteúdo de verdade, a relação entre Benjamin e Proust é fundamental. Esse apêndice é resultado de uma intenção inicial de confrontar Adorno e Benjamin tendo em vista o tratamento que dispensam às obras de Proust, Kafka, Brecht e dos surrealistas. Mas revisitar um debate que recairia na discussão sobre realismo, engajamento e literatura não faria jus ao espírito de Adorno e do marxismo em geral. Isso porque, com a derrocada do socialismo, os debates em arte que permaneciam conectados à existência do realismo socialista, por exemplo, parecem prescritos. Ser fiel ao espírito de sua obra, ao menos no exercício que busquei fazer aqui, significou buscar nela elementos que ainda iluminam o presente e ajudam a pensar uma possível atualização do marxismo e de sua crítica da cultura. Não se trata, portanto, de aplicar os diagnósticos de Adorno para a atualidade, mas de observar o quanto eles ainda parecem vivos.

Os capítulos da tese correspondem diversos momentos da crítica que Adorno faz à cultura, com o intuito de mostrar que essa crítica se debruça sobre os mais variados objetos: o drama, o rádio, a indústria cultural, a literatura, a filosofia, o ensaio. Ou seja, a crítica que Adorno faz da cultura não se restringe à interpretação de uma ou outra manifestação cultural, mas se detém sobre momentos variados que, juntos, compõem uma constelação. Todo pesquisador que se debruça sobre a obra de Adorno precisa carregar consigo a má-consciência de que abordar o conjunto de seus escritos como um comentador, tentando extrair teorias e conceitos que Adorno se recusou a nos dar de bandeja, é violentar o espírito de liberdade que é constituinte de sua obra. Com essa consciência, no entanto, valho-me da ideia do próprio Adorno, de que “(...) pensamentos que se previnem em demasia contra o perigo do erro estão de todo modo perdidos”⁹.

Finalmente, gostaria de fazer um último comentário. Ao longo da pesquisa, não me abandonou o questionamento relativo ao significado de escrever sobre Adorno no

⁹ Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, p. 7.

século XXI e num país periférico, pois, se, por um lado, a obra de Adorno é suficientemente universal para ser estudada em qualquer lugar, de outro, a realidade periférica é capaz de ensinar o quão distante de nós está uma obra escrita em alemão, marcada pela experiência de um intelectual nascido e criado na Frankfurt do começo do século (que mesmo hoje parece uma cidade do interior se comparada a uma megalópole como São Paulo), que era, além de músico, versado em filosofia, literatura, sociologia, psicanálise e que passou toda a sua vida no norte-global. Vale ressaltar como Adorno escreveu uma *Teoria Estética* que ignorava completamente o modernismo latino-americano e uma tese relativa à integração do proletariado que nunca valeu na periferia do capitalismo no mesmo sentido que no centro, embora isso não a desminta. Isto é, como marxista, julgo pouco produtivo fazer unicamente a glosa de sua obra, repisando seus diagnósticos e retomando seus conceitos. A estadia nos Estados Unidos e na Alemanha me mostrou o quão diferente são, apesar de tudo, as realidades central e periférica, tanto dentro como fora da universidade, e uma atualização da obra de Adorno passaria, creio eu, por essa reflexão que, infelizmente, não fui capaz de incorporar nesse momento, embora gostasse de deixar claro que a considero fundamental.

Capítulo 1 - Brecht, Benjamin e o debate dos 30

Durante a produção de *Lifeboat*, que estreou em 1943, Alfred Hitchcock anunciou que excluiria do filme toda a parte musical. Chocado, o compositor encarregado indagou a produção sobre as razões da decisão súbita. Ao que parece, Hitchcock mandou avisar que uma vez que o filme se passaria em alto mar, não faria sentido que nele houvesse música. Afinal, de onde ela viria? O compositor, inconformado, responderia então: “bom, peça ao Sr. Hitchcock para explicar de onde vem a câmera, que eu explico de onde vem a música”¹⁰.

A câmera tornou-se tão naturalizada que parece revogar a distância entre o espectador e a sequência de imagens que passa diante dele. É por isso que Hitchcock se preocupava com a plausibilidade da música em mar aberto, mas não com a da câmera. Walter Benjamin foi um dos primeiros a refletir sobre esse fenômeno e na abolição dessa distância um aspecto revolucionário. Mas é importante lembrar que ele tinha em mente o cinema soviético e que sua teoria sobre a “reprodutibilidade técnica”¹¹, ensaio que escreveu para ser publicado na União Soviética, diz respeito a relação entre arte e política e não, como insistem muitos críticos, numa defesa daquilo que Adorno e Horkheimer viriam a nomear de “indústria cultural”.

Inspirado na obra de Brecht e em sua concepção de distanciamento, Benjamin defendia que o cinema abria a possibilidade de uma transformação revolucionária da

¹⁰ Esse caso é citado por Graham McCann na introdução de *Composing for the films* para ilustrar o papel secundário da música no cinema. Cf. Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007.

¹¹ Há quatro versões do texto de Benjamin. Três delas estão em alemão e uma está em francês. Embora não seja possível levar a cabo a necessidade de apresentar esse texto aqui fazendo jus à complexidade de sua constituição, vale comentar alguns fatos relativos à sua elaboração: Benjamin buscou primeiramente, sem obter sucesso, publicar a primeira versão do texto escrita entre 1935/36 em alemão na revista russa *Internationale Literatur/Deutsche Blätter*. A única versão publicada de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” foi a francesa, traduzida por Benjamin e Pierre Klossowski a partir de duas versões em alemão escritas também entre 1935 e 1936. O texto foi entregue a Horkheimer para ser publicado na revista do Instituto de Pesquisa Social e este, por sua vez, fez vários cortes no texto, de modo a suavizar o vocabulário marxista do mesmo, o que causou uma série de tensões entre ele e os membros do Instituto, principalmente entre Adorno e Benjamin. A segunda versão do texto foi encontrada apenas em 1989 no arquivo Horkheimer, em Frankfurt, e a quarta versão data de 1938/39. Esta última foi reescrita por Benjamin neste período e procurava condensar suas posições acerca da relação entre as possibilidades técnicas do cinema e a política de esquerda e que foi antecedida por esforços para traduzir o texto para o inglês. Cf. Detlev Schöttker. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*”. Em: Capistrano, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Susan Buck-Morss. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. Em: Capistrano, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

experiência estética. As reflexões que desenvolveu na década de 1930 sobre esse assunto são fundamentais para compreender o desenvolvimento posterior da obra de Adorno.

A influência de Benjamin sobre a filosofia de Adorno, tanto no âmbito pessoal como no teórico, é já bastante conhecida. Obras como *Dialética Negativa*, por exemplo, não podem ser compreendidas sem que se recorra a Benjamin¹².

No Brasil, o debate sobre cinema, “reprodutibilidade técnica” e autonomia da arte que ambos travaram na década de 1930 tem extensa fortuna crítica, mas normalmente é apresentado de modo retroativo a partir da crítica que Adorno fez posteriormente ao cinema como protótipo da “indústria cultural”¹³.

A tese defendida aqui é a de que, embora Adorno tenha escrito textos que respondam ao ensaio de Benjamin e que antecedam a formulação do conceito de “indústria cultural”, como por exemplo, os ensaios “Sobre Jazz” (1936) e “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), a formulação do conceito de “indústria cultural” constitui uma espécie de inflexão na teoria de Adorno. É apenas durante a sua estadia nos Estados Unidos que esse conceito ganha a importância na sua crítica da cultura. Por isso, proponho apresentar o debate entre Adorno e Benjamin com um leve deslocamento de foco, não como prefiguração do conceito de “indústria cultural”, mas como um debate acerca das tensões entre arte política e autonomia da arte e como um debate acerca da mudança da estrutura da experiência. Para isso, recorrerei a diversos textos que Benjamin escreveu nesse período e à sua correspondência com Adorno. Nas referidas cartas, delineia-se uma série de tensões, principalmente, por conta das críticas que Adorno dirige a alguns aspectos do ensaio sobre Baudelaire que Benjamin redigia para a *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Tento evitar, de um lado, uma abordagem que se detém apenas na “Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, (que tende a apresentar o debate a partir da defesa benjaminiana da arte de massas) e, de outro, desviar da interpretação que se assenta sobre a “perda da experiência” na modernidade (que faz as reflexões de Benjamin soarem como um lamento filosofante). Busco combater a leitura do debate entre Adorno e Benjamin como se fosse um debate sobre a “indústria cultural”, que apareceria no conceito protótipo de “cultura de massas”, uma vez que, quando Benjamin se refere às

¹² Cf. Susan Buck-Morss. *The origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt School*. New York: The free press, 1977.

¹³ Cf. Jeanne Marie Gagnebin. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997; Luciano Gatti. *Constelações— crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

massas, ele pensa no comunismo e não nas massas que seriam teorizadas por Adorno e Horkheimer alguns anos depois. Para isso, convém também prestar atenção à enorme influência que Brecht exerceu sobre Benjamin nesse período e que não pode ser dissociada de seu texto sobre o cinema.

Benjamin, leitor atento de Brecht, apropriou-se de sua técnica de distanciamento para pensar o cinema. Adorno afirma que Benjamin teria lhe confessado ter escrito “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” para “bater em Brecht com suas próprias armas”¹⁴. Se isso é verdade, poderemos observar como o impacto da obra de Brecht sobre Benjamin vai além da absorção de determinado marxismo. Além disso, se observarmos as críticas que Adorno endereça a Brecht e a Benjamin em sua correspondência, poderemos notar também como a crítica de Adorno ao primeiro não se resume apenas à questão do engajamento, mas diz respeito ainda ao debate sobre a função da técnica em arte e, também, sobre a interpretação da obra de Karl Marx.

Brecht e a politização da arte

Benjamin estabeleceu uma relação de intenso intercâmbio intelectual com Brecht a partir do final da década de 1920 e, muito mais entusiasmado por sua obra do que Adorno, escreveu uma série de ensaios a respeito do teatro épico, sendo, daí em diante, perceptível a incorporação de alguns conceitos brechtianos em seus ensaios¹⁵. Não deixa de ser curioso que essa influência – que tanto atormentava Adorno – também incomodou o próprio Brecht. Ele escreveu em seu diário:

Benjamin está aqui. Está escrevendo um ensaio sobre Baudelaire. [...] Ele usa como seu ponto de partida algo a que dá o nome de *aura*, que está ligada aos sonhos (devaneios). Diz ele: se você sente um olhar dirigido a você, mesmo nas suas costas, você o retribui (!). A expectativa de que aquilo para que você olha olhará de volta para você cria a aura. Supõe-se que isso está em decadência nos últimos tempos, junto com o elemento de culto na vida. B [enjamin] descobriu isso enquanto analisava filmes, onde a aura é decomposta pela reprodutibilidade da obra de arte. Uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável.¹⁶

¹⁴ Carta de Adorno enviada a Helmut Heissenbüttel em 10/04/1967. TWAA BR 583.

¹⁵ Esses ensaios foram Ensaio posteriormente reunidos no livro *Über Brecht*. Cf. Walter Benjamin. *Über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

¹⁶ Bertolt Brecht. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, volume I, pp. 8-9.

É chocante descobrir que Brecht via como “abominável” uma das teses de Benjamin conhecida justamente por ter sido gestada sob sua influência. Adorno refere-se ao ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” como algo no qual “se insinua efetivamente o pior de Brecht”¹⁷. A influência de Brecht, segundo Adorno, teria levado Benjamin a “mistificar a desmistificação”¹⁸.

As objeções dirigidas a Benjamin eram a mesma, tanto por parte de Adorno, como de Brecht. Embora Brecht tenha considerado a tese do declínio da aura “abominável” e suposto que atrás do conceito de aura estaria uma espécie de explicação divinatória do *spleen*, cabe mostrar que sua dedução advinda da análise do cinema – Adorno não estava equivocado – de fato era tributária das reflexões e práticas de Brecht. E, mais especificamente, daquela constelação de conceitos que chamamos em português de “distanciamento”, “estranhamento” ou simplesmente de “efeito-V”¹⁹, numa menção à palavra alemã composta *Verfremdungseffekt*.

Antes convém esclarecer o significado do efeito-V²⁰. Trata-se de uma tarefa complicada. O Efeito-V constitui um dos pilares do teatro épico de Brecht: “teatro épico” e não “drama épico”. O caráter épico de uma peça só pode realizar-se plenamente em cena, embora se possa encontrar algumas pistas do seu significado em suas peças escritas. O próprio Benjamin, porém, se entusiasmava mais pelos *Versuche* de Brecht do que pelo teatro em si²¹.

¹⁷ “Carta de Theodor Adorno a Max Horkheimer de 21 de março de 1936” Em: Capistrano, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 146.

¹⁸ *Idem*, p. 142.

¹⁹ Sigo daqui em diante a nomenclatura utilizada por Fredric Jameson. Cf. Fredric Jameson. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

²⁰ Embora seja um dos traços marcantes de sua obra, o tal efeito-V não é novidade de Brecht, tendo surgido no Iluminismo como uma forma de combater a religião e o Antigo Regime. Montesquieu e Voltaire o praticaram com entusiasmo. De acordo com Fredric Jameson, “Brecht apresentou-nos muitas ‘definições’ desse termo, que parece ter migrado de ‘*ostranenie*’ ou ‘estranhamento’ dos formalistas russos a partir das inúmeras visitas de soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiákov a Berlim”. Fredric Jameson. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 63. Brecht também se inspirou no teatro oriental, bem como em Wilder e Claudel, para produzir efeitos de distanciamento. Conforme destaca Anatol Rosenfeld sobre a técnica de desindividualização dos atores: “O comportamento simbólico – convencional como o do desempenho medieval – estabelece modos cênicos de andar e de emitir a voz (falsete) que, no sentido europeu são evidentemente antiilusionistas, e foi nesse sentido que Brecht aplicou as lições asiáticas”. Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 113. Não interessa no momento rastrear suas origens, mas apenas ressaltar os aspectos principais do efeito-V de modo a podermos analisar como Benjamin se apropria dele mais à frente.

²¹ De acordo com Scholem, Benjamin teria ficado absolutamente fascinado com os ensaios de Brecht a partir de 1930. Cf. Gershom Scholem. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates).

Ciente dos riscos de tal escolha e de que a teoria constitui um momento da produção artística, proponho aqui pensar o efeito de estranhamento a partir da *teoria* do efeito de estranhamento, tal como desenvolvido em diversos ensaios por Brecht.

Segundo Brecht, o teatro tradicional, aristotélico ou dramático, apresenta os fenômenos sociais como próprios “do homem”, ou seja, como eternos, naturais, a-históricos. Assim, transporta o espectador para dentro de uma determinada ação. Tanto maior seu sucesso quanto menos nos damos conta de que se trata de um palco, de uma peça, de uma apresentação. O objetivo é enredar o espectador na ação, de modo a que só seja possível uma apreciação contemplativa do espetáculo. A identificação é uma das vigas mestras dessa estética²². A forma dramática dirige-se, portanto, a um público que vai ao teatro para ser seduzido, encantado, impressionado, exaltado, emocionado, distraído e iludido²³.

O caráter didático das peças de Brecht demanda o fim da ilusão que constituiria a base do teatro tradicional. Como destaca Camargo Costa,

Enquanto este, tomando o indivíduo como pontos de partida e de chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc), o teatro épico *deduz* os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que *exijam* explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a *representação* e desta para o comentário, tudo na mesma cena.²⁴

O drama apresenta as relações entre os homens sem conferir destaque à sua natureza social. Brecht renuncia à forma dramática tradicional para apresentar a realidade de modo científico, problemática na qual a vida dos homens é determinada pela exploração²⁵. Brecht constrói como problema principal da sua obra a incompatibilidade

²² Interessante notar que o teatro barroco, sobre o qual Benjamin dedicou sua tese, também possui esse caráter anti-ilusionista.

²³ Cf. Bertolt Brecht. “O Teatro Experimental”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 135.

²⁴ Iná Camargo Costa. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 72.

²⁵ Peter Szondi destaca que Brecht radicaliza a intenção naturalista de fazer um “drama social”, superando-a: “uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em

entre os processos modernos e as formas clássicas, problema este anunciado no romantismo, mas agora tornado crônico com a crise da arte tradicional, evidenciada pelo modernismo. A questão é relativamente simples: é possível, por exemplo, tratar a questão do dinheiro num drama clássico? A representação é suficiente para criar um teatro crítico?

A invenção da perspectiva central no Renascimento – o giro copernicano do teatro – visava inserir a consciência humana no centro do palco, em detrimento da divindade. É neste momento que se inicia a separação entre palco e plateia²⁶. Ela possibilita a ilusão e a proximidade que destaca mais o ator que o personagem. O caráter e a psicologia individuais tornam-se o eixo em torno do qual gira o drama. Mas aí é que reside o problema. O indivíduo não é mais capaz de enfrentar seu destino e deve ceder a centralidade, no palco, para aquilo que o determina: o social e o histórico. Logo, o caráter épico do teatro vincula-se à concepção marxista de historicizar o real e concebê-lo como a síntese de múltiplas determinações²⁷. Essas, por sua vez, só podem ser apresentadas através de uma forma (a narrativa) capaz de dar conta do mundo histórico.

É por essa razão que Brecht busca reativar o drama recorrendo ao épico, à narrativa. Sendo assim, seu teatro épico é narrativo e busca acrescentar um terceiro elemento ao par atores-plateia. Esse elemento será o narrador.

Uma das principais modificações do teatro épico em relação ao drama tradicional é que, neste, o diálogo deixa de ser constitutivo. Os atores passam a estar a serviço do narrador, sem desaparecerem por detrás dos personagens. O protagonista do teatro épico não compartilha a posição majestosa no centro do universo que tinha nos dramas clássicos. A forma épica intenta superar a clássica na medida em que ultrapassa a esfera moral enquanto esfera apenas moral e a esfera psicológica enquanto esfera apenas psicológica com vistas ao social. Além disso, ao visar o social, algo extra ou supra-humano (a indústria, o capital, o dinheiro), os diálogos não bastam. É preciso um narrador para tornar perceptível esse social invisível ao diálogo inter-humano. Afinal, na maioria

questão, já que sua forma as afirma como não problemática. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia aristotélica, tanto teórica, como praticamente, uma dramaturgia épica não-aristotélica”. Peter Szondi. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 114.

²⁶ É interessante notar que essa separação só se consolidou completamente no século XVIII quando o público saiu definitivamente de cima do palco, com uma reforma do teatro francês que foi, em seguida, exportado a outros países europeus.

²⁷ Diz Marx: “O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação”. Karl Marx. “Para a crítica da Economia Política”. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 116. (Os Pensadores).

das vezes os atores do processo social não conseguem perceber a ação da sociedade na determinação de suas próprias vidas.

Brecht renuncia, então, à forma dramática em busca de um teatro a partir do qual seja possível construir uma peça oriunda de um acontecimento que pode vir a ocorrer em qualquer esquina, de um teatro de pesquisa que, por meio da música de cena, da própria dramaturgia, da técnica do palco e da interpretação dos atores, deixe de dissimular que não é teatro. O anti-ilusionismo constitui, assim, um dos traços fundamentais de seu teatro. Para desvencilhar-se da ilusão, um dos principais expedientes de Brecht é o efeito de distanciamento. Ao invés de produzir identificação, “distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade”²⁸.

Um dos objetivos de Brecht ao contrapor o teatro épico ou narrativo ao teatro dramático ou aristotélico consiste em apresentar o homem não só como um ser mutável, mas como um ser que pode transformar o que está à sua volta:

Ao estabelecer novos princípios artísticos e ao trabalhar com novos métodos de representação, devemos começar com as poderosas exigências de uma época em transformação: a necessidade e a possibilidade de remodelar a sociedade estão diante de nós. Todos os acontecimentos entre os homens devem ser notados, e tudo deve ser visto de um ponto de vista social. Entre outros efeitos que o novo teatro necessitará para sua crítica social e seu relato histórico das transformações efetuadas, está o efeito de distanciamento²⁹.

Se o teatro dramático fala de grandes homens (afinal, não é qualquer um que pode ser um herói dramático³⁰), apenas pelo fato de ser um teatro que diz respeito a cenas e a personagens comuns (qualquer um pode contar uma história ou representá-la, para Brecht) e por narrar a ação ao invés de encarná-la, o teatro épico, por sua vez, já produz estranhamento. De acordo com Peter Szondi, “no teatro épico, ao contrário [do teatro aristotélico] – e conforme as suas intenções científico-sociológicas –, reflete-se sobre a ‘infraestrutura’ social das ações em sua alienação coisificada”³¹.

²⁸ Bertolt Brecht. “O Teatro Experimental”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 137. Resta saber apenas, se pensarmos no contexto no qual escreve Brecht, se o nazismo aparecia como algo naturalizado. Isto é, o nazismo apareceria aos olhos dos alemães como algo natural que precisava ser estranhado pela obra de arte brechtiana ou, ao contrário, eles sabiam muito bem o que faziam e o fizeram mesmo assim?

²⁹ Bertolt Brecht. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 114.

³⁰ Cf. Iná Camargo Costa. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 57.

³¹ Peter Szondi. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 117.

De acordo com sua teoria, da mesma maneira que Marx demonstra como, alienado, o trabalhador estranha o produto final de seu trabalho, Brecht almeja o mesmo efeito, mas em sentido inverso: o efeito de distanciamento visa produzir uma alienação da realidade alienada.

A escolha da narrativa em detrimento da forma dramática de teatro está ligada justamente a esse método, pois, enquanto na última, cada cena serve à outra, na primeira, cada cena vale por si mesma. Uma narrativa pode, portanto, ser fragmentada, enquanto a forma dramática tradicional exige a manutenção da unidade formal. Na medida em que o tempo, qualitativo e não-quantificável, sofre, com a reificação, um processo de espacialização e uniformização, a narrativa deve problematizar, em sua forma, a nova configuração do tempo no qual decorre a história. Ao reler a frase de Lukács, na qual essa ideia aparece resumida, as coisas podem ficar mais claras:

A atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atitude imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço. [...] Nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional.³²

Do mesmo modo como podemos, num mundo dominado pela reificação, repartir o tempo em partes iguais, as partes recortadas da narrativa se autonomizam em relação ao todo e, liberadas da unidade da forma, contribuem para demonstrar o caráter histórico daquela unidade que antes parecia natural e, ao mesmo tempo, problematizar a aparência da atividade humana como um “sistema acabado e fechado”; configurando a própria desarticulação produzida na sociedade (e nas obras) pelo processo de reificação. A autonomização estética permite, destarte, refuncionalizar suas partes de acordo com o argumento de Brecht.

³² Georg Lukács. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 204-205.

Esse procedimento vanguardista, remete à ideia de montagem, predominante no cinema. Eisenstein foi um dos principais defensores dessa proposta. Segundo ele, a montagem permitiria que as cenas individuais fizessem sentido na sequência em que são apresentadas, de maneira que seu significado se daria antes por associação e pelo choque entre elas do que pela unidade da composição. O que está em jogo aqui é a lógica da forma orgânica remetida à natureza *versus* a lógica da forma industrial, que tanto entusiasmava Eisenstein (que, por sua vez, era admirado por ambos Benjamin e Brecht). Esse choque entre as cenas, defendido pelo cineasta em “Montagem de atrações” (1923), ensejaria a oportunidade de desnaturalização das cenas e da percepção do caráter ideológico do que está sendo mostrado. Por isso, constitui-se um cine-punho, que com o choque entre as cenas, dá uma “porrada” no espectador³³.

Reapresentadas de maneira diversa, as partes de uma narrativa podem produzir mais de um sentido e, formalmente, esse procedimento mostra que as coisas são passíveis de mudança. Ao invés de – como no caso do teatro aristotélico – colocar a tensão das cenas a serviço do desenlace da história, o teatro épico busca redirecionar essa tensão para o próprio andamento da cena. O tempo linear da ação do drama como uma sequência de presentes idênticos é rompido na medida em que a ação se torna o próprio objeto da narrativa. Em diversas peças de Brecht, por exemplo, pula-se vários anos de uma cena para outra sem que nada seja explicado, embora claramente alguém (um narrador/montador) tenha selecionado aquelas cenas como as mais significativas. Além disso, o princípio da montagem, ao fazer surgir uma síntese intuitiva de uma imagem, visa incluir o espectador no processo de criação, impeli-lo a tomar decisões e a refletir não somente sobre os temas propostos por uma peça, mas também acerca do próprio desenvolvimento desta, com a finalidade de romper com uma postura meramente contemplativa.

Mas, afinal, como se produz tal distanciamento? Para Brecht, há inúmeras formas de fazê-lo. A retomada da utilização do Coro, nessa instância, permitiria criar esse

³³ Eisenstein critica o conceito de cine-olho (Kino-Glaz), de Dziga Vertov, que comparava a câmera a um olho humano e defendia a filmagem da realidade concreta da vida cotidiana. Esse conceito esteve ligado também ao Kino-Pravda, uma série de documentários que Vertov fez junto com Elizaveta Svilova e Mikhail Kaufman. Eisenstein defende que o cinema seja, ao contrário, um cine-punho que busque, com o conflito entre as imagens produzido pela montagem cinematográfica produzir um choque, ao invés de distrair a plateia. Veremos como essas questões reaparecem no debate da década de 1930.

Sergei Eisenstein. “*The montage of Film attractions*”. *The film sense*. San Diego, New York, London: A Harvest/HJB Book, 1975.

distanciamento ao fazer as vezes do coletivo, ao se apresentar como inserção da comunidade na peça, como algo estranho a ela, que vem de fora.

Ademais, para criar o efeito-V, seria necessário romper com os processos de identificação, seja entre plateia e palco, seja entre ator e personagem. Neste caso, uma maneira de o ator não se identificar com a personagem que representa, por exemplo, consiste em fazer com que o ator ponha o foco narrativo fora dela. O diálogo torna-se narração quando Brecht pede para seus atores, por exemplo, que recitem suas falas na terceira pessoa durante o ensaio. Cita-se a personagem representada, ao contrário de vivenciá-la em suas determinações como se fosse o caso de anular qualquer distância entre o ator e a personagem. Ou seja, “o objetivo do artista é parecer estranho, e mesmo surpreendente, para a plateia. Ele o consegue, olhando com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O resultado é que tudo o que produz tem o toque de espanto”³⁴.

É neste âmbito que se insere a teoria do *gestus*, ou seja, trata-se de mostrar no palco, nem sempre por meio da linguagem falada, comportamentos passíveis de crítica³⁵. O *gestus* visa, assim, expressar um ato do pensamento. Desse modo, não se constitui como mero gesto, mas como um movimento que nos permite tirar conclusões acerca da estrutura social. Codificar esse gesto pode, então, fazer com que este assuma uma ampla função narrativa.

O distanciamento (ou efeito-V) tem alguns desdobramentos. Trata-se antes de tudo de tentar tornar estranho aquilo que é familiar através do uso de técnicas – na maioria das vezes de encenação – por meio das quais as coisas podem ser de fato “estranhadas”, seguindo a ideia de que “a aceitação ou rejeição de suas ações e sofrimentos deviam tomar lugar no plano da consciência, em vez de, como de hábito, no subconsciente da plateia”³⁶. Os recursos do coro e do epílogo, por exemplo, muitas vezes são utilizados com esse propósito nas peças de Brecht. Pôr um fim à simpatia e à empatia tanto do ator com relação à personagem, quanto do espectador com relação à personagem e ao ator é também um desdobramento importante desse efeito. Finalmente, conforme ressalta Jameson, trata-se de colocar sob nova luz os desdobramentos acima, nos quais

³⁴ Bertolt Brecht. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 106.

³⁵ Cf. Sérgio de Carvalho. “Brecht e a Dialética”. Em: *Pensamento Alemão no século XX*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014. (Volume III).

³⁶ Bertolt Brecht. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 105.

o familiar ou habitual é novamente identificado como o ‘natural’, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e eterno, e mostra que o objeto é ‘histórico’. A isso se deve acrescentar como corolário político, feito ou construído por seres humanos e, assim, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído.³⁷

A obra de arte, em sua forma e conteúdo, resulta de escolhas e decisões específicas. Quando o artista se depara com o material, tem pela frente um número enorme de escolhas no que tange à sua elaboração formal. No entanto, uma vez feitas as escolhas, a obra se apresenta como um artefato, um objeto acabado. As escolhas possíveis desaparecem completamente. Não é possível pensar um começo ou um desenlace diverso para uma peça ou um romance, por exemplo. Uma das configurações do efeito de distanciamento, em Brecht, pode ser compreendida como uma opção consciente do artista de tornar visível essas possíveis escolhas que rondam a composição artística e que permitem contestar sua objetivação (e, no sentido de esquecimento, sua reificação). Esse procedimento induz o leitor ou a plateia a indagar se as coisas poderiam ter ocorrido de outra maneira. Não só o artista poderia ter organizado os elementos de outra maneira na composição de sua obra, mas os próprios personagens também poderiam tê-lo feito – e isso deve ficar claro numa montagem de uma peça que segue o método de Brecht.

A arte se apresenta como um imenso reino do possível. Como tal, contrapõe-se à vida real, ao mesmo tempo, problematizando-a. Ao invés de levar o espectador, por mecanismos ilusionistas, para um mundo distante, aproxima-o do mundo real. Daí a marca didática. Conforme afirmou Brecht, “porque não deveria a arte, com seus *próprios* meios naturalmente, contribuir para a grande tarefa social de dominar a vida?”³⁸. Assim como mostra que a obra de arte poderia ser desenvolvida de outras maneiras, o efeito de estranhamento tende a criar no interlocutor a mesma impressão com relação à história.

É notável como todas essas ideias germinaram em Benjamin e na concepção de arte que ele desenvolveu a partir de então, com repercussão bastante controversa. Adorno e Brecht o acusaram de misticismo, o que poderia ser explicado a partir da tese apresentada por Fredric Jameson, segundo a qual Benjamin teria levado a questão do distanciamento muito mais longe e numa direção metafísica que o próprio Brecht³⁹. Aao

³⁷ Fredric Jameson. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 65.

³⁸ Bertolt Brecht. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. Em: *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 111.

³⁹ Fredric Jameson. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 75.

relacionar o advento do cinema e da época da reprodutibilidade técnica a esse aspecto fundamental, embora particular da obra de Brecht, Benjamin atribuía ao efeito de distanciamento um papel central na nova arte, daí, segundo Jameson, a metafísica. Talvez seja possível observar essas “consequências metafísicas” na análise de alguns ensaios de Benjamin.

A reprodutibilidade técnica e o declínio da experiência

Em “O autor como produtor”, escrito em 1934, Benjamin reflete sobre as possibilidades de uma análise materialista da literatura, bem como sobre o lugar do escritor no interior da instituição literária e sua relação com ela, de modo a definir a técnica literária como algo capaz de superar a ideia de forma e a ideia de *tendência*, tão em voga no debate soviético do período. Ele mira a politização da arte proposta por Brecht, mas defende que

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária.⁴⁰

Para Benjamin, atingir determinado ponto do progresso técnico na literatura muda a própria função das formas artísticas⁴¹. Nesse artigo, Benjamin discute, no âmbito da arte, a dialética, discutida por Marx em outro contexto, entre forças de produção e relações de produção. Neste período de sua obra entram em conflito o kantismo de sua juventude e o novo impulso materialista, que produz muitas oscilações relativas aos conceitos de “aura” e “experiência”. O jovem Benjamin que buscava investigar a nossa experiência da realidade, mais do que a natureza dessa realidade em si, irá debruçar-se sobre a relação entre infra e superestrutura da sociedade, tal como estava presente no marxismo tradicional da época. Nesse sentido, Benjamin pensa não apenas a superestrutura ou as manifestações culturais como simples expressão dessa infraestrutura: sua sugestão é a de que a transformação das forças de produção na arte poderia impactar as relações de

⁴⁰ Walter Benjamin. “O autor como produtor”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 121.

⁴¹ Cf. Walter Benjamin. “Conversations with Brecht”. In: *Understanding Brecht*. New York, London: Verso, 1988, p. 105.

produção, aí não mais restritas à arte, mas de toda a sociedade. Brecht seria, nesse aspecto, um exemplo do escritor que compreendeu que a tendência certa, em termos de política, no âmbito da arte é algo imanente e diz respeito à tendência certa em termos de forma. Ao contrário de manter a ilusão inerente à obra de arte tradicional, de alimentar o público com sentimentos, mesmo que esses sentimentos sejam de revolta, Brecht preferiria, de acordo com Benjamin, criar estranhamento no público por meio do enfrentamento da situação em que vive. Sendo assim, de acordo com Benjamin,

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. [...] A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental.⁴²

Benjamin passa a se interessar pelo modo como o teatro épico conjuga – e, ao mesmo tempo, chama a atenção para – a estreita relação entre desenvolvimento técnico e transformação política. Em outras palavras, a forma estética de um período aristocrático deve ser diversa da forma artística de um período revolucionário. Essas transformações não dizem respeito apenas à política, mas às formas estéticas e são fundamentais para a compreensão dessa teoria de uma nova fase da arte que Benjamin ensaia nos textos que escreve a partir de 1931. Em “Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht”, de 1931, é possível conferir como as ideias acima expostas já aparecem de certo modo formuladas.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente seus alto falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco.⁴³

⁴² Walter Benjamin. “O autor como produtor”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133.

⁴³ Walter Benjamin. “Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83.

Esses temas são desenvolvidos ao longo dos anos de 1930, principalmente no tratamento que Benjamin dispensa ao cinema e à reprodutibilidade técnica.

Neste ensaio, a história da arte é dividida em dois períodos. O primeiro seria definido pela noção de “aura”, em suas palavras, “um espectro singular, composto de espaço e tempo: aparição única de algo distante, não importa quão próxima ela esteja” ⁴⁴.

A primeira vez que a noção de aura é mobilizada para designar uma qualidade estética na obra de Benjamin data de 1931 na “Pequena História da Fotografia”. Ela se configura em *A obra de arte* (1935/1936 e 1939) e aparece reformulada em 1939 com o texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Esse conceito surge já a partir do prisma de seu declínio e num momento de inspiração marxista de sua obra. Torna-se fundamental, por essa razão, destacar que a noção de aura na concepção de Benjamin compreende-se no entrecruzamento desses diferentes textos para que a formulação de aura presente em “A obra de arte...” não seja tomada como definitiva.

A aura, que remete a um vocabulário teológico e teosófico, ganha conotação filosófica apenas a partir das mãos de Benjamin. Conforme sublinhou Gershom Scholem,

o conceito estava no vocabulário de todos os que se ocupavam com coisas teológicas. Designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento de todo o psicofísico de uma pessoa e que é visível ou pode se tornar visível para determinadas pessoas ⁴⁵.

Benjamin, em sua juventude, havia gravitado em torno da mística judaica, mas não deixa de ser curioso, à primeira vista, como a noção de “aura”, oriunda de um contexto religioso ganhe tamanho destaque num texto tão inspirado pelo marxismo tal como é o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrito entre fins de 1935 e início de 1936, e no qual finalmente a noção de “aura” aparecerá mais detalhadamente.

Podemos encontrar em Marx um uso similar da noção de aura. Em determinado momento do Manifesto Comunista, Marx afirma que “A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. [...] A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a relações monetárias”⁴⁶. Embora o termo “auréola” (*Heiligenschein*)

⁴⁴ Walter Benjamin. „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 440.

⁴⁵ Protocolo citado por Flávio Kothe. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 41.

⁴⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 42.

seja diverso do termo utilizado por Benjamin “aura”, citado a partir do latim, poderíamos, talvez, estabelecer um paralelo entre as duas noções. Principalmente se pensarmos que Marx, assim como Benjamin, também dialogou com questões religiosas e que uma arte sem aura pode ser entendida, dessa maneira, como uma arte liberada da magia – do mesmo modo como a revolução burguesa é entendida por Marx no Manifesto como espécie de dessacralização do mundo. Benjamin compara ainda a aura ao véu da beleza (*Schönerschein*) e esta mesma ideia de auréola e véu pode ser encontrada em Marx.⁴⁷

Já de saída podemos reconhecer Brecht, pois Benjamin define a aura como um fenômeno de distanciamento, ainda que se esteja próximo do objeto. A obra de arte aurática pertence, segundo seu argumento, a uma forma ritual, ainda que não seja um ritual religioso, mas secularizado nas formas de culto ao Belo ou na doutrina da “arte pela arte”. Suas exigências de autenticidade, bem como de originalidade exprimem o caráter quase sagrado da arte e da experiência estética e seu enraizamento na tradição. Essa autenticidade remete justamente ao caráter primitivo da arte: como ritual e culto.

A reprodutibilidade técnica – o segundo momento – viria para desvelar de uma vez por todas, segundo Benjamin, a ilusão de autonomia da arte ao liberá-la de seu contexto de utilização ritual; de seu caráter mágico. A experiência coletiva da obra de arte, proporcionada pela reprodutibilidade, desencadearia, segundo Benjamin, uma crise nas formas tradicionais de recepção.

A função social da arte, de acordo com a tese de Benjamin, transforma-se quando a questão da autenticidade, do “aqui e agora” da obra de arte, – ou seja, quando sua aura – deixa de fazer sentido; em vez de fundar-se no ritual, ela passa a encontrar seu fundamento na política. O valor tradicional do patrimônio da cultura sofre, assim, uma liquidação nesse contexto, pois a reprodução da obra de arte destaca-a da tradição, tal como a montagem destaca as partes do todo. Se a obra de arte autêntica não vale mais, seu proprietário também perde seu valor – daí outro traço democratizante, na visão de Benjamin, dessa revolução nas forças de produção da arte.

⁴⁷ Essa associação da aura e da “bela aparência” ou como “véu da beleza” aparece desenvolvida na nota de número dez da segunda versão de “A obra de arte...” Cf. Walter Benjamin. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 72. Por outro lado, Adorno associa o uso da ideia de “aura” em Benjamin ao conceito de *Schein* do idealismo alemão (aparência, brilho ou ilusão), que está ligado ao reconhecimento da arte superior e da manifestação da verdade em sua visão. Cf. Michel Rosen. “Benjamin, Adorno e o ocaso da aura”. Em: Fred Rush (Org.) *Teoria Crítica*. São Paulo: Editora Ideias e letras, 2014. De qualquer modo, o conceito de “aura” é de difícil rastreamento e um tema controverso para a fortuna crítica de Benjamin.

A “perda da aura” produzida pela reprodutibilidade técnica não consitui um tema tão polêmico quando pode parecer à primeira vista. Ao descrever esse processo, Benjamin tem em mente a relação que se tinha com a pintura até o século XIX. No caso da arte religiosa, que Benjamin apreciava muito (ele possuía várias reproduções de afrescos de santos em seu quarto), uma pintura ou um afresco tinha a ver com o lugar em que estava localizada; numa igreja, por exemplo. Como arte religiosa, sem ter atingido ainda a autonomia que a arte burguesa atingiria no século XIX, essa arte fazia sentido no interior do local em que se encontrava, em relação com os quadros, bem como as esculturas que estavam ao seu lado e com os afrescos do teto que lhe abrigava. As pessoas viajavam milhas e milhas para ver um afresco, uma imagem, um ícone religioso que só poderia ser experimentado “naquela hora” e “naquele lugar” específicos. Por isso, Benjamin define o “aqui e agora” como um aspecto aurático; essa experiência contém algo de único, pois tem lugar e hora específicos. Também a arte autônoma do século XIX pressupunha o deslocamento do espectador, seja até um museu, seja ao salão de algum nobre.

Com a possibilidade de se reproduzir a arte de maneira mecânica e, hoje em dia, digital, experimentamos a pintura, por exemplo, de uma maneira completamente diferente do que se passava antes. Por essa razão, o seu sentido muda para nós. A reprodução de um quadro em papel ou a representação de uma tela no nosso computador torna a arte mais uma dentre os milhares de informações com as quais nos deparamos diariamente. Sua moldura passa a ser o ambiente em que estamos. É com ele que essa obra compõe o seu sentido. Seu silêncio habitual é substituído pelo som ambiente, seja ele qual for. É ela que vem até nós e não o inverso. Com isso ela perde, de acordo com Benjamin, o significado e a importância que ela tinha até a transformação técnica que desbancou o privilégio da burguesia dos salões e criou a cultura de massas.

O cinema foi eleito por Benjamin, neste âmbito, como a forma artística mais característica do período. Seu público era a massa, em oposição ao público da literatura e da pintura: o indivíduo. A fruição coletiva de um filme poderia, de acordo com essa concepção, ter uma função mobilizadora para a política por meio dos procedimentos de choque e distanciamento permitidos pela constante movimentação da câmera que romperia, por sua vez, a atitude contemplativa exigida pela arte tradicional. A montagem, elogiada por Benjamin não só como procedimento próprio do cinema russo, mas das vanguardas – em especial do dadaísmo e do surrealismo – e do teatro épico de Brecht, trazia consigo um novo ritmo e uma nova forma de percepção, coletiva e fundada no prazer de ver e sentir, em contraposição à fruição individual e à atitude do especialista

frente à obra de arte aurática. Benjamin tinha em mente o fato de que o cinema exigia uma nova forma de percepção distraída e leve, mas rápida o suficiente para acompanhar a sequência de cenas.

No entanto, convém indagar, de que maneira aparece a influência de Brecht no ensaio de Benjamin?

Em primeiro lugar, a reprodutibilidade técnica é capaz de livrar, de acordo com Benjamin, a arte de seu “valor de culto” e de seu “valor eterno”. Se por muito tempo as obras de arte tiveram um caráter secreto, quando somente alguns sacerdotes tinham acesso às esculturas de divindades, a obra de arte despida de sua função ritual é liberada para exposição. Qualquer um pode partilhar de sua fruição. Se para os gregos, para quem o caráter eterno era um critério fundamental, a escultura era a forma de arte mais valorizada, pois a mais imperfeita e não reproduzível, Benjamin ressalta o declínio da escultura na modernidade. Assim como Brecht buscava contrapor ao “eterno humano” do teatro dramático ao homem histórico do teatro épico, Benjamin valoriza a reprodutibilidade técnica enquanto aquela que põe fim ao “eterno” da arte em geral.

Além disso, há ainda diversos momentos em que podemos observar a influência das ideias de Brecht nas reflexões benjaminianas. O dramaturgo era um grande entusiasta da obra de Charles Chaplin e do potencial crítico do cinema. Benjamin está seguindo a proposta brechtiana de refuncionalizar a arte e apostando nas possibilidades do cinema assumir uma nova função social. Isso já aparece num texto de 1927, no qual Benjamin reflete sobre o cinema na União Soviética:

Os camponeses não são apenas um dos mais interessantes objetos, mas o público mais importante dos filmes de cultura russos. Por meio de filmes, procura-se levar-lhes conhecimentos históricos, políticos, técnicos e higiênicos. Mas, diante das dificuldades que se interpõem nesse intento, ainda se está bastante desorientado. O modo de compreensão dos camponeses é radicalmente diferente do da massa citadina. Mostrou-se, por exemplo, que o público rural não está em condições de captar *duas sequências simultâneas de ação*, como todo filme contém inumeráveis vezes. Projeta-se apenas uma única sequência de imagens que, em total ordem cronológica, como imagens tranquilizadoras e aterrorizantes, deve se desenrolar diante deles. [...] Deixar que o filme e o rádio atuem sobre um tal coletivo é um dos maiores experimentos de psicologia social, que agora é produzido nesse gigantesco

laboratório que é a Rússia. Naturalmente, nos cinemas da zona rural, os filmes de esclarecimento de toda espécie representam o papel principal.⁴⁸

Essa nova função social do cinema, tal como podemos observar no trecho acima, está relacionada ao caráter didático que ele pode assumir em determinadas organizações sociais. Ou, ao menos, era essa a aposta de Benjamin. Essa mesma posição pode ser encontrada em outros dois textos de Benjamin: “O agrupamento político dos escritores na União soviética” e “Nova literatura na Rússia”. Neles, Benjamin tem como preocupação principal a educação da massa e chega a afirmar que “na União Soviética hoje, ler é mais importante que escrever”⁴⁹.

Além disso, o cinema poderia produzir uma espécie de desmistificação devido a seu forte cunho narrativo: a imagem seria capaz, segundo ele, de transmitir pensamentos, animar objetos e paisagens, etc. E seria câmera, nessa chave, que exerceria no filme essa função narrativa; ao focalizar a imagem, ao aproximá-la, distorcê-la, recortá-la, ao fazer um *close up*, etc. Benjamin compara o cinema ao teatro: enquanto no último a presença do palco como ponto de observação permite que o caráter ilusório de uma cena seja preservado, no primeiro essa natureza ilusionista aparece como algo de segunda ordem⁵⁰. Ao penetrar no âmago da realidade com seus aparelhos, o cinema faz parecer esse real como a realidade pura, sem a intervenção da máquina, o que contraditoriamente, confessa o caráter artificial dessa montagem. Então, o narrador do filme que se expressa por meio mecânico – a câmera – assume mais de uma posição, inclusive de ordem física, na narração. Contudo, justamente por poder assumir diversos pontos de vista, esse narrador é de certo modo diferente do narrador do teatro ou do romance. Isso fica mais claro quando Benjamin compara o pintor e o cinegrafista ao mágico e o cirurgião:

Aqui a questão é como comparar o *cameraman* com o pintor? Para responder a essa pergunta recorreremos a uma analogia com uma operação cirúrgica. O

⁴⁸ Walter Benjamin. “A respeito da situação da arte cinematográfica russa”. Em: *praga Estudos Marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, 141.

⁴⁹ Walter Benjamin. “O agrupamento político dos escritores na União Soviética”. Em: *Documentos de cultura, documento de barbárie (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 99.

⁵⁰ É curioso notar como um outro importante teórico do cinema da primeira década do século XX, Rudolf Arnheim, enxergava essa diferença da ilusão do cinema e do teatro. Segundo ele, “o cinema, como o teatro, dá-nos uma ilusão parcial. Transmite-nos até certo ponto a noção da vida real. Este fator é bem importante pois, em contraste com o teatro, o cinema pode retratar realmente a vida real – isto é, não simulada – em ambientes reais. Por outro lado, a sua natureza é a mesma da fotografia, o que não acontece no teatro. A ausência das cores, da profundidade tridimensional, a limitação das imagens no *écran* e outras coisas ainda, tiram ao cinema uma forte dose do seu realismo. Será sempre simultaneamente postal ilustrado plano e cena de uma ação real.” Rudolf Arnheim. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 30.

cirurgião representa o polo oposto ao do mágico. O mágico cura uma pessoa doente pela imposição de suas mãos; o cirurgião corta o corpo do paciente. O mágico mantém a distância natural entre o paciente e ele próprio, e, embora a reduza muito sutilmente pela imposição das mãos, ele a aumenta em muito por sua autoridade. O cirurgião faz exatamente o inverso; ele diminui em muito a distância entre ele mesmo e o paciente ao penetrar no corpo do paciente, e aumenta-a levemente pelo cuidado com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, em contraste com o mágico – que está ainda oculto no mágico –, o cirurgião no momento decisivo abstém-se de encarar o paciente de homem para homem; ao invés disso, é através da operação que ele o penetra. Mágico e cirurgião são comparáveis ao pintor e ao *cameraman*. O pintor mantém em seu trabalho uma distância natural da realidade, o *cameraman* penetra profundamente em sua trama.⁵¹

Se formos ler a citação acima de modo cuidadoso, poderíamos inferir que o *cameraman*, na leitura que Benjamin faz do cinema, possuiria uma natureza brechtiana, embora diversa daquela própria ao teatro, à pintura e à literatura, pois, devido às suas potencialidades técnicas, chegaria a anular um possível distanciamento em nome da penetração radical entre narrativa cinematográfica e realidade, o que constituiria de fato distanciamento. Daí Jameson afirmar, conforme destacado acima, que Benjamin leva o efeito-V a patamares mais metafísicos que Brecht. Ao fazer isso, o cinema seria a única arte capaz de verdadeiramente revelar o afirmado que não aparece na superfície, mas está lá realmente.

Os recursos auxiliares da câmera, como o *zoom*, as ampliações, as acelerações, revelariam, de acordo com Benjamin, o inconsciente óptico, bem como a psicanálise teria revelado o inconsciente pulsional. Mas, afinal, qual é a importância disso? A importância disso está no fato de que, para Benjamin, a câmera pode registrar aspectos da realidade que se situam fora da percepção sensível comum. Poderia, assim, aprimorar e ampliar a percepção, aproximando, por exemplo, a câmera de objetos ou gestos nos quais não repararíamos na realidade. Benjamin afirmava, por exemplo, que o cinema norte-americano produziria uma explosão terapêutica do inconsciente:

Através de close-ups das coisas ao nosso redor, enfocando detalhes ocultos de objetos familiares, explorando ambientes – clichê sob a engenhosa condução da câmera, o filme, de um lado, amplia nossa compreensão das

⁵¹ Walter Benjamin. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 495-496.

necessidades que regem nossa vida; de outro lado, ele nos proporciona um imenso e inesperado campo de ação. Nossas tavernas e ruas metropolitanas, nossos escritórios e salas mobiliadas, nossas estações ferroviárias e nossas fábricas parecem ter-nos confinado inapelavelmente. Então veio o filme e explodiu esse mundo-prisão com a dinamite do décimo segundo, de tal forma que agora, em meio a suas ruínas e destroços, nós calma e aventurosamente viajamos. Com o close-up, o espaço se expande, assim como o movimento com a câmera lenta. A ampliação de um instantâneo não torna simplesmente mais preciso o que de qualquer maneira era visível, apesar de obscuro: ele nos revela formações estruturais inteiramente novas do assunto. Portanto, também a câmera lenta não apenas apresenta qualidades conhecidas de movimento, como revela neles outros inteiramente desconhecidos ‘que, longe de parecer movimentos rápidos retardados, dão o efeito de singulares e sobrenaturais movimentos de deslizamento e flutuação’. [Rudolph Arnheim]. Evidentemente uma natureza diferente abre-se à câmera mais do que ao olho nu.⁵²

A câmera, assim como a colagem, destaca um objeto de seu contexto original naturalizado e ao fazer isso destrói a aura ou a magia que consiste em fazer parecer que as coisas, seja a composição de uma pintura, seja de um interior burguês, não poderiam ser de outra maneira. Num raciocínio limite, poder-se-ia afirmar que o cinema é, para Benjamin, uma arte a serviço do Esclarecimento, ao dar cabo da magia aurática (o que Benjamin não teria enxergado, de acordo com Adorno, seriam as consequências bárbaras dessa liquidação da magia).

Deste modo, Benjamin demonstra também que o cinema trouxe contribuições não apenas estritamente estéticas, mas também para a própria crítica da sociedade. Vale lembrar aqui a ideia de Marx de que todo fetichismo e toda reificação são também uma forma de esquecimento dos processos pelos quais uma coisa veio a ser como é. Daí a necessidade que Benjamin partilhava com Brecht de buscar um rompimento com a reificação na arte através do fim de seu caráter ilusório. Aliás, o próprio método de escrita de Benjamin, que arranca frases de seu contexto original e constrói-se de modo aforístico na maioria de seus textos, está ligado a essa intenção e demonstra o imenso impacto que os procedimentos de vanguarda tiveram na crítica literária, na filosofia e na teoria social produzidas por ele.

⁵² Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 499.

Se é possível afirmar que, apesar de seu caráter *sui generis*, a obra de Brecht, ao conferir tamanho destaque ao efeito-V, é um momento fundamental da arte de vanguarda ao dessacralizar, desnaturalizar, por fim à contemplação estética passiva e apassivadora e desautomatizar a atenção embotada pela rotina, podemos também afirmar que é nesse espírito que Benjamin compreende o cinema no ensaio aqui apresentado – embora seja preciso deixar claro que se trata de uma poderosa fonte de inspiração e não de uma simples transposição das ideias de Brecht para a análise do cinema. Só para citar um exemplo, poderíamos destacar que Benjamin dá pouca ênfase em seu ensaio à questão da identificação, tão importante para a formulação da questão do distanciamento em Brecht e que será também essencial para a análise da indústria cultural que Adorno empreenderá posteriormente junto a Max Horkheimer.

Por outro lado, apesar de seu entusiasmo com a reprodutibilidade técnica, Benjamin matiza sua posição no final da vida, ao comparar o ritmo do cinema ao ritmo do trabalho:

Assim a técnica submeteu o sensorial humano a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque faz valer-se como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na linha de montagem subjaz no filme ao ritmo da recepção.⁵³

A crença na potência de determinados procedimentos entrava em crise. Embora estejamos falando apenas de 1939, aquilo que ficou conhecido como a “rotinização”⁵⁴ do modernismo já mostrava seus sinais e a redução do horizonte de expectativa, agravada pelo início da derrocada da União Soviética e pela ascensão do nazismo, levava Benjamin a duvidar das potencialidades do cinema. Os pressupostos artísticos, mas igualmente os não artísticos dos procedimentos de vanguarda entravam numa crise muito familiar para nós até hoje.

⁵³ Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften Band II-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 630-631. Essa mudança de posição também pode ser investigada a partir de uma análise das quatro versões de “A obra de arte...”.

⁵⁴ Antonio Candido explica o processo de normalização e penetração do modernismo na vida cultural brasileira através do conceito do sociólogo Max Weber, mas acredito que seu conceito sirva também para explicar o processo de rotinização das vanguardas como um todo. Cf. Antonio Candido. (1965) *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008 (10ª Edição Revista pelo autor). Weber utiliza a noção de “rotinização” para analisar o modo como algo efêmero, que é o carisma, na visão do sociólogo, pode se perpetuar na forma de uma dominação estendida sob outras formas. Trata-se de explicar como algo que aparece como um evento isolado, peculiar e dotado de certa arbitrariedade se torna permanente, a despeito de suas resistências. Max Weber. (1913-1921) *Economía y Sociedad: Esbozo de Sociología Comprensiva*. México: Fondo De Cultura Económica, 1944, p. 202.

Mas, apesar disso, penso que vale conjecturar acerca da à crítica que tanto Adorno quanto Brecht dirigem a Benjamin. A crítica de Brecht volta-se mais para o modo como Benjamin utiliza-se da contradição em sua explicação e menos para o conceito em si. A Brecht parece que Benjamin recai no misticismo. Por isso, a mística enquanto mística, isto é, enquanto experiência especial, e a expressão específica "materialista" levada a sério, poderiam ser resumidas a um problema de falta de clareza de Benjamin. Brecht atribui o misticismo a uma característica subjetiva de Benjamin, ao passo que este busca compreender a aura enquanto experiência mística como uma tendência social objetiva e uma marca histórico-filosófica de época. A objeção de Adorno vai na mesma direção ao observar que, em Benjamin, Esclarecimento e mito apresentam-se fundidos pela última vez pois Benjamin compreende a experiência da aura como mística, mas encontra uma explicação materialista para a sua existência.

Brecht parece ter dificuldade de compreender – aliás, este é um dos temas clássicos da sociologia – que o místico é como aparece a experiência da aura, e não seu conceito. Adorno desenvolveria amplamente este tema em parceria com Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, alguns anos depois. A sociologia, desde seus primórdios, busca explicar a experiência mística, definir cientificamente aquilo que aparece a seus participantes como uma experiência do indefinível e, sem contradizer o seu caráter místico, encontrar nela seus fundamentos sociais. Tal discussão esteve presente, por exemplo, na explicação de Durkheim a respeito do fenômeno religioso como algo secular, em que o fator mais importante era a reunião e a projeção da sociedade em si; ou ainda, nas considerações de Weber a respeito do desencantamento do mundo. Por fim, o mesmo se passou com Marx e o fetichismo da mercadoria (a experiência mística por excelência do capitalismo). Marx precisa recorrer a uma experiência mágico-religiosa para explicar como, no núcleo do capitalismo, enquanto um sistema que se pretende plenamente racional, surge uma força que domina os homens e que lhes parece algo estranho: o fetichismo da mercadoria. E a palavra fetichismo não é utilizada por Marx à toa: tal como em algumas religiões são atribuídas qualidades sobrenaturais a um objeto produzido pelo homem, do mesmo modo no capitalismo os produtos do trabalho parecem adquirir poderes sobre seus produtores.

A noção de aura está diretamente ligada à noção de mito no pensamento benjaminiano e é análoga ao que Marx demonstra ser o núcleo irracional do capitalismo. Como crítico do progresso, tal como ficou conhecido, Benjamin sempre esteve interessado em mostrar essa dialética entre a sociedade racionalizada e a insistência do

mito que a permeia. Benjamin buscava, com os conceitos de “aura” e de “experiência”, destacar que há uma percepção que opera num nível não reconhecível, que não necessariamente é o inconsciente freudiano, mas que também não consiste numa transcendentalidade; essa questão reaparecerá em sua análise sobre Proust, por exemplo⁵⁵. Em suma, mística é a coisa mesma, ou seja, a própria experiência da aura, aquilo que sobrevive do mágico e do religioso numa sociedade cada vez mais racionalizada, e não a atitude ou o método de Benjamin.

A crítica de Adorno, contudo, está ligada menos à noção de aura, como algo místico, e mais ao modo como Benjamin enxerga na tecnologia por si mesma essa liquidação. Nesse sentido, Adorno destaca em sua correspondência que está

de pleno acordo no tocante àquele aspecto em sua obra que me parece o cumprimento de suas intenções originais – a construção dialética da relação entre mito e história – no domínio da dialética materialista: a autodissolução dialética do mito, que é visada aqui como desencantamento da arte. Você sabe que a questão da ‘liquidação da arte’ está há muitos anos por trás dos meus ensaios estéticos e que a ênfase com que defendo o primado da tecnologia, sobretudo na música, deve ser entendida estritamente nesse sentido.⁵⁶

Adorno também via uma mudança fundamental nesse período que era a nova arte que trazia consigo. Se, num primeiro momento, Adorno advertiu Benjamin para que não recaísse no misticismo, em sua correspondência, o principal objeto de discórdia entre ambos foi a valorização da técnica que Benjamin compartilharia com Brecht. Nesse período, Benjamin estava bastante interessado na proposta brechtiana de refuncionalização da arte, na transformação de formas e instrumentos de produção. Em “O autor como produtor”, ele defende a necessidade de “inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas”⁵⁷. O modelo de referência é a imprensa soviética, na qual: “o direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos”⁵⁸.

⁵⁵ Conferir, por exemplo, o texto “*Sobre a faculdade mimética*”. Walter Benjamin. “*Über das mimetische Vermögen*”. Em: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1966.

⁵⁶ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 18.03.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 206.

⁵⁷ Walter Benjamin. “O autor como produtor”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 127.

⁵⁸ Walter Benjamin. “O autor como produtor”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.125.

As críticas de Adorno

Em 1936, na famosa carta por meio da qual faz duras críticas ao ensaio sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Adorno dirige a Benjamin as seguintes palavras: “[...] tenho a sensação de que a nossa divergência teórica não é de fato uma divergência entre nós, e minha tarefa é manter firme seu braço até que o sol brechtiano haja finalmente mergulhado outra vez em águas exóticas” ⁵⁹.

Ao contrário do que normalmente costuma-se destacar, o principal desconforto de Adorno não se referia apenas à influência de Brecht no marxismo de Benjamin, nem mesmo à questão do engajamento político do artista, mas à valorização da técnica que Adorno percebia como extrema e pouco dialetizada:

[...] se você dialetiza (com todo o direito) a tecnização e a alienação sem fazer o mesmo com o mundo da subjetividade objetificada, em termos políticos isso não significa outra coisa senão atribuir diretamente ao proletariado (como sujeito do cinema) um feito que, segundo Lênin, só pode ser alcançado pela teoria dos intelectuais como sujeitos dialéticos, que por sua vez pertencem à esfera da obra de arte por você remetida ao inferno. ⁶⁰

A mesma objeção que faz a Benjamin aqui, Adorno fará depois a Brecht, isto é, a de que a arte não possui as mediações necessárias (as quais possuiria a filosofia, por exemplo) para que a crítica do real seja feita de maneira direta (como é feita pela teoria social, por exemplo). Além disso, Adorno chama a atenção de Benjamin para o fato de que tanto a vanguarda quanto o cinema seriam dois momentos opostos, porém, interligados, na busca pelo rompimento com o convencionalismo advindo da própria condição da arte autônoma que marcou o século XX. Adorno dirige suas objeções à necessidade de manutenção da arte enquanto instituição no interior dessa concepção de “arte política” sustentada por Brecht. Nas palavras de Adorno,

Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da dependente; em suma, essa seria talvez minha principal objeção. Mas que ela seja entendida como uma dialética entre os extremos, que você rasga em dois. A meu ver, isso nada mais significa senão a total liquidação dos temas brechtianos, que no seu trabalho já foram submetidos a considerável

⁵⁹ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 18.03.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 214.

⁶⁰ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 18.03.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 209.

transformação – acima de tudo a liquidação de todo apelo à imediatidade de efeitos estéticos combinados, seja como forem produzidos, e à consciência real de proletários reais, que não tem absolutamente nenhuma vantagem sobre os burgueses a não ser o interesse na revolução, e carregam de resto todos os traços de mutilação típicas do caráter burguês. Isso prescreve nossa função com bastante clareza – que não tenho em mente uma concepção ativista do ‘intelectual’, isso lhe garanto. [...] O objetivo da revolução é a eliminação da angústia. Daí por que não precisamos nos angustiar por ela, e daí também por que não precisamos ontologizar a nossa angústia. Não se trata de idealismo burguês se, com conhecimento de causa e sem ambições intelectuais, mantemos nossa solidariedade com o proletariado, em vez de fazer da própria necessidade virtude do proletariado, como sempre somos tentados a fazer, proletariado esse que sofre da mesma necessidade e precisa de nós para o conhecimento tanto quanto precisamos do proletariado para fazer a revolução. Estou convencido de que o curso posterior do debate estético por você tão magnificamente inaugurado depende essencialmente da avaliação justa da relação entre intelectuais e proletariado.⁶¹

Adorno começa a delinear no debate com Benjamin um tema que iria persegui-lo em todas as suas considerações estéticas posteriores e que diz respeito à função da técnica⁶². Sua objeção a Benjamin poderia ser resumida a partir da ideia de que a técnica está inserida num contexto social e a função que ela irá cumprir está ligada a este contexto. Nesse sentido, tanto as vanguardas quanto o cinema (e futuramente ele iria desenvolver este tema com a indústria cultural) são marcados por uma enorme transformação técnica. Mas essa técnica, por si mesma, não pode ser tomada como garantia de nada. Adorno critica a atribuição do conceito de “aura mágica” à obra de arte autônoma, como se a última exercesse uma função contrarrevolucionária. Ademais, Adorno destaca que não deseja tomar a autonomia da obra de arte como prerrogativa, mas compreender a dissolução da aura como um processo inserido no próprio cumprimento das leis autônomas da obra de arte e não como produto apenas de uma inovação técnica. Isso faria Benjamin atribuir à técnica um sentido político que ela não teria.

Benjamin insistia no papel pedagógico do cinema, assim como do escritor. No fundo, o debate gira em torno da arte que se guia pela política e do que pode ela ensinar

⁶¹ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 18.03.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 212-13.

⁶² Além de já aludir aqui a uma questão que se tornaria premente nos anos de 1960, em um contexto de crítica aos movimentos estudantis alemães e de defesa da autonomia da teoria, a saber, a da relação entre teoria e práxis e entre intelectuais e o proletariado.

ao proletariado; trata-se de definir qual didática é possível no que tange à arte. Adorno se recusa a tomar a classe trabalhadora de maneira imediata como o agente, tanto da transformação histórica, quanto do progresso das novas formas de arte. Adorno percebia o problema que viria a estudar a fundo com Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, a saber, de que não só o proletariado não seria mais receptivo às ideias da esquerda e à sua arte (basta lembrar que o público de Brecht costumava ser selecionado a dedo) como iria contra seus próprios interesses enquanto proletariado ao defender o *status quo* ou engrossar as fileiras nazistas. Podemos observar que a questão da classe social está o tempo todo implicada no debate estético entre Adorno e Benjamin e, embora o comentário de Adorno seja problemático e bastante questionável (devido à divisão do trabalho que estabelece entre proletariado e intelectuais e ao pressuposto de que não possa haver intelectuais no interior da própria classe proletária), ele elucida o caráter profundamente político desse debate que a princípio tomaríamos como estético, pois se trata aqui de compreender não só a função dos intelectuais, mas da própria arte para a luta pela emancipação⁶³.

Ademais, tratando-se de Adorno, à primeira vista não é plausível afirmar que Brecht teve em sua obra a mesma centralidade que teve sobre a de Benjamin. No entanto, a principal querela entre Adorno e Benjamin girou em torno da influência brechtiana do último. O debate dos 30 gira principalmente em torno dessa questão e é um momento fundamental da obra de Adorno, menos como uma prévia do debate sobre a “indústria cultural” e mais como um debate no âmbito da arte política contra a qual Adorno sustentará uma posição de autonomia. Não é fortuito que muitos anos após a morte de Benjamin, Adorno retornaria a uma série de questões do debate desse período para refletir sobre o lugar da nova arte passada a primeira metade do século XX. Aquele tema, da

⁶³ Numa carta de quatro de junho de 1936, ainda respondendo às objeções de Adorno, Benjamin faz um breve comentário: “Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolai Leskov que [...] revela alguns paralelos com a tese do ‘declínio da aura’, na medida em que a arte de narrar chega a seu termo”. Theodor W. Adorno. *Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 223. Esse comentário de Benjamin sugere que sua teoria da arte – esboçada na reprodutibilidade técnica – não está ligada somente à teoria da percepção, mas também à teoria da experiência, pois Benjamin associa, no ensaio sobre Leskov, a experiência com a capacidade de narrar. Se formos observar mais de perto os textos que ele escreve sobre Proust, Kafka, Döblin e outros ensaios desse período, notaremos que a tese do declínio da aura está ligada a uma tese mais geral sobre a experiência na modernidade e essa complexa articulação permite a apreciação de seu texto sobre a reprodutibilidade técnica para além da questão da técnica. Ao destacar a afinidade entre esses textos, Benjamin parece indicar que sua teoria do declínio da aura pretende investigar também o modo como se estabelece o vínculo entre arte e experiência histórica. Este tópico da discussão entre Benjamin e Adorno será vital na *Teoria Estética* (1970) de Adorno, cujo problema central do qual partirão suas análises refere-se justamente à perda da possibilidade de existência da arte. Sem mencionar o papel que essa ideia irá ocupar em seu texto sobre a posição do narrador.

“liquidação da arte”, que Adorno mencionava nas cartas ao amigo, reaparece na sua *Filosofia da Nova Música*,

A arte nova acolhe em si as próprias contradições de maneira tão firme que já não é possível superá-las. (...) A nova arte conserva a contradição e abandona as categorias de juízo próprias, isto é, da forma. Abandona a dignidade do juiz e retorna ao posto da acusação, que unicamente pode ser conciliada pela realidade. Somente na obra fragmentária que renuncia a si mesma se libera o conteúdo crítico. Isto com certeza ocorre somente na dissolução da obra fechada e não na estratificação inseparável entre teoria e imagem, tal como aquela está contida nas obras de arte arcaicas. Com efeito, somente no reino da necessidade, representado monadologicamente pelas obras de arte fechadas, a arte pode tornar sua essa força da objetividade que é o que a torna capaz de conhecimento. A razão dessa objetividade está em que a disciplina imposta ao sujeito da obra de arte fechada atua como mediadora em relação à exigência objetiva de toda sociedade, de que esta sabe tão pouco quanto o sujeito. No próprio instante em que o sujeito transgride a disciplina, essa exigência se eleva criticamente à categoria de evidência. Esse ato é um ato de verdade somente se encerra em si a exigência social que nega. Se cede, o sujeito abandona o espaço vazio da obra ao possível social, um fenômeno que se anuncia na última fase de Schönberg. A liquidação da arte – da obra de arte fechada – converte-se num problema estético, e a dessensibilização do próprio material conduz à renúncia daquela identidade entre conteúdo e aparência a que se atinha a ideia tradicional de arte.⁶⁴

A “liquidação da arte” remete a um processo de decomposição da autonomia da arte, que viria de dentro, do desenvolvimento imanente de suas próprias leis. Assim, Adorno identifica a “obra de arte aurática” com a “obra de arte fechada”:

A ‘aura’ é a adesão perfeita e total das partes com o todo que constitui a obra de arte fechada. A teoria de Benjamin faz ressaltar o aspecto histórico-filosófico do objeto; em troca, o conceito de obra de arte fechada faz ressaltar o estético. Mas esse último permite deduções que a filosofia da história não traz consigo. O que na verdade deriva da obra de arte ‘aurática’ ou da obra de arte fechada no período de sua dissolução depende da relação que sua própria dissolução tenha com o conhecimento. Se essa dissolução é cega e inconsciente a obra de arte cai na arte de massa da reprodução técnica. Como autoconsciente, em compensação, a obra de arte torna-se crítica e fragmentária. Schönberg e Picasso, Joyce e Kafka e até Proust, estão de acordo em que hoje

⁶⁴ Theodor W. Adorno. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 101-102.

as obras de arte burguesa, essa obra mecânica, pertence ao fascismo; a obra de arte fragmentária indica, no estado de negatividade total, a utopia.⁶⁵

A obra de arte fragmentária, cujo surgimento seria investigado em sua *Teoria Estética*, era um produto – assim como o fora o cinema e toda a nova arte para Adorno – da abertura do horizonte histórico pela revolução proletária russa. O fechamento desse horizonte que que Adorno acusou nos anos de 1930 e novamente nos anos de 1960, sobre o qual a queda do muro de Berlim em 1989 lançou a última pá de cal e conjurou por tempo indeterminado o fantasma do comunismo, não prescreveu, mas ressaltou a necessidade de defender a sua autonomia. Vê-se, pela passagem da *Filosofia da Nova Música*, que Adorno ruminou por longos anos cerca desse debate. Essa questão será investigada mais à frente. Logo após a década de 1930 e o debate com Benjamin, Adorno seria confrontado com a indústria cultural norte-americana, que o faria rever algumas de suas posições no que tange à crítica da cultura. Aquilo que ameaçava a arte porque tirava seu impulso da política cederá lugar para a crítica da mudança de função na arte e da aniquilação da mesma produzida pela indústria cultural. Em 2012, o mesmo Picasso no qual Adorno enxergava a negatividade total, seria vendido (refiro-me aqui ao quadro *Les Femmes d'Alger*) por quase 180 milhões de dólares. Como previra Marx e Benjamin, o dinheiro e a técnica, cujo caráter democrático dissolvera em determinado momento todos os privilégios, novamente os repôs. A obra de arte torna-se novamente mistificada, não mais pelo seu caráter autêntico e original, embora este esteja pressuposto, mas por seu valor de mercado⁶⁶.

⁶⁵ Theodor W. Adorno. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 101-102.

⁶⁶ Conforme nota Sérgio Ferro, retomando Marx, o gênio e sua marca – hostis ao capital fabril – são muito mais afinados com as formas mais “purificadas” de capital: a renda da terra e o capital financeiro. “Terra e Gênio: os dois têm a virtude ‘natural’ de criar valores extraordinários. O alto preço da obra de arte, fechado o caminho ao cálculo econômico, parece derivar não da posse de um terreno mirífico (pois tem a exclusividade do trabalho livre), apequenado de propósito, oligopolizado, mas da fertilidade excepcional do gênio. Assim, como o rentista calcula o ‘valor’ de sua propriedade na contramão, partindo do montante de mais-valia apropriado para imaginar o capital que permitiria tal apropriação, a grandeza do gênio é imaginada a partir do preço da obra. Petrarca já suspeitava, prematuramente, que o principal prazer estético provém do ouro que a obra representa”..” Sérgio Ferro. *Artes Plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 160-161.

Capítulo 2 – O projeto do rádio

No final da década de 1930, a perseguição nazista empurrava para fora da Alemanha seus intelectuais mais importantes. Adorno chegou aos Estados Unidos em 1938. Para que esse exílio se concretizasse, foi feito um arranjo de última hora e por telegrama: Adorno trabalharia meio período para o Instituto de Pesquisas Sociais, neste período sediado em Nova York, e meio período num emprego que Max Horkheimer lhe arranjava: no *Princeton Radio Research Project*. O projeto era comandado por Paul F. Lazarsfeld, austríaco emigrado que se tornaria o grande nome dos estudos de comunicação norte-americanos⁶⁷; Hadley Cantril e Frank Stanton eram seus co-diretores. Adorno deveria se tornar diretor da parte musical do projeto, chamado “*Music Study*”. Mas quando embarcara na direção da América, ele não fazia ideia do que consistia um *radio Project*. O próprio uso dessa palavra “*Project*”, segundo Adorno, agora traduzido para o alemão como *Forschungsvorhaben*, era desconhecido para ele⁶⁸.

O projeto era sediado num lugar inusitado, considerando sua ligação com a Universidade de Princeton e os recursos abundantes da Fundação Rockefeller, que o financiava: Newark, New Jersey⁶⁹. Nas palavras de Adorno, “Quando viajei para lá passando pelo túnel debaixo do Hudson, me senti como se estivesse no *Teatro natural de Oklahoma* de Kafka”⁷⁰.

Rapidamente, Adorno descobriria o que era o *Radio Research Project*. Seu objetivo principal era compreender os efeitos da mídia de massa na sociedade, especialmente naquilo que se refere ao rádio, mas passando também por revistas e filmes. O modelo era fortemente baseado na pesquisa de mercado norte-americana, com alguns

⁶⁷ Lazarsfeld inicialmente era ligado ao Instituto de Psicologia da Universidade de Viena. Seu background austro-marxista havia despertado seu interesse nos estudos relativos às escolhas eleitorais e ocupacionais. O contato com a pesquisa de mercado norte-americana fê-lo perceber que havia uma correlação entre escolhas ocupacionais, eleitorais e hábitos de consumo. Lazarsfeld recebeu uma bolsa para estudar nos EUA em 1933 e levou para lá esse “novo modelo” de pesquisa que resultava da mistura de psicologia social, pesquisa de mercado e estatística. É esse modelo que o tornaria referência nos estudos sobre comunicação e que em breve se constituiria como a pesquisa sociológica *par excellence*. Cf. Paul Lazarsfeld. “*An episode in the history of social research: a memoir*”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp.270-337.

⁶⁸ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 340.

⁶⁹ A razão dessa escolha está ligada ao papel que Lazarsfeld tinha na organização do projeto, que acabou ligado ao seu “Newark Research Center”.

⁷⁰ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 342.

toques de “psicologia social”. Eram os primórdios da sociologia empirista estadunidense tal como a conhecemos atualmente. Apesar das poucas afinidades que o projeto comandado por Lazarsfeld tinha com a obra de Adorno, esse insistira em sua participação enquanto um especialista em música e, se parte desse convite se devia a solidariedade com um intelectual que fugia do nazismo, ele não se resumia a isso, pois Lazarsfeld admirava a crítica musical de Adorno.

No entanto, a colaboração entre ambos não vingou. Quando chegou aos EUA, o objetivo de Adorno era aplicar os modelos dos ensaios sobre o “Fetichismo na música e a regressão da audição” (1938) e o livro que tinha escrito sobre Wagner – *Fragments de Wagner*, publicado em 1939 – aos projetos, misturando assim análises sociológicas, técnicas e estéticas. Ao invés disso, Adorno se deparou com a *administrative research*, uma espécie de pesquisa de mercado, que não se guiava por critérios acadêmicos. Como a pesquisa era financiada pela fundação Rockefeller, as investigações tinham que ocorrer dentro dos limites do Sistema de rádio comercial e, além disso, deveriam apresentar resultados empíricos. Lazarsfeld demandava de Adorno, por exemplo, uma tipologia de ouvintes. Quem já leu sua *Introdução à Sociologia da Música*, sabe que Adorno chegaria de fato a desenvolver uma tipologia da audição musical nos anos de 1960 e a experiência no projeto do rádio é parte importante desse livro posterior. No final da década de 1940, contudo, as tentativas de Adorno de estabelecer essa tipologia ainda eram incipientes e encontravam uma resistência enorme da parte de Lazarsfeld, que achava completamente inútil classificar um tipo de ouvinte a partir da seguinte definição:

Às vezes, a música tem o efeito de liberar desejos sexuais escondidos. Esse parece ser o caso particularmente das mulheres que tomam a música por uma espécie de imagem de seu parceiro masculino, a qual se rendem sem nunca se identificarem a si mesmas com a música. É esse tipo de atitude que é indicada pelo choro. O choro do amador quando ouve música (o músico praticamente nunca chora) é uma das tarefas primordiais da análise do lado emocional da música.⁷¹

Para Lazarsfeld, essa – que futuramente apareceria sob a nomenclatura de “ouvinte emocional” – era ainda uma definição muito abstrata e sem validade empírica. Para se ter uma ideia de como funcionava a pesquisa do projeto, a questão do gosto era

⁷¹ Adorno *apud* Paul Lazarsfeld. “An episode in the history of social research: a memoir”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp.270-337, p. 324. (Tradução minha.)

investigada da seguinte maneira: o ouvinte apertava um botão para indicar se ele gostava ou não de uma música. Mas Adorno recusava tratar as reações subjetivas como se elas fossem uma fonte primária e determinante do conhecimento sociológico. A “experiência musical” em si, que era para ele algo que não pode ser verbalizado, ficava obliterada. Esse exemplo apareceria anos depois na *Introdução à sociologia da música*. Também esse evento trouxe para a obra de Adorno uma preocupação com a ideia de “espontaneidade”, pois as reações “espontâneas” dos ouvintes eram claramente pré-condicionadas. Só que, no projeto, ao invés de partir dos materiais subjetivos para as determinantes sociais e psicológicas objetivas, partia-se do subjetivo e nele se permanecia. A questão da “espontaneidade” era uma das grandes fontes de divergência de Adorno com o grupo de pesquisa. Para ele, a apreciação espontânea da arte não se referia à uma experiência imediata da mesma, mas justamente ao contrário, a uma experiência não só informada, mas atenta⁷². Nas palavras de Adorno,

O fenômeno com o qual a sociologia da mídia de massa deveria se preocupar, principalmente na América, não pode ser separado da padronização, da transformação das criações artísticas em bens de consumo, e da pseudo-individualização calculada e manifestações similares do que é chamado de *Verdinglichung* – reificação – em alemão. Isso equivale a uma consciência reificada, largamente manipulada, raramente ainda capaz de experiência espontânea.⁷³

De acordo com Adorno, ele poderia até mesmo dispensar a análise filosófica para ilustrar com um exemplo cotidiano esse ponto:

Dentre os colegas que mudavam com frequência que entraram em contato comigo no Princeton Project havia uma moça. Após alguns dias ela passou a confiar em mim e perguntou de um jeito completamente charmoso: ‘Dr. Adorno, você se importa se eu fizer uma pergunta pessoal? Eu disse,

⁷² Adorno havia desenvolvido um pouco essa ideia em seu ensaio sobre “O fetichismo na música e a regressão da audição” em 1938. A ideia de que a capacidade de ouvir música regrediu a estágios precedentes da civilização esteve ligado ao aniquilamento da subjetividade capaz de estabelecer com a arte uma relação espontânea. Se usarmos com uma certa liberdade suas formulações, poderíamos ressaltar que se Adorno observou esse fenômeno na música chamada clássica, suas intenções se confirmam em todos os distúrbios de atenção atuais, que impedem não só o acompanhamento de uma sinfonia, por exemplo, mas, principalmente no caso dos mais jovens, de prestar atenção em uma aula por mais de quinze minutos ou de conseguir até mesmo ler um livro até o fim. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Em: Paulo Eduardo Arantes (org.) Theodor W. Adorno: textos escolhidos. São Paulo: nova Cultural, 1999.

⁷³ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 347.

‘depende da pergunta, mas vá em frente’. Ao que ela continuou, ‘Por favor, diga-me: você é um ‘extrovertido’ ou um ‘introvertido’? É como se ela já estivesse pensando (...) de acordo com o padrão das chamadas ‘cafeteria questions’ dos questionários, pelos quais ela foi condicionada. Ela poderia encaixar-se em categorias tão rígidas e preconcebidas, como se pode observar na Alemanha quando, por exemplo, num anúncio de casamento os parceiros se caracterizam pelos signos do zodíaco sob os quais nasceram: virgem, áries. Mentes reificadas não se limitam de modo algum a América, mas são fomentadas pela tendência geral da sociedade. Mas eu me tornei consciente disso pela primeira vez na América.’⁷⁴

Foi através desse projeto que Adorno formulou uma crítica que estaria presente em muitos de seus textos sobre a arte e a cultura, a saber, a ideia de que existe uma espécie de espírito objetivo no que diz respeito aos fenômenos culturais, que organiza os comportamentos individuais, sendo a indústria cultural um deles. No entanto, nos EUA, segundo Adorno, a noção de algo “intelectual”, independente e autônomo em relação ao indivíduo, foge ao escopo liberal das concepções sociológicas. Isso é, o intelecto deve ser sempre associado àquele que o porta. Para citar um exemplo disso, Adorno conta um episódio no qual ele explicava para uma pequena plateia de ouvintes do rádio um movimento da *sinfonia em B menor* de Schubert. Ao fim da explicação, um dos participantes disse que Adorno havia sido muito convincente, mas que se ele estivesse vestido com uma máscara e com as roupas de Schubert seria muito mais fácil acreditar que ele tinha razão. Isto é, como crítico que falava de “fora” sobre Schubert, era mais difícil acreditar que as intenções do autor ao compor a obra eram de fato aquelas narradas por Adorno, como se a obra não possuísse aspectos objetivos que permitissem a qualquer um interpretá-la de maneira semelhante.

Adorno conversou com ouvintes, aplicou questionários, trabalhou com um músico de jazz, que era seu assistente e muitos experts em dados empíricos e, de 1938 a 1941, esteve mergulhado na pesquisa da cultura de massa norte-americana. Conforme ressaltou o próprio Adorno, foi justamente quando ele foi confrontado com a demanda de “medir

⁷⁴ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 347.

a cultura” é que ele chegou a conclusão de que a cultura seria justamente aquilo que exclui uma mentalidade capaz de medi-la⁷⁵.

Adorno escreveu uma série de textos nesse período ⁷⁶. Os mais conhecidos e lidos são aqueles ligados à música popular e a consequência da difusão mais ampla desses textos leva a crer que sua participação no projeto do rádio esteve centrado na análise da música popular. Embora esta tenha ocupado parte de suas reflexões, é preciso ressaltar que Adorno havia sido contratado como um especialista na chamada música clássica e que uma de suas atribuições principais era analisar o impacto que a transmissão da mesma pelo rádio tinha nos ouvintes.

Toma-se por base nesse capítulo o texto “Experiências científicas de um acadêmico europeu na América” publicado no final dos anos de 1960 e no qual Adorno discorre sobre a importância que a estadia nos EUA e o contato com a indústria cultural tiveram para o desenvolvimento posterior de sua filosofia. No texto supracitado, em que conta a sua experiência no projeto, Adorno destaca quatro textos principais que resultaram dessa experiência. Esses textos contaram com a colaboração de um sociólogo americano (que era o tradutor de Durkheim, por isso, tinha familiaridade com a ciência europeia) chamado George Simpson. Esse sociólogo, que em tese ocuparia a função de assistente editorial de Adorno, teve uma influência sobre os textos desse período que é destacada por Adorno. Versado tanto no modelo americano quanto no europeu de ciência, conforme escreveu Adorno, “ele não só me encorajou a escrever tão radicalmente e livremente quanto possível, como fez o melhor para que eu tivesse sucesso nessa empreitada”⁷⁷. Ele teria auxiliado, segundo o depoimento de Adorno, a traduzir as suas ideias para o vocabulário sociológico norte-americano. Os textos destacados por Adorno como os mais importantes desse período serão retomados a frente. São eles: “*A Social Critique of Radio Music*”, publicado na revista *Kenyon Review* em 1945 e baseado numa palestra de 1940; “*On popular music*”, publicado no *Studies in Philosophy and Social Sciences* em 1941;

⁷⁵ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 347.

⁷⁶ Vale destacar aqui que existem outros textos do período que foram muito influenciados pela participação de Adorno no projeto: “A Fisionomia do Rádio”; “”; “Análise de canções de sucesso”; e “Hábitos de Escuta: uma análise do gosto na música leve popular”, além do livro incompleto chamado *Current of music: elements for a radio theory*.

⁷⁷ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 351.

“*Study of the NBC Music Appreciation Hour*, que permaneceu inédito até 1994; e, finalmente, *The Radio Symphony*, que sairia no volume *Radio Research*, 1941.

A colaboração com o projeto, que seria extremamente frutífera do ponto de vista da experiência intelectual de Adorno e de sua produção posterior, foi permeada por uma série de mal-entendidos até que o “*Music Study Project*” acabou sendo cancelado e Adorno partiu para Los Angeles e dedicou-se, junto com Horkheimer, nos quatro anos que se seguiram, à escrita da *Dialética do Esclarecimento*. Espero mostrar, a partir da exposição de alguns elementos dos quatro textos supracitados, como sua participação no projeto do rádio foi fundamental para a formulação do conceito de “indústria cultural” que viria logo a seguir. Além disso, a intenção aqui presente é também abordar a participação de Adorno no projeto do rádio tendo em vista o desenvolvimento das noções de “função” e “subsunção” que Adorno desenvolve nesses textos, normalmente lidos como a partir da oposição entre “a música erudita” (termo aliás que Adorno não utilizava) e a “música popular”. Como dissera Marcuse após a morte de Adorno, este era um “marxista ortodoxo”⁷⁸ e o papel que a teoria marxista cumpre nos seus escritos sobre a “cultura de massas” precisa ser compreendido para que o fenômeno da “indústria cultural” não seja interpretado a partir do sentido que carrega à primeira vista, isto é, da arte e cultura no capitalismo tardio.

Uma crítica social da música no rádio

Hoje o caráter de mercadoria da música tende radicalmente a alterá-la. Em sua época, Bach era considerado, e considerava-se a si mesmo, um artesão, embora sua música funcionasse como arte. Hoje a música é considerada etérea e sublime, embora na verdade funcione como uma mercadoria. (...) Isso produz uma ‘escuta mercantil’ [*commodity listening*] (...) É o ideal da mistura pronta para panquecas da *Aunt Jemima* estendido para o campo da música.⁷⁹

A epígrafe acima foi extraída do texto publicado originalmente na revista *The Kenyon Review* na primavera de 1945. Ele baseava-se numa palestra que Lazarsfeld havia

⁷⁸ Cf. HanningH. Voigts Kritische Theorie und studentische Revolte. In: associazione delle talpe/Rosa Luxemburg Initiative Bremen (Hg.). *Maulwurfsarbeit II: Kritik in Zeiten zerstörter Illusionen*. Berlin, 2012, p. 24.

⁷⁹ Theodor W. Adorno. “*A Social Critique of Radio Music*”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235, p. 231.

convencido Adorno a proferir em 1940 para os colegas que trabalhavam no *Princeton Radio Project*, com o fito de esclarecer a sua visão sobre música. A participação de Adorno no projeto foi marcada por vários momentos como esse, nos quais Lazarsfeld buscava integrá-lo aos membros do projeto, pois os americanos não compreendiam sua maneira de pensar e, em decorrência disso, a colaboração de Adorno suscitou muitos conflitos.

A comparação entre a música e a mistura pronta para panquecas visava demonstrar que a ideia de que o rádio transmitiria uma programação musical de qualidade, individualizada e especial para cada ouvinte era uma ilusão tão grande quanto achar que a mistura pronta para panquecas poderia proporcionar algo da qualidade, frescura e pessoalidade que oferece a panqueca feita por uma tia próxima. À primeira vista, o argumento aparece elitista, mas, ao contrário do que parece, não é uma defesa da “exclusividade” da obra de arte, mas uma crítica do desprezo pela cultura que está por trás do seu tratamento como uma mercadoria qualquer, que se consome pronta. Note-se que Adorno faz referência a uma inversão, que será cada vez mais recorrente em seus textos nesse período. A música considerada “etérea e sublime” passa a funcionar como “mercadoria”. A compreensão da arte passa a depender, nesse contexto, da função que ela exerce.

Vale destacar um elemento fundamental desses textos que causaram uma série de mal-entendidos na recepção de Adorno. Os textos, escritos em inglês, fazem referência ao processo de *commodification* da música, isto é, o tornar-se mercadoria da música. Em inglês, no entanto, a ideia de *commodification* é sinônimo de *commercialization*. Parece que Adorno está, desse modo, fazendo referência a ideia de “mercantilização” da música, no sentido comercial do termo, mas ele alude na verdade ao processo do “tornar-se mercadoria” da música, o que é algo bem diverso.

Adorno começa o texto afirmando que a questão do rádio tende a ser abordada de duas maneiras diferentes. A primeira delas é ligada a pesquisa de mercado – simplesmente se expõe um número de indivíduos a tratamentos diversos e observa-se a sua reação. Ou seja, mapeia-se o consumo a partir de frações de classe, gênero, idade, etc. A segunda maneira, proposta por Lazarsfeld, desvia um pouco da primeira, pois visa guiar-se por perguntas como a seguinte: “Como podemos levar a boa música para o maior número de ouvintes possível?”. Lazarsfeld nomeou esse tipo de pesquisa de *benevolent administrative research*. Adorno defende, no início do texto, a complementaridade entre

a sua posição e a de Lazarsfeld, mas o que de fato faz é desconstruir completamente a visão do último sobre o tema.

Alguns anos mais tarde, Adorno diria que considerava ser sua “função objetiva e adequadamente designada interpretar fenômenos – não averiguar, esquadrihar, classificar fatos e torná-los disponíveis como informação”⁸⁰. Isso, segundo Adorno, correspondia não só à sua ideia de filosofia, mas também de Sociologia. Nessa chave, Adorno colocará sob escrutínio a pergunta de Lazarsfeld. O primeiro obstáculo com o qual se depara aquele que parte dessa pergunta benevolente, de acordo com Adorno, é justamente estabelecer o que é a boa música. Toma-se por “bom” aquilo que é “consagrado” por mera convenção social? E, se considerarmos que sim, e que, por exemplo, Beethoven é um excelente compositor, diz Adorno, “não é possível que essa música, pelos próprios problemas que coloca para si mesma, está bastante longe de nossa própria situação?”⁸¹. Isto é, não é possível que ela tenha se tornado algo como uma peça num museu e não nos diga mais nada? Será que o rádio é a melhor maneira de transmitir essa música?

Além disso, o que significa uma ampla audiência? Adorno defende então que a crítica social da música no rádio tem de levar em conta alguns elementos que parecem ser ignorados pelo projeto, tais como a relação entre o comportamento dos ouvintes e padrões de comportamento social mais amplos e a posição social que o rádio ocupa, bem como a função que exerce.

Para quem está acostumado com a crítica estética e social de Adorno – refinada e difícil, mesmo para o leitor acostumado a ela – o texto é curioso, pois Adorno atém-se aos elementos mais pedestres possíveis, no sentido sociológico do termo, dos quais os participantes do projeto parecem não fazer ideia. Isto é, trata-se de defender que: vivemos numa sociedade cujo fim principal é a produção de mercadorias, que visa por sua vez o lucro ao invés da satisfação das necessidades humanas; que a indústria da comunicação é monopolizada e que isso resulta numa padronização maior dos bens culturais por ela produzidos e distribuídos; que, quanto mais crescem as dificuldades de manutenção desse tipo de sociedade, maior é a força com que se tenta preservar, a qualquer custo, as relações

⁸⁰ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 339.

⁸¹ Theodor W. Adorno. “*A Social Critique of Radio Music*”. In: *The Kenyon Review, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996*, pp. 229-235, p. 230.

de poder e propriedade existentes; que os antagonismos que permeiam a vida social no capitalismo não se restringem a esfera econômica, mas estruturam também a vida cultural.

Sendo assim, distribuir informações sobre música não seria o mesmo que fomentar uma cultura musical. Podemos entrever aqui como a interpretação de Adorno alimenta-se da tese da reprodutibilidade técnica de Benjamin, ao notar como a obra de arte, ao ser reproduzida em escala de massa, torna-se mais uma informação entre muitas outras, das quais não nos lembraremos logo após seu consumo. Mais uma vez, Adorno recorre a um exemplo empírico. Ele analisa as cartas dos fãs de uma rádio educativa do meio oeste, que veicula música clássica e reconhece nelas uma espécie de “entusiasmo padronizado”. Todas as cartas estruturam-se de maneira similar:

Caro X, seu *Music Shop* é o maior barato. Ele amplia meu horizonte musical e me proporciona um sentimento ainda mais intenso pelas qualidades profundas da nossa grande música. Eu não sou mais capaz de aguentar essa porcaria de *jazz* que normalmente temos que ouvir. Continue com o excelente trabalho (...).⁸²

A padronização das cartas, que não fazem referência a nenhum aspecto de fato musical do programa, levam Adorno a conclusão de que os ouvintes repetem em suas cartas o discurso proferido pelo locutor, que os interpela a provar seu alto nível cultural ao ouvir seus programas de rádio. Esse comportamento é similar àquele “do ouvinte de rádio fanático que entra numa padaria pedindo aquele ‘delicioso, dourado e crocante *Bond Bread*’⁸³, ecoando *ipsis litteris* as palavras da propaganda.

O aumento da padronização da reação dos ouvintes é um efeito ideológico do rádio, que se realiza a despeito da intenção de seus produtores. A música sob o jugo do rádio atual “serve para evitar que os ouvintes critiquem a realidade social; em resumo, tem um efeito sonífero sobre a consciência social”⁸⁴. Mais uma vez, vale lembrar de Benjamin e da teoria do declínio da experiência na modernidade. O rádio funciona aqui como um anestésico⁸⁵, um consolo no fim de um dia de trabalho árduo, que se diferencia

⁸² Theodor W. Adorno. “*A Social Critique of Radio Music*”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235, p. 233.

⁸³ Theodor W. Adorno. “*A Social Critique of Radio Music*”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235, p. 234.

⁸⁴ Theodor W. Adorno. “*A Social Critique of Radio Music*”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235, p. 232.

⁸⁵ Ao reler o ensaio sobre a “A obra de arte (...)” de Benjamin, Buck-Moorss demonstra como Benjamin adiantara, com a teoria do declínio da experiência, que a cultura de massas poderia exercer um efeito anestésico sobre a sua recepção, em contraposição a um efeito estético exercido pela obra de arte. A

de outras mercadorias (da rádio que toca jazz, por exemplo) apenas por transmitir uma mercadoria mais refinada. A padronização fomentada pelo rádio, impede não só a apreciação da música, como cria uma pseudo-individualidade ao forçar o produto sobre o ouvinte e o fazer crer que estes são fruto de uma liberdade de escolha sua.

O fazendeiro falido, diz Adorno, consola-se com o fato de Toscanini estar tocando só para ele. Nesse caso, a música assume uma função que lhe era desconhecida enquanto arte: gera soberba e auto-satisfação. Assim como o valor oblitera o valor de uso de uma mercadoria no processo de troca, a função que a música ocupa aqui, oblitera seu significado imanente, impede uma relação direta entre o sujeito e o objeto consumido. Nesse ponto, é preciso reconhecer, destaca Adorno, que embora o entretenimento possa ter seus usos, o caráter ideológico do rádio está num quiproquó, no fato de – enquanto puro entretenimento – apresentar-se como o veículo da grande música. Adorno retoma nesse texto, um dos aspectos do ensaio sobre o “Fetichismo na música e a regressão da audição”. O modo de se ouvir Beethoven que essas rádios impõem, afirma ele, fixado na melodia e não no todo, faz as pessoas ouvirem a *Quinta Sinfonia* como se ela fosse citações da *Quinta Sinfonia*, i.e, de maneira atomizada, o que levaria a uma regressão da audição. Regressão essa compreendida como categoria psicanalítica, e não apenas estética. Em resumo, cria-se uma espécie de “linguagem musical infantil”. Retornamos à comparação com as panquecas; assim como uma sociedade inteira perde a capacidade de fazer uma refeição passo a passo, substituindo-a por uma mistura pronta de panquecas e tornando-se no longo prazo incapaz de até mesmo se alimentar de maneira independente, como uma criança (vale lembrar que panqueca é um alimento típico das crianças nos Estados Unidos e que apela ao paladar infantil afeito ao doce e ao macio, facilmente mastigável), assume-se esse mesmo comportamento com os chamados bens culturais, que são consumidos prontos, até o ponto em que gerações inteiras perdem a capacidade de apreender uma sinfonia como um todo. A metáfora das panquecas, aponta para um processo de reificação e uma regressão de todos os sentidos no capitalismo, do paladar à audição, que a experiência nos Estados Unidos tornou gritante para Adorno.

contraposição entre a arte e a cultura de massas seria também uma contraposição entre a *Aesthetics*, a estética, compreendida como a esfera da percepção, e a *Anaesthetics*, compreendida justamente como a esfera da não-percepção, da anestesia. A comparação entre a cultura de massas e as drogas passa a ser recorrente nos textos de Adorno após a chegada nos EUA, adiantando temas familiares ao nosso tempo, como o “vício em televisão e jogos de computador”, entre outros. Cf. Susan Buck-Morss. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *The MIT Press*, October 1962, pp. 3-41.

Nesse ponto, Adorno explicita a ideia de uma Sociologia e de uma crítica que visa interpretar fenômenos ao invés de apenas descrevê-los:

Precisamos tentar entendê-los [os ouvintes] melhor do que estes entendem a si mesmos. Isso nos põe diretamente em conflito com noções do senso-comum, tais como “dar ao povo o que ele quer”. (...) Tão logo se adentra o campo da tecnologia e da estrutura musical, a arbitrariedade da avaliação se desfaz, e somos confrontados com decisões a respeito do certo e do errado, do falso e do verdadeiro.⁸⁶

Delineia-se aqui o cerne daquilo que se tornaria a sua Sociologia da arte e a sua teoria estética, a saber, uma teoria que não abre mão da ideia de verdade⁸⁷. Mas isso não se aplica mais à indústria cultural, cujo relativismo produzido pela oferta variada de produtos culturais dispensa a ideia de juízo.

Estudo analítico sobre “Music Appreciation Hour” da NBC

Escrito entre 1938 e 1940, esse estudo consiste no único texto do período em que Adorno trabalhou no projeto do rádio que permaneceu inédito. Sua primeira publicação data de 1994. A razão do engavetamento do texto é que ele não agradou a ninguém, pois Adorno insistira em criticar um programa que atingia milhões de estudantes e era muito consagrado nos EUA por seu caráter supostamente democrático que consistia em “levar” a música clássica, antes restrita a pequenos círculos, para as classes médias que não frequentavam as grandes salas de concerto e por seu caráter alegadamente pedagógico⁸⁸.

Adorno analisa o material impresso de um programa de rádio da NBC⁸⁹, publicado pela própria rádio, dirigido para o público infantil e adolescente, que tinha como objetivo principal introduzir a música clássica aos ouvintes. O programa era composto por quatro cursos divididos em séries. A “série A”, tratava do aspecto físico da música, i.e., instrumentos e orquestra. A “série B” dizia respeito ao aspecto imaginativo da música, enquanto a “série C” explorava seus aspectos “intelectuais” (o que era apresentado pelo programa como a estrutura e a forma da música pura). Finalmente, a “série D” buscava

⁸⁶ Theodor W. Adorno. “A Social Critique of Radio Music”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235, p. 235.

⁸⁷ Conforme Adorno expõe na *Teoria Estética*, “sem valores, nada é compreendido esteticamente (...) Em arte, mais do que em qualquer outro lugar, é justificado falar de valores. Como um mimo, toda obra de arte diz: Não estou bem?; a isso responde uma reação valorativa”. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 392.

⁸⁸ Cf. Bernard H. Haggin. *Music in the nation*. New York: Duel, Sloan and Pearce, 1949.

⁸⁹ Vale lembrar que a NBC era dona da maior rede de estações de rádio do período nos EUA e também tinha uma gravadora importante gravadora, a RCA Victor.

mostrar como a música relacionava-se com a vida de seu compositor, servindo-lhe de expressão. Adorno analisa as quatro etapas do curso de maneira sistemática com o fito de demonstrar como o programa de alcance nacional e de fins não imediatamente comerciais falha na sua intenção básica de colocar as pessoas numa relação real com a música.

Adorno aponta os erros pedagógicos e factuais do programa, analisa sua forma e propõe soluções para os problemas que encontra. Reaparecem ou aparecem pela primeira vez aqui temas recorrentes na obra de Adorno. Vale ressaltar alguns deles.

No material escrito fornecido pela NBC, encontra-se a seguinte frase, que será analisada por Adorno. “Aqueles que usam a sua mente (*mind*) de maneira mais ativa são aqueles que se divertem mais”⁹⁰. Deparamo-nos aqui com o tema do hedonismo estético, que seria retomado por Adorno décadas depois em sua *Teoria Estética*⁹¹. Trata-se do modo como o programa de rádio, tal como explicitado na frase supracitada, exige que o efeito da obra de arte e sua validade estejam ligados ao “*fun*”. Esse termo aparece o tempo todo no programa e, de acordo com a análise de Adorno, submete a música aos critérios do mercado, no sentido de que algo deve ser “agradável” e “fazer valer seu preço”⁹² para poder circular. Dessa maneira, a apreciação musical passa a ser comparável, segundo Adorno, à diversão que se tem ao assistir ao *World Series baseball game*. Além de imputar às obras de arte uma função que lhes é estranha como princípio formal, esse tipo de abordagem produz uma cisão na apreciação de uma obra e sua compreensão: “qualquer música que se ouve espontaneamente, isto é, com uma compreensão ativa de seu contexto, deixa de ser “relaxante” e não traz mais diversão”⁹³. Vale reforçar que, de acordo com Adorno, a apreciação espontânea das obras de arte envolve atenção e reflexão e difere radicalmente de uma noção de apreensão imediata.

Ligado a essa questão, está o problema da convergência entre prazer e reconhecimento. Esse tema aparecia já em “Fetichismo na música e regressão da audição”, texto em que Adorno discutia o processo de reificação da audição que levaria a uma identificação entre o “gostar de uma música” e o mero “reconhecê-la”. Adorno analisa uma das teses propagadas pelo programa: “a música não é nossa para desfrutar

⁹⁰ Introduction to series B. apud Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC “Music Appreciation Hour”*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 352.

⁹¹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

⁹² Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC “Music Appreciation Hour”*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 355.

⁹³ Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC “Music Appreciation Hour”*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 356.

até que esteja ‘fora do ar’ e em ‘nossas cabeças’”⁹⁴. Um dos objetivos do programa era guiar o ouvinte “de fora para dentro” da música, treinando-os para, dessa maneira, reconhecer temas musicais, a parte mais fácil da música de acordo com o programa. Os ouvintes aprendizes eram estimulados a reconhecer rapidamente o tema de uma música através de concursos e, assim, ignoravam aquilo que unia a música como totalidade produzindo uma escuta atomizada. Além da interpretação fácil, mas nem por isso menos verdadeira, de que a noção de uma música que passa a estar “fora do ar” e na “nossa cabeça” envolve uma relação de apropriação da música, Adorno sugere que o estímulo exagerado ao reconhecimento dos temas promovido pelo programa incentiva a identificação entre reconhecimento e prazer, mas esse prazer não vem mais da fruição da música em si, mas da consciência de que se (re)conhece a música. Mais uma vez, o leitor de *Introdução à Sociologia da Música* reconhecerá aqui o germe da tipologia do “ouvinte expert” que sabe a história da música, reconhece temas e etc., mas não tem uma relação direta com ela.

A identificação entre prazer e reconhecimento diz respeito a um aspecto do conceito de “indústria cultural” muitas vezes desconsiderado justamente por falta de uma leitura em conjunto da obra de Adorno; a “função” que uma obra de arte assume num determinado contexto. Em *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno ilustrou esse aspecto utilizando o exemplo de Chopin. Ele afirma que a música de Chopin, marcada por um gesto aristocrático que a separa do materialismo da vida cotidiana, i.e., uma música de salão, passa a ocupar uma função completamente diversa quando aparece como música de fundo num filme de Hollywood. Com isso, “a função social de uma dada música, levando precisamente em conta a sua relação com as classes, pode desviar-se do sentido social que ela mesma encarna, mesmo em se tratando de um exemplo tão nítido quanto o de Chopin”⁹⁵. Se essa ideia for lida em conjunto com as reflexões sobre o rádio, veremos que o modo como se consome música pode transformar “o sentido social que ela encarna”, ou seja, a função que ela exerce em determinado contexto pode descolar-se desse seu “significado imanente”⁹⁶.

⁹⁴ *The Teacher's Guide* apud Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC "Music Appreciation Hour"*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 358.

⁹⁵ Theodor W. Adorno. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 147.

⁹⁶ Esse tipo de reflexão reaparecerá em uma série de momentos da obra de Adorno, como por exemplo em *Prismas*, quando ele afirma que “Bach se transforma em um neutralizado bem cultural, onde o sucesso estético se mistura nebulosamente com uma verdade não mais substancial em si mesma. Seus promotores

Isso significa que não há na obra de Adorno algo como uma valorização da “alta cultura” em detrimento da “cultura popular”, identificada aqui com a indústria cultural. Ao contrário, essa figura do ouvinte *expert* e a análise da relação entre prazer e reconhecimento permitem entrever como Adorno é ele mesmo um crítico desse “fetiche” da chamada alta cultura. Além do mais, a “indústria cultural”, lida sob esse prisma, passa a ser uma maneira de compreender como os próprios conteúdos das obras de arte, assim como a sua forma, são subsumidos pela “função” que exercem nesse sistema. Nesse caso, existe uma oposição clara entre “disseminar informações sobre música” e “ensinar algo sobre música”. Mas o conceito de “indústria cultural” ainda permanecia em germe.

Mais uma vez, vale citar um exemplo de como Adorno chegou a essas conclusões a partir da análise do material do programa. Uma das propostas pedagógicas do curso era apresentar o som de cada instrumento como uma personalidade única e que imitaria os sons da natureza; um clarinete soaria assim como um asno, por exemplo. A ideia era fazer a criança reconhecer a entrada de cada som específico na música. Adorno levanta três problemas em relação a esta proposta pedagógica. Em primeiro lugar, a maioria da música orquestral, segundo ele, usa seus instrumentos como “sons descorporificados”, sendo a descoberta de que os instrumentos poderiam funcionar como “personalidades” algo tardio e ligado a Berlioz, Liszt e Wagner. A dificuldade de reconhecer, então, a personalidade de cada instrumento faria surgir o segundo problema, de caráter pedagógico. Numa sinfonia de Haydn, por exemplo, seria impossível reconhecer essas “personalidades”, porque os instrumentos funcionariam em meio à coerência das partes:

Uma criança à espera da voz individual da flauta e de sua “mensagem” ficará necessariamente desapontada ou se esforçará para ouvi-la eliminando todo som musical ‘extrínseco’ à flauta, pois a flauta em Haydn não carrega tal voz e tal mensagem em si mesma.⁹⁷

A consequência pedagógica desse método de ensino seria a quebra da confiança que a criança tem nos adultos e uma frustração com relação ao processo de aprendizagem

o transformaram numa espécie de ‘compositor para festivais de órgão’ de cidades barrocas bem conservadas – em uma peça de ideologia.” Theodor W. Adorno. “Em defesa de Bach contra os seus admiradores”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 132.

⁹⁷ Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC “Music Appreciation Hour”*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 330.

da música. A criança que espera ouvir essa “personalidade instrumental” que não aparece, diz Adorno, sente-se traída pelos adultos. Além disso, tal procedimento faria surgir um terceiro problema, a saber, da criação de uma “mente técnica”:

A criança que espera, quando ouve uma sinfonia de Haydn, pela entrada da flauta, dos violinos, ou dos timbales, perde a música ela própria e torna-se o que pode ser chamado de “mente-técnica”; isso quer dizer, a criança se concentra em reconhecer cada instrumento tanto quanto um adolescente empenha-se em reconhecer cada automóvel pelo seu grau ou padrão de aerodinâmica. Essa atitude, que substitui os meios pelo fim, é um paradigma do que pode ser chamado apropriadamente de uma atitude fetichista com relação à música.⁹⁸

O que está em jogo nessa passagem é a criação de uma escuta técnica e atomizada. Note-se que a crítica de Adorno não se dirige ao caráter massificado ou coletivo do rádio. Nesse texto, Adorno nem menciona o fato de que a escuta atomizada poderia advir do fato de o rádio produzir uma escuta distraída e fragmentada, afinal, o rádio pode ser ouvido simultaneamente a outras atividades como o estudo, trabalho ou tarefas domésticas. O foco de sua crítica tampouco recai sobre a técnica do rádio em si mesma. O problema principal daquilo que viria a ser nomeado de “indústria cultural” não é somente a padronização de seus produtos, a perda da autonomia da arte frente a indústria do entretenimento e etc., mas a transformação do próprio modo como se experimenta a arte. Se um dia a experiência estética esteve ligada à constituição subjetiva – de membros da burguesia –, a importância de se compreender o sentido imanente de uma música esteve ligada não só a uma questão estética, mas a um modo de organização da experiência como um todo. O fato de que isso era um privilégio de classe não é definitivo nesse argumento, porque privilégios de classe continuaram existindo, até mesmo no capitalismo tardio, mas a experiência perdeu-se cada vez mais e em todas as classes. O que Adorno enxerga como problemático é o dismantelamento de uma experiência – que não era de modo algum isenta de problemas – em nome de um comportamento em relação à arte e aos chamados bens culturais que se espraia para outras esferas e que tem no seu cerne uma inversão entre meios e fins, um bloqueio da espontaneidade, uma incapacidade

⁹⁸ Theodor W. Adorno. *Analytical Study of the NBC “Music Appreciation Hour”*. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No 2 (Summer 1994), pp. 325-377, p. 331.

de compreender um fenômeno artístico (e social) em sua totalidade. Por isso, ele chama esse comportamento de “fetichista” fazendo referência a Marx. A mente técnica é aquela que apenas sabe reconhecer os diversos elementos de uma obra, mas que não compreende a relação das partes com o todo, assim como funcionava a mente dos economistas políticos, que conheciam todas as categorias econômicas, sem apresentar a mínima compreensão de como elas se relacionavam no capitalismo⁹⁹. E sem compreensão, não há crítica. Adorno busca entender as razões que permitam explicar porque não sabemos mais como responder quando somos confrontados pelas obras de arte. Essa resposta não está no caráter coletivo do rádio ou nas vicissitudes de seu desenvolvimento tecnológico, mas no modo como o que se chama de cultura – e que Adorno e Horkheimer chamarão de indústria cultural – deforma a estrutura da experiência e a substitui por uma “experiência substitutiva enganosa” [*trügende Ersatzerfahrung*]¹⁰⁰, transformando a apreciação do público e mesmo do público ‘privilegiado’ numa atitude em que predomina a mentalidade técnica.

A sinfonia no rádio: um experimento na teoria

The Radio Symphony saiu em 1941 no volume *Radio Research*. A ideia desse ensaio é a de que a proposta do rádio de trazer música séria aos seus ouvintes tocando sinfonias não é o que parece. Dos textos que Adorno produziu nesse período, este sobre a sinfonia transmitida pelo rádio é o mais datado. Na época, Adorno argumentava que o rádio distorcia o som, assim a sinfonia nunca era ouvida de maneira apropriada. Dentre os problemas que Adorno levantava, o principal referia-se a uma questão técnica, que ele próprio considerou superada alguns anos depois¹⁰¹. A tecnologia de transmissão caracterizada pela banda AM não era, segundo seu entendimento, algo neutro. A presença do que Adorno chama de “*hear-stripe*”¹⁰², uma espécie de zunido produzido pela

⁹⁹ Cf. Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo de Produção do Capital”. Livro primeiro. Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1985, 2 ed. (Os Economistas).

¹⁰⁰ Cf. Theodor W. Adorno. “Teoria da semicultura” Em: *Educação e Sociedade*, V. 17, no 56, 1996, pp. 388-441. Esse ponto será retomado no próximo capítulo.

¹⁰¹ Cf. Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370.

¹⁰² A “*hear-stripe*” a que Adorno se refere era uma espécie de barulho de fundo, similar àquele que se ouve antes de uma gravação começar, mas que permanece depois que a música está sendo transmitida. Esse barulho mudaria a relação do ouvinte com a música, que “parece ter sido projetada sobre a lista, e é apenas,

transmissão (de um sistema público de radiodifusão, por exemplo), comprometeria uma audição da orquestra como se se estivesse numa sala de concertos. A tese defendida é a de que as alterações que o rádio produz na música ao transmiti-la prejudicam a proposta sinfônica. Embora diversos aspectos tecnológicos do texto tenham sido superados pelas novas formas de transmissão, outro argumento sustentado por Adorno permanecera: a ideia da ‘escuta atomizada’.

O texto consiste num estudo de caso centrado no destino da forma integral de uma sinfonia de Beethoven quando tocada no rádio. Mas o ponto principal de sua crítica localiza-se na impossibilidade de compreensão da sinfonia a partir de sua composição como um todo. São submetidos ao escrutínio o papel da intensidade do som numa sinfonia e o tratamento de sua estrutura, bem como a produção de uma trivialização da música, de uma romantização e uma “escuta de citação” pelas transmissões de rádio.

Longe da definição engessada de uma sinfonia como a sequência entre exposição, desenvolvimento e repetição, Adorno defende que

O que caracteriza uma sinfonia como experimentada na escuta imediata, como distinta não só da música de câmara, mas também de formas orquestrais como a suíte ou o poema tonal, é uma intensidade particular de concentração. Essa intensidade se apoia musicalmente na incomparável maior densidade e concisão das relações temáticas do sinfônico em comparação com outras formas. (...) Elas implicam primeiramente uma economia completa da técnica; isso quer dizer, um movimento verdadeiramente sinfônico não contém nada fortuito (...) um movimento sinfônico de Beethoven é essencialmente uma unidade do diverso tanto quanto uma diversidade de uma unidade, especialmente, do material de temática idêntica. Essa inter-relação de variação perpétua é desdobrada como um processo – nunca por um mero “afirmar” do detalhe. É a peça musical mais completamente organizada que pode se alcançar.¹⁰³

por assim dizer, como uma figura em cima dessa listra”. Esse filtro tecnológico da música funcionaria, entretanto, no nível do inconsciente. Adorno *apud* Richard Leppert. “Commentary”. In: Theodor W. Adorno. *The Radio Symphony*. In: *Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 219.

¹⁰³ Theodor W. Adorno. *The Radio Symphony*. In: *Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 255.

Porque compreende a sinfonia a partir de uma relação incontornável entre as partes e o todo, entre a unidade e a diversidade, Adorno critica na transmissão de rádio tudo aquilo que compromete essa percepção. Uma dessas coisas tem a ver com o papel do som e do que é chamado de “dinâmica absoluta” [*absolute Dynamics*]. Adorno faz uma comparação com a arquitetura: assim como a natureza da impressão que temos de uma catedral difere completamente da impressão que temos de sua maquete, também a impressão que teremos de uma sinfonia dependerá da intensidade do som:

O poder que tem uma sinfonia de ‘absorver’ suas partes no todo organizado depende, em parte, do volume do som. (...) ‘Entrar’ em uma sinfonia significa escutá-la não apenas como algo diante de si, mas também como algo que está ao redor de si, como um meio no qual se ‘vive’. ¹⁰⁴

As dimensões sinfônicas absolutas, diz Adorno, estão ligadas com a experiência de um espaço sinfônico; no quarto privado, a magnitude do som geraria desproporções. Além disso, no rádio perde-se a dimensão coletiva da sinfonia (tanto porque não se vê a orquestra, quanto porque se escuta ‘sozinho’ essa música) e, nessa condição de isolamento e autoisolamento, a música se tornaria algo como mais uma mobília numa sala particular. Isso produziria uma “atomização da escuta”, correspondente, aliás, à atomização do indivíduo; em casa, pode-se desligar o rádio a qualquer hora e isso permite escutar apenas algumas partes da sinfonia, enquanto numa sala de concerto deve-se obedecer a determinadas regras que valem para todos. Mais uma vez, nos deparamos na crítica de Adorno com uma questão similar a da mistura pronta para panquecas, ou seja, a ideia de que se procura em algo pré-fabricado, massificado e consumido individualmente, a espontaneidade de uma experiência coletiva que acontece num lugar e momento precisos e que, ao contrário das panquecas, não se pode levar para casa e consumir a hora que se quiser.

Nesse texto, como nos outros três do período, Adorno expõe a conexão do fenômeno da ‘escuta atomizada’ com a preponderância do tema na escuta sinfônica estimulada pelas rádios, que se definiria como uma “escuta de citação” [*quotation listening*]. A sinfonia de rádio produziria uma romantização da música advinda do culto de detalhes reificados que preterem a relação entre parte e todo. Nas palavras de Adorno,

¹⁰⁴ Theodor W. Adorno. *The Radio Symphony. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 257.

Por soar como uma citação – a quintessência do todo – o tema trivializado assume um ar peculiar de autoridade, o qual lhe dá um tom cultural. (...) a ansiedade dos ouvintes em reconhecer as ‘Grandes sinfonias’ através de seus temas citáveis é principalmente devida ao seu desejo de identificarem-se com os padrões do que é aceito e se provarem ser pequenos proprietários culturais no interior da cultura da grande propriedade.¹⁰⁵

A sinfonia de Beethoven, sublinha Adorno, é um processo que acaba sendo substituído, nessa forma de escuta, pela apresentação de itens engessados. Mas isso é o que menos importa, pois esse ouvinte tira o prazer do fato de estar a escutar o que tem o selo da ‘grande música’ e não da música em si. Há, nesse processo, uma espécie de reencantamento da arte que advém de sua forma mercantil, que ocorre após o processo de perda da aura, para utilizar o conceito de Benjamin. acarretado pela reprodutibilidade técnica.

Sobre música popular

“Sobre Música Popular”¹⁰⁶ é sem dúvida o texto mais importante do período no que se refere à futura construção do conceito de “indústria cultural”. O texto saiu pela primeira vez em 1941 no *Studies in Philosophy and Social Sciences* e trata de temas como o da padronização, da pseudo-individualização e da diferença entre música séria e leve. O conceito de pseudo-individualidade adiantava o conceito de “*personalization*” utilizado posteriormente nas pesquisas sobre a personalidade autoritária.

A exposição das diferenças entre a música séria e a música popular é o ponto de partida do texto e, assim como o estudo sobre a NBC, este é um escrito muito importante para desfazer alguns estereótipos ligados à obra de Adorno. A definição de música popular é um dos principais exemplos da importância do texto no que tange a desconstrução desses estereótipos. Adorno ressalta que a diferença entre a música séria e a música popular não é uma diferença de nível, sendo a primeira uma “música elevada” e a última uma música “rebaixada”. Tampouco a diferença entre elas consiste numa questão de simplicidade ou complexidade:

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno. *The Radio Symphony. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 264.

¹⁰⁶ Esse texto recebeu uma tradução para o português. Cf. Theodor W. Adorno. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). *Theodor W. Adorno*. Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo. Ática, 1986. Utilizarei aqui a versão original do texto.

Todas as obras do início do classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que o repertório de arranjos do jazz. Melodicamente, os amplos intervalos de uma quantidade considerável de *hits* como ‘*Deep Purple*’ ou ‘*Sunrise Serenade*’ são *per se* muito mais difíceis de acompanhar do que a maioria das melodias de Haydn, por exemplo, que consistem principalmente de circunscrições de tríades tônicas e segundos graus.¹⁰⁷

O que determina a diferença entre os registros sério e popular é que o último tem a sua estrutura determinada pela padronização. Uma das principais características da música popular é que ela oferece uma experiência de familiaridade que pressupõe de antemão o todo e produz em seu ouvinte uma tendência para prestar atenção muito mais nos detalhes do que na relação entre as partes. A ‘novidade’ nessa música advém apenas da estilização de um quadro musical sempre idêntico. Na música séria, ao contrário, “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça a qual, por seu turno, consiste na relação de vida entre os detalhes e nunca num mero reforço de um esquema musical”¹⁰⁸. Na música popular os detalhes são substituíveis e sua substituição não altera o sentido geral da música. Atualmente isso é bastante claro na chamada música *pop* de grande circulação, embora ainda existam muitas pessoas que defendam esse tipo de produção como algo além do entretenimento.

Adorno analisa o surgimento dessa padronização que, segundo ele, não vinha ainda completamente de seu caráter industrial, presente apenas na produção e distribuição das músicas que, no âmbito de sua concepção, estariam num estágio artesanal. Esse diagnóstico mudaria radicalmente à ocasião da escrita do capítulo sobre a “indústria cultural” na *Dialética do Esclarecimento*. Também na formulação da *Teoria Estética*, a ideia de que os produtos culturais estão padronizados antes mesmo de sua concepção seria um argumento fundamental para a compreensão do fenômeno do declínio da autonomia da arte. De qualquer modo, a ideia era que a padronização da música popular encontrava sua razão de ser em outro lugar, que não ainda na concepção e que segundo Adorno estava ligada ao capitalismo concorrencial. Assim como Marx descrevia como fábrica, quando

¹⁰⁷ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 441.

¹⁰⁸ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 439.

produz uma inovação (que envolveu um certo desenvolvimento) que lhe dá uma vantagem sobre a concorrência num determinado setor da indústria e rapidamente as outras fábricas a imitam num “salto” (isto é, sem passar por todo desenvolvimento), a mesma coisa se passou com a música de rádio; uma música virou um *hit* e então todas as outras passaram a imitá-la, resultando no que Adorno chama de “cristalização de padrões”.¹⁰⁹ A analogia com Marx acaba aí, pois conforme mostra Adorno, ao invés de a concorrência impulsionar a inovação, o setor de comunicação se monopolizou e tornou o público avesso a qualquer mudança¹¹⁰. Ou seja, houve um processo de congelamento dos padrões. Até hoje isso é visível não só na música *pop*, como no cinema comercial – no qual os filmes de super-herói são filmados e re-filmados e se multiplicam a cada ano – como na televisão, na qual cada país do chamado terceiro mundo, por exemplo, tem as suas versões nacionais dos programas de variedades norte-americanos.

A variação estilística do padrão disfarça essa identidade e cria uma ilusão de individualidade. Mas uma das questões que o texto levanta e o que torna o seu diagnóstico interessante para sua leitura hoje é a relação que Adorno atribui entre esse tipo de música e a criação de um sistema – ao mesmo tempo social e psicológico – justamente de mecanismos de respostas incompatíveis com a noção de individualidade de uma sociedade liberal. Quer dizer, a padronização estrutural da música estabelece uma relação de retroalimentação com a padronização das respostas. Esse sistema de padronização de respostas se dá em vários níveis. No âmbito da audição, “o ouvido lida com as dificuldades da música *hit* realizando pequenas substituições derivadas do conhecimento

¹⁰⁹ Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo Global da Produção Capitalista”. Livro terceiro. Tomo 1 e 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Economistas).

¹¹⁰ O conceito de indústria cultural não pode ser compreendido sem o diagnóstico que a Escola de Frankfurt desenvolveu no final dos anos de 1930, início de 1940, sobre uma mudança no capitalismo liberal na direção do capitalismo monopolista. Essa mudança vinha sendo identificada desde o final do século XIX e foi debatida por Rudolf Hilferding e Vladimir Lênin. A Escola de Frankfurt buscou contextualizar esse debate. Em 1941, o Instituto de pesquisas sociais organizou em Columbia uma série de debates sobre este assunto que resultou em textos como “Capitalismo de Estado: suas possibilidades e limitações”, de Friedrich Pollock, e “Mudanças na estrutura do compromisso político”, de Otto Kirchheimer. Parte desse debate apareceu na edição de 1941 da *Studies in Philosophy and Social Science*, nome que a revista do Instituto assumiu nos EUA. Além disso, é produto desse período a controvérsia entre Friedrich Pollock e Franz Neumann sobre as mudanças do capitalismo liberal do século XIX e o tipo de capitalismo presente na Alemanha nazista. Cf. Vladimir Ferrari Puzone. *Capitalismo perene: reflexões sobre a estabilização do capitalismo a partir de Lukács e da teoria crítica*. São Paulo, FFLCH-USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014. E Ricardo Pagliuso Regatieri. *Do capitalismo monopolista ao processo civilizatório*. São Paulo, FFLCH-USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2015. Esse debate esteve presente na escrita da *Dialética do Esclarecimento* nos anos posteriores e Adorno e Horkheimer viam nos EUA uma forte tendência de monopolização do capitalismo, que traria consequências não só econômicas, mas políticas e subjetivas.

de padrões”¹¹¹. A música popular visa criar estímulos que chamem a atenção do ouvinte, sem deixar de se encaixar naquilo que é considerado “música natural”, ou seja, conhecida, para ele.

Na esfera da música popular, contudo, na qual não predomina nenhuma necessidade material imediata da vida, é preciso resguardar a aparência de liberdade de escolha, que se sustenta a partir de noções como a de “gosto” – critério, aliás, que Adorno recusa completamente no que tange ao juízo estético. Essa aparência é gerada por um processo que não ocorre somente na cultura, mas no próprio indivíduo. Assim,

O correlato necessário da padronização musical é a *pseudo-individualização*. Por *pseudo-individualização* queremos dizer dotar a produção cultural de massa de um halo de livre escolha ou de mercado aberto na base da padronização ela mesma. A padronização dos hits musicais mantém os consumidores na linha ao escutar por eles, por assim dizer. A *pseudo-individualização*, por sua vez, os mantém na linha ao fazê-los esquecer que o que eles escutam já é escutado para eles ou ‘pré-digerido’. ¹¹²

A música popular cria ela mesma os hábitos de escuta dos consumidores. Ela produz a sua demanda. O exemplo drástico da pseudo-individualização estaria nas improvisações do jazz, que teriam sofrido um processo de rotinização. Essas improvisações seriam fortemente prescritas e delimitadas. A subserviência da improvisação em relação à padronização, afirma Adorno, revelaria duas características importantes do caráter sócio psicológico da música popular. O primeiro, já citado previamente, diz respeito ao modo como o desenvolvimento do detalhe na música permanece conectado ao seu esquema geral subjacente, para que o ouvinte não o estranhe. O segundo, diz respeito a função que a substituição teria no processo de improvisação, a saber, de impedir que os traços improvisatórios sejam tomados como algo além de ornamentos, isto é, como fenômenos musicais por si mesmos.

Também nos chamados hábitos de consumo, a identidade aparece como multiplicidade de escolhas, produz-se diferenciação do que é indiferenciado. A “música popular” é dividida em vários tipos diferentes, isso é ainda mais claro atualmente. O

¹¹¹ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 442.

¹¹² Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 445.

ouvinte aprende a distinguir um tipo de outro, assim como uma banda de outra e procede-se cada vez mais de acordo com o que se ouve, assim como hoje em dia os *indies* se diferenciam pelo *outfit hipster* dos ouvintes da música *pop* e as pessoas são classificadas (e se classificam) a partir do tipo de música que escutavam na adolescência. A música popular, destaca Adorno, passa a se assemelhar a um questionário de múltipla escolha; só há uma resposta certa e ela tem uma estrutura dualista: gosta-se ou não.

Existe um complemento à padronização chamado de “*plugging*”¹¹³ e que diz respeito ao modo como se produz um *hit*. Num texto posterior, Adorno citaria a influência de um estudo feito por um de seus colegas no projeto, Malcom McDougald, chamado de “*The popular Music industry*”, que discorre sobre a manipulação do gosto e o processo de criação da música popular através da repetição constante das mesmas músicas no rádio. O papel da repetição seria romper a resistência do indivíduo ao sempre igual ao acostumá-lo a ele. Essa repetição tem uma importância psicológica fundamental, na medida em que enseja uma resposta automática de conformação frente a ausência de escape possível a essa situação.

As músicas altamente padronizadas precisam ser repetidas diversas vezes para que o indivíduo se lembre delas (o que não ocorre com a música séria), mas isso acaba sendo um paradoxo, pois a padronização e o *plugging* fazem que as músicas sejam também rapidamente esquecidas. Elas precisam ser padronizadas, mas ter algo de distintivo. Adorno afirma que esse “traço distintivo não precisa ser necessariamente melódico, mas pode consistir em irregularidades métricas, acordes particulares ou cores sonoras particulares”¹¹⁴. Mas o *plugging* pode operar também através da propaganda e do anúncio da música e do cinema como algo revestido de glamour. Adorno compara esse glamour aos letreiros de néon:

O tédio se tornou tão grande que só as cores mais brilhantes têm alguma chance de se destacar da monotonia geral. (...) o termo glamoroso é aplicado àqueles rostos, cores e sons os quais, pela luz que irradiam, se diferem do resto. Mas

¹¹³ A tradução literal do termo seria algo como “plugando”, o que não faz muito sentido nesse contexto. O verbo *plug*, no entanto, tem como sinônimo o verbo *hit*, que significa bater ou atingir. Assim, “*plugging*” tem a ver com tornar uma música um *hit*. Adorno não explora muito esse vocabulário nesse texto, mas não é possível deixar de notar a violência pressuposta nos termos ligados a música popular, como o próprio *hit* e o *beat* (batida).

¹¹⁴ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 448.

todas as garotas glamorosas parecem iguais e os efeitos de glamour da música popular são equivalentes entre si.¹¹⁵

O glamour da música popular atende, diz Adorno, o desejo que o ouvinte tem de força, que a música propagandeia. É só pensarmos em como hoje a música pop pouco se diferencia da propaganda. O “plugging” pode ser de estilos ou de personalidades, como o culto dos líderes das bandas de jazz. Mas isso, segundo Adorno, estimula uma linguagem musical ligada à dependência e à infantilidade. Se a música fosse boa, não precisaria de glamour, se o indivíduo pudesse fazer frente à sociedade, não precisaria desse tipo de música. As letras e músicas passam então a ser afetadas por uma linguagem infantil, a mesma presente na ideia das panquecas da tia Jemima, (Adorno cita as músicas “Goody, Goody”, “A-tisket-a-tasket”, “Cry, Baby, cry”), e que repetem as mesmas fórmulas, tal como uma criança que faz birra.

A música popular e o *plugging* visam conectar repetição, reconhecimento e aceitação. Gosta-se da música porque ela é reconhecida, ela é reconhecida porque se repete incessantemente. Também a música séria envolveria, segundo Adorno um processo de reconhecimento, que funcionaria como um meio para a compreensão da música:

O sentido musical de qualquer peça de música poderia de fato ser definido como aquela dimensão da peça que não pode ser apreendida somente pelo reconhecimento, mas por meio da identificação com alguma coisa que se sabe. Ele pode ser construído apenas pela junção espontânea dos elementos conhecidos – uma reação tão espontânea da parte do ouvinte quanto o foi por parte do compositor – a fim de experimentar a novidade inerente da composição. O sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do que é conhecido, nem a ele reduzido, mas que floresce dele, se o ouvinte for em seu auxílio.¹¹⁶

Mas a promoção da música popular inverte meios e fins e o reconhecimento torna-se seu fim principal:

¹¹⁵ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 449.

¹¹⁶ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 453.

O reconhecimento do mecanicamente familiar na melodia de um *hit* não deixa nada que possa ser apreendido como novo através da ligação entre os vários elementos. (...) Por isso, reconhecimento e compreensão devem coincidir aqui, enquanto que na música séria o entendimento é o ato pelo qual o reconhecimento universal leva à emergência de algo fundamentalmente novo.

117

No processo de reconhecimento da música popular estão envolvidos, segundo Adorno, cinco elementos principais: uma vaga lembrança (como todas as músicas se parecem, nada é lembrado como único, mas tudo tem um ar familiar); identificação imediata (passa-se de uma vaga lembrança com um salto para a identificação completa da música); subsunção à etiqueta [*label*] (que tem o sentido de associar a música ao seu título, mas também a sua gravadora); auto-reflexão no ato de identificação da música (aqui Adorno refere-se àqueles indivíduos que subsumem e identificam a experiência da escuta com a identificação da música, que se apressam a dizer o nome de um *hit* e a assoviar para demonstrar aos outros seu profundo conhecimento musical); e, finalmente, a ideia de “transferência psicológica” (que diz respeito à tendência de atribuir ao objeto o prazer que vem de sua posse, e não dele mesmo).

A análise do processo de reconhecimento é fortemente ancorada na ideia marxista de subsunção; quer dizer, válida tanto no sentido de subsunção real do trabalho ao capital quanto no sentido da absorção pela forma mercantil das formas não-mercantis ou antigas formas mercantis¹¹⁸. Desse tipo de processo aparece uma contradição entre forma e substância¹¹⁹. Aqui, Adorno traça um paralelo do fetichismo da mercadoria com a música e com a relação psicológica socialmente difundida que se tem com ela; relação esta marcada pelo ato de tomada de posse do objeto, como algo fixo, no ato do reconhecimento

¹¹⁷ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 453.

¹¹⁸ Cf. A subsunção real do trabalho ao capital aparece no Capítulo IV inédito do Livro I. Mas o processo de subsunção refere-se também à absorção de formas pré-capitalistas e à transmutação que sofrem sob a égide do capital. Adorno refere-se a ambas. Cf. Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo de Produção do Capital”. Livro primeiro. Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1985, 2 ed. (Os Economistas). E *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011. E Isaak Illich Rubin. *A teoria marxista do valor*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

¹¹⁹ Ao ser subsumido pelo capital, essa forma sem substância, ganha uma substância – o trabalho – que lhe é estranha, gerando aquilo que Jorge Grespan toma com uma espécie de avesso da dialética hegeliana. A ideia é que a relação entre capital e trabalho tem essa forma, contraditória e, em certo sentido, desencaixada. Esse desencaixe determinaria, assim, todo o desacordo das formas dele provenientes. Cf. Jorge Luis da Silva Grespan. *Dialética do Avesso. Em: Crítica marxista*, no 14, 2002, pp. 21-44.

e extrair prazer dessa posse. Adorno tem em mente uma pessoa que num grupo de amigos sente prazer em desfilar seus conhecimentos sobre a música popular, identificando bandas, músicas e melodias. Ele usa o exemplo de alguém que diz “Caramba! *Night and Day* é das boas!”. A experiência musical, ou melhor, a relação direta e imediata com a música, é completamente obliterada pelo fato de se tirar prazer do ato do reconhecimento e não da música em si – embora exista o efeito ideológico de que se pensa tirar o prazer do próprio objeto e não de seu consumo.

Essa mediação produzida pelo processo de reconhecimento (processo esse que se dá por meio de uma espécie de consumo da música), que ignora completamente o conteúdo da música, vale, contudo, tanto para a relação que se tem com a música clássica, quanto para a relação que se tem com a música popular no rádio. Por isso, Adorno destaca problemas parecidos tanto no que se refere à programação musical sinfônica do rádio, quando na transmissão da música popular. Aqui a forma social transforma o conteúdo da música, subsumindo-o à lógica mercantil, ainda que a música seja “gratuita”.

A noção de subsunção é fundamental para compreender a teoria da indústria cultural como uma teoria que resulta da conjunção da teoria reificação, de Marx e Lukács, e da teoria do valor, de Marx¹²⁰. De acordo com Marx, no ato do consumo, consome-se o valor de uso. No ato da troca, consome-se o valor, embora o valor de uso seja pressuposto do processo¹²¹. O que Adorno quer dizer quando aplica o conceito de subsunção para compreender a relação que se estabelece com a arte (seja ela a música séria ou a música popular) no contexto desses textos é que há uma intensificação do processo narrado por Marx. Isto é, a lógica mercantil teria se desenvolvido a tal ponto que tomaria até mesmo a esfera do consumo; esfera essa, em que prevaleceria o valor de uso, que atende por sua vez “às necessidades do estômago ou da fantasia”, pois o valor de uso deixa de estar na música enquanto “valor de uso” e passa a estar no que aparece como mero *consumo* da música. Há aqui uma inversão: o valor apresenta-se como valor de uso. A gratuidade da música e de diversos produtos da indústria cultural, no entanto, ajuda a esconder o fato

¹²⁰ A melhor análise sobre a leitura que Adorno faz de Marx foi feita por Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. Em: Revista Olhar, ano 2, número 3, Junho, 2002, pp. 1-24. Wolfgang relaciona a teoria da indústria cultural com o processo de reprodução ampliada narrado por Marx, de modo que a “indústria cultural” é compreendida como uma forma social do capital. Nesse sentido, como se está explicando a transformação do sentido imanente de um objeto de arte pela função que ele assume, trata-se de fazer referência ao modo como a forma, imposta a um conteúdo que lhe é estranho, acaba por deformá-lo.

¹²¹ Cf. Karl Marx. *A Mercadoria*. Tradução, apresentação e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006. (Ensaaios comentados).

de que, no ato de ouvir o rádio, o sujeito está imerso no processo de reprodução do capital. Para o ouvinte, ligar o rádio assemelha-se ao ato de comprar uma mercadoria e usufruir dela em casa. Mas é justamente em seu quarto particular, onde não paga para ouvir o rádio, que ele está completamente mergulhado na esfera da troca. Isso está cada vez mais claro com o desenvolvimento da internet e o acesso infinito a conteúdos gratuitos que ela oferece.¹²² No tempo de Marx, do capitalismo concorrencial cuja quantidade “monstruosa de mercadorias” parece um pequeno bazar comparado ao capitalismo pós-concorrencial sobre o qual escreve Adorno, e hoje ainda mais, ainda existia uma ideia de que o consumo – embora a sociedade capitalista nunca tenha sido voltada para ele – encontrava sua razão de ser nos valores de uso que uma mercadoria tinha, seja para a fantasia ou seja para a vida material. O tempo de Marx não conheceu a *compulsive buying disorder*, ou seja, as patologias de compulsão às compras que revelam a face verdadeira do capitalismo atual, no qual o valor se autonomiza cada vez mais: compra-se, pelo puro prazer/ansiedade de se estar comprando. Como destaca Leo Maar, “eis em resumo a contribuição de Adorno: a música, quando situada na constelação da sociedade estruturada pela realização do valor, apresenta os termos da possível conversão de valor de troca em valor de uso: eis o seu fetiche”¹²³. O valor de uso real da mercadoria, que já era mero suporte, sai ainda mais de cena nesse contexto. Mais uma vez há aqui um quiproquó; nesse caso, o valor aparece como valor de uso. Adorno está mostrando que isso acontece com a música de rádio já na década de 1940.

O tema do “tempo livre” como um tempo do trabalho também é um dos pontos altos do texto. Seguindo o argumento de Benjamin sobre o cinema¹²⁴, mas com sinais

¹²² Sem dúvida hoje em dia quem acredita na “gratuidade” dos conteúdos da indústria cultural vive uma ilusão, que já era visível na época da propaganda do rádio, mas que é hoje escancarada pela obrigação de compartilhamento de dados e não somente com vistas à publicidade direcionada. Conforme comentou Peter Sunde, o fundador do *Pirate Bay*, “o motivo pelo qual foco no mundo real é porque a internet o emula. Estamos tentando recriar uma sociedade capitalista na internet. Logo, a internet tem servido de combustível para a chama capitalista ao fingir ser algo que te conectará ao mundo todo mas que, no final, tem interesses capitalistas. Observe as maiores empresas do mundo, todas têm base na internet. Veja o que elas vendem: nada. O Facebook não tem produto. O Airbnb, maior rede de hotelaria do mundo, não tem hotéis. Uber, a maior empresa de táxis mundial, não tem nem táxis. A quantidade de funcionários nessas empresas está mais reduzida que nunca e os lucros, por sua vez, maiores. Apple e Google ganham de petroleiras fácil. Minecraft foi vendido por 2,6 bilhões de dólares e o WhatsApp por uns 19 bilhões. São quantias absurdas de dinheiro trocadas por nada. Por isso a internet e o capitalismo se amam tanto”. Disponível em: <https://motherboard.vice.com/pt_br/article/fundador-do-pirate-bay-declara-eu-desisti>. Acesso em: 13/04/2017”.

¹²³ Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. Em: Revista Olhar, ano 2, número 3, Junho, 2002, pp. 1-24, p. 14.

¹²⁴ Walter Benjamin. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

invertidos, Adorno ressalta como a música popular apela para a “distração” e para a “desatenção” simultaneamente:

A noção de distração somente pode ser compreendida de maneira apropriada no interior de sua configuração social e não em termos autossuficientes de psicologia individual. A distração está ligada ao modo de produção atual, ao processo de trabalho racionalizado e mecanizado ao qual, direta ou indiretamente, as massas estão subjugadas. Esse modo de produção, que fomenta medos e ansiedade com relação ao desemprego, à perda da renda, à guerra, tem o seu correlato ‘não-produtivo’ no entretenimento; isto é, relaxamento que não envolve nenhum esforço de concentração. As pessoas querem se divertir. Uma experiência da arte totalmente concentrada e consciente é possível apenas àqueles cujas vidas não lhes impõe tamanha tensão que em seu tempo livre eles queiram alívio de ambos o tédio e o esforço simultaneamente. Toda a esfera do entretenimento comercial barato reflete esse duplo desejo. Ela produz relaxamento porque é padronizada e pré-digerida. O fato de ser padronizada e pré-digerida age no interior do lar psicológico das massas no sentido de liberá-las dessa participação (mesmo ao ouvir e observar) sem a qual não pode haver receptividade à arte. Por outro lado, os estímulos que ela fornece permite um escape do tédio do trabalho mecanizado.¹²⁵

Esse tempo, entretanto, no qual o trabalhador é poupado, afirma Adorno, serve apenas para reproduzir e repor a sua capacidade de trabalho. Estão articuladas aqui tanto a pseudo-individualidade, quanto o tédio e a mecanização. O tempo de lazer, ao oferecer o mesmo mecanicismo do mundo do trabalho habitua o trabalhador a ele. Os estímulos que o cinema e o rádio oferecem apresentam, contudo, esse mecanicismo sob a forma de diversão, cujo produto pressuposto é o tédio¹²⁶. Não é por outra razão que o modo de escuta ligado a essa conjuntura tem como característica principal a distração, na qual o reconhecimento é uma atitude que vem sem esforço. Do contrário, caso oferecesse às massas algo que envolvesse um esforço reflexivo e crítico, que exigiria concentração, o cinema e o rádio tornariam o mundo do trabalho insuportável, tão insuportável quanto voltar ao trabalho extenuante após um período de férias. Nesse caso, o segredo seria –

¹²⁵ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 458.

¹²⁶ Esse tema aparece desenvolvido na correspondência entre Adorno e Benjamin. Cf. Theodor W. Adorno. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

como buscou mostrar Adorno nestes e noutros textos – igualar o mecanicismo e o tédio tanto das férias, como do mundo do trabalho, para que a sua indiferenciação produzisse a sensação de que é impossível escapar a isso. Lidos em conjunto, esses textos delineiam não somente uma teoria da arte popular ou mesmo uma teoria da arte no capitalismo tardio mas uma teoria da ideologia.

Isso se torna claro quando Adorno se refere à música popular como “argamassa social”, na medida em que

a autonomia da música é substituída por uma mera função sócio psicológica. (...) E o sentido que os ouvintes atribuem a um material, cuja a lógica inerente é inacessível para eles, é acima de tudo um meio pelo qual eles alcançam algum tipo de ajuste psíquico aos mecanismos da vida de hoje em dia. ¹²⁷

De novo Adorno alude à questão da função. A função ideológica oblitera o material musical, o conteúdo social da música. Por isso, Adorno argumenta que esse tipo de mediação operada pela mídia (que não é só uma mediação técnica, mas mercantil) torna a música popular repressiva *per se*.

Adorno traça dois tipos de ouvintes da música popular: o “ouvinte emocional”, já citado nos outros textos; e o “ouvinte ritmicamente obediente”. Aparece nessa tipologia um germe do argumento fundamental da *Dialética do Esclarecimento*. O ouvinte do tipo ritmicamente obediente, segundo Adorno, é mais susceptível a um processo de ajuste ao coletivismo autoritário, sem que isso se manifeste sob a forma de nenhuma posição política em especial. Para esse tipo, para o qual toda experiência da música está relacionada ao *beat*:

tocar ritmicamente significa (...) tocar de um modo que mesmo se ocorrerem pseudo-individualizações – contratempos e outras diferenciações – a relação com a métrica fundamental fica preservada. Ser musical para eles significa ser capaz de seguir padrões rítmicos pré-estabelecidos sem serem perturbados por ‘aberrações’ individualizantes, e até de encaixar as síncopes nas unidades básicas de tempo. Isso é o modo pelo qual a sua resposta à música expressa imediatamente o desejo de obedecer. ¹²⁸

¹²⁷ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 460.

¹²⁸ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 461.

Há aqui uma clara associação entre a pseudo-individualização e a personalidade autoritária. Adorno sugere que, para adaptar-se à música das máquinas, é preciso renunciar aos sentimentos humanos ou, em outras palavras, é preciso assemelhar-se a elas; reificar-se. O caráter masoquista reaparecerá mais à frente.

A definição do outro tipo de ouvinte, “o emocional”, não apresenta muitas diferenças com relação aos outros textos, a não ser que Adorno faz referência também ao cinema para esclarecer seu exemplo. Segundo ele, a música e o cinema proporcionam uma espécie de confissão da infelicidade – Adorno está pensando nas pessoas que choram num filme de amor no cinema – que reconcilia o espectador com a realidade ao produzir um alívio imediato que vem da consciência de que não se é realizado neste mundo. Esse exemplo é interessante para mostrar o caráter complicado do argumento de Adorno, que não se reduz a uma ideia de que o cinema aliena ao fazer-nos acreditar que somos felizes tanto quanto as estrelas de Hollywood. Não é por outra razão que Adorno escreveria, num outro texto que, “a cultura de massas é maquiagem não maquiada. Mais do que a qualquer outro, ela se assimila ao reino dos fins por meio do olhar sóbrio”¹²⁹. Ou seja, a ideologia não funciona apenas de maneira positiva, afirmando a sociedade existente, mas de maneira negativa, isto é, produzindo reconciliação justamente ao oferecer lugar para uma vivência de desilusão¹³⁰. Não é em outro sentido que deveríamos compreender a popularidade de seriados como *Mr. Robot* e *Black Mirror* atualmente.

Mais para frente, Adorno escreveria que “assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores

¹²⁹ Theodor W. Adorno. “Das Schema der Massenkultur”. In: Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000, S. 344.

¹³⁰ Muitos leitores da Escola de Frankfurt, Fredric Jameson, por exemplo, procuraram demonstrar que os produtos da chamada “cultura de massa”, por mais mercantilizados que possam ser, contém elementos utópicos tais quais as obras de arte do modernismo. Deixando a questão da utopia de lado, pois Adorno não pensa sobre as obras de arte autônomas nesses termos, valeria ressaltar que essa ideia de que a “indústria cultural” também é permeada de críticas ao status quo, de um desejo nunca atendido de felicidade e etc., aparece desenvolvida em vários textos escritos por Adorno nesse período. Sendo assim, parece haver uma confusão entre o conceito de “negatividade” e de experiência [*Erfahrung*] que Adorno atribui à arte autônoma e a presença funcional da crítica e da utopia – que reconciliam muito mais do que negam – na indústria cultural. Isto é, a questão não era a de que Adorno não era capaz de ver que a “indústria cultural” trabalhava com elementos de recusa, de desilusão ou de utopia, mas sim, a função que ele atribuía a esses elementos no funcionamento da indústria cultural e que, na maioria das vezes, não é nem reconhecida por parte importante de seus intérpretes e críticos. Também o modo como “indústria cultural”, “cultura de massa” e “cultura popular” são utilizados como termos intercambiáveis compromete a compreensão do conceito. Cf. Fredric Jameson. “Reification and Utopia in mass culture”. In: *Social Text*, No 1, Duke University Press, 1979, pp. 130-148.

possam se acostumar com a que eles próprios recebem.”¹³¹ A teoria da indústria cultural como ideologia não é uma teoria que defende que as pessoas comprem as ilusões da indústria cultural porque são ignorantes; na verdade, “o que aparece como aceitação imediata e gratificação não-problemática é, na verdade, algo de natureza complexa (...)”¹³². Adorno ensaia aqui a ideia de que esse processo configura uma personalidade do tipo sado-masoquista. Qualquer um que oponha resistência a esse estado de coisas é tachado como alguém que simplesmente não sabe se divertir. O abismo que separa o indivíduo e a sociedade e a desproporção entre eles, faz com que a resistência individual ceda, sem que isso deixe de gerar uma série de reações como, por exemplo, o rancor, que é empurrado para níveis cada vez mais profundos da estrutura psíquica:

Energia psicológica deve ser diretamente investida para superar a resistência. Porque essa resistência não só não desaparece completamente ao dar passagem para forças externas, como permanece viva dentro do indivíduo e ainda sobrevive no próprio momento de aceitação. Aqui o rancor se torna drasticamente ativo.¹³³

A passividade não basta, pois o indivíduo precisa se esforçar para adaptar-se. As semelhanças com a chamada “tese da integração do proletariado” são gritantes nesse ponto, o que depõe a favor da proximidade da teoria da indústria cultural com a teoria da ideologia no capitalismo tardio¹³⁴. Por isso, o entusiasmo pela indústria cultural, afirma

¹³¹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 65.

¹³² Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 462.

¹³³ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 464.

¹³⁴ Um dos pontos mais polêmicos da Teoria Crítica reside justamente nesta ideia de que uma das formas da dominação do capitalismo se dá sob a forma da auto-domação. Isso é parte de seus esforços para compreender o modo como a contradição entre capital e trabalho – que entediam ainda ser o fundamento do capitalismo – não tinha a luta de classes como um resultado imediato. Ao contrário, a classe trabalhadora parecia agir cada vez mais contra os próprios interesses. Nos anos de 1930, as pesquisas do Instituto passaram a girar em torno da compreensão de elementos que consideravam regressivos na classe trabalhadora, que teria levado parte dessa classe a tomar o partido de Hitler. Fomentada por esse capitalismo pós-concorrencial, uma personalidade de cunho sadomasoquista teria surgido e, para entendê-la, recorreu-se nas pesquisas da Teoria Crítica a uma junção da psicanálise freudiana com as reflexões sobre o processo de reificação desenvolvido por Lukács na década de 1920. Exemplos importantes dessa conjunção são o capítulo sobre o antisemitismo da *Dialética do Esclarecimento* e os textos de Adorno sobre a relação entre democracia e propaganda presentes nos textos “A Teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda [1951]” e “Liderança democrática e manipulação de massas [1951]”. Em *O Homem Unidimensional*, Marcuse desenvolve essa tese da integração do proletariado tendo em vista o Estado de Bem-Estar social nos EUA e a nivelação de classes no âmbito do consumo que apagaria a aparência da contradição entre a classe trabalhadora e a burguesia. A ideia é justamente a de que o consumo cumpre uma função de

Adorno, muitas vezes se confunde com a fúria; “(...) é preciso transformar a ordem externa à qual eles são subservientes numa ordem interna. O investimento de energia libidinal de mercadorias musicais é manipulado pelo ego”¹³⁵. Isso implicaria uma decisão de se conformar que se dá em algum nível mais ou menos consciente. Adorno faz um trocadilho com os dançarinos autointitulados *jitterbugs*. Esse tipo de música – ligada ao *swing* – foi muito popular nos anos de 1940 nos EUA e era dançada de forma veloz. A palavra *jitterbug* é formada a partir da conjunção entre o verbo *jitter* que significa agir de maneira nervosa, agitada e o substantivo *bug*, inseto. Os dançarinos, diz Adorno, se vangloriam da ideia de que são insetos que se debatem, mas que isso não pode ser tudo. Com uma análise a respeito de seus comportamentos e sua relação com a música, Adorno termina o texto dizendo que há uma relação complicada entre a resistência e a aceitação, o consciente e o inconsciente:

Na situação atual, pode ser apropriado, por esses motivos – que são apenas exemplos de questões muito mais amplas de psicologia de massa –, perguntar até que ponto a distinção psicanalítica entre o consciente e o inconsciente como um todo ainda se justifica. As reações de massa hoje em dia são muito fracamente veladas da consciência. O paradoxo da situação é que é quase insuperavelmente difícil romper esse fraco véu. Ainda assim, a verdade, subjetivamente, não é mais tão inconsciente quanto se espera. Isso é corroborado pelo fato de que, na práxis política de regimes autoritários, a mentira franca na qual ninguém de fato acredita está cada vez mais substituindo as “ideologias” de ontem que tinham o poder de convencer aqueles que acreditavam nelas. [...] Antes, a espontaneidade é consumida pelo esforço tremendo que cada indivíduo tem de fazer a fim de aceitar o que lhe é imposto – um esforço que se desenvolveu justamente pelo motivo de que o verniz velando os mecanismos de controle tornou-se tão fraco.¹³⁶

Adorno refere-se a uma ideia que lhe seria cara a partir de então, a saber, a de que adaptar-se exige tanto ou mais esforço do que o resistir à sociedade, ou seja, “para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que possivelmente poderia realizar sua transformação em um homem”¹³⁷.

integração ao unificar nesse plano proletariado e burguesia e ao desintegrar as classes como massa.

¹³⁵ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 466.

¹³⁶ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 468.

¹³⁷ Theodor W. Adorno. *On Popular Music. In: Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 468.

Apontamentos sobre a teoria da cultura de Adorno

O primeiro ensaio do livro *Prismas*, que dá nome ao subtítulo do livro, “Crítica cultural e sociedade”, alude ao conceito de “cultura” como fetiche supremo e como algo no qual não podemos ter uma crença ingênua. Em sua *Teoria Estética*, Adorno endossa essa ideia, ao afirmar que “a crítica cultural impiedosa não é radical. Se a afirmação é de fato um momento da arte, ela mesma não foi tão inteiramente falsa quanto a cultura, que é, porque fracassou, completamente falsa”¹³⁸.

Essas reflexões não poderiam ter sido escritas antes da experiência que Adorno teve nos Estados Unidos. Segundo seu próprio testemunho,

Na América eu fui liberado de uma certa crença ingênua na cultura e alcancei a capacidade de olhar a cultura de fora. Para esclarecer esse ponto: apesar de toda crítica social e de toda a consciência do primado dos fatores econômicos, a importância fundamental do espírito [*mind*] – *Geist* – era quase um dogma auto-evidente para mim desde o começo. O fato de que isso não era uma conclusão pré-determinada eu aprendi na América, onde nenhum silêncio reverencial prevalecia na presença de tudo que era intelectual, assim como o era na Europa Central e Ocidental muito além dos confins das chamadas “classes educadas”; e a ausência desse respeito inclinou o intelecto na direção de um auto escrutínio. Isso afetou especialmente os pressupostos europeus de cultivo da música nos quais eu estava imerso. Não que eu tenha renunciado a essas assunções ou abandonado minhas concepções de tal cultura; mas parece-me uma distinção fundamental ater-se a elas irrefletidamente ou tornar-se ciente delas precisamente em oposição aos padrões do país tecnológica e industrialmente mais desenvolvido.¹³⁹

Adorno permaneceu nos Estados Unidos de 1938 a 1953. A soma dos textos sobre a “indústria cultural” e temas a ela relacionados que Adorno escreveu nesse período e as inúmeras histórias sobre as suas aventuras na América, como ele mesmo gostava de dizer, confirmam o modo como a formulação do conceito de “indústria cultural” é decorrente de uma experiência intensa de imersão no ambiente cultural e de pesquisa norte-americano. Conforme o depoimento do próprio Adorno, “eu certamente sabia o que era

¹³⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 374.

¹³⁹ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 367.

capitalismo monopolista e grandes trustes; no entanto, eu ainda não tinha percebido o quão longe a ‘racionalização e a padronização haviam permeada a chamada mídia de massa’¹⁴⁰. Mas essa experiência não foi só fundamental para a compreensão da indústria cultural como algo que faria parte do processo de reprodução e ampliação do capital, mas também para o desenvolvimento posterior de suas reflexões sobre a arte e a cultura.

Uma das maiores dificuldades na compreensão da teoria crítica de Adorno reside justamente no fato de que Adorno não trabalha com um conceito definido de cultura, como é a tradição do marxismo inglês, por exemplo¹⁴¹. Os termos “Esclarecimento”, “indústria cultural”, “arte”, entre outros, certamente têm uma relação com a ideia de cultura, mas esta não se reduz a nenhum deles.

Para Adorno, existe uma separação entre a vida material e a vida do espírito que é resultante da cisão descrita por Marx entre o trabalho manual e o trabalho intelectual. A autonomia da arte, assim compreendida (e não no sentido weberiano da racionalização das esferas, conforme abordarei mais à frente), carrega consigo algo da liberdade em relação a práxis ligada às necessidades materiais usufruída pelo trabalho intelectual. Mas essa autonomia tem uma má consciência. Em sua *Teoria Estética*, Adorno mostrará como cada obra de arte que seja digna do nome carrega a marca dessa separação em sua forma. No entanto, por conceber – na mais velha tradição marxista – essa separação como algo problemático, Adorno nunca faz uma defesa da ideia de cultura. Em suas palavras, “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”¹⁴². Tudo se passa como se a ideia de cultura precisasse ser negada para que seu próprio conceito pudesse se realizar. O conceito de cultura carrega consigo a contradição da sociedade, quer dizer, “(...) a liberdade permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de disposição do trabalho de outros”¹⁴³.

¹⁴⁰ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370, p. 341.

¹⁴¹ E. P. Thompson, Raymond Williams, Terry Eagleton são exemplos dessa tradição de viés culturalista, ainda que esse culturalismo seja concebido em termos materialistas.

¹⁴² Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 19.

¹⁴³ Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 12.

A filosofia adorniana carrega uma desconfiança profunda na cultura, embora busque ater-se a seu potencial emancipatório. O mesmo se passa com a ideia de Esclarecimento, que também é criticada no livro escrito com Horkheimer. Não é por outra razão que este livro, assim como o conjunto de ensaios de *Prismas*, conta com a presença de conhecidos críticos tanto da cultura, quanto do Esclarecimento: Sade, Veblen, Spengler, Nietzsche, entre outros. A teoria crítica de Adorno alimenta-se tanto de entusiastas do Esclarecimento, como Kant, quanto de seus críticos e busca mostrar, em diversos momentos, a dialética entre os termos aparentemente opostos. Mas isso não é tudo. Vale reforçar que a própria escrita da *Dialética do Esclarecimento*, sempre tão lembrada a partir do acontecimento traumático do nazismo, dependeu da desconfiança com a chamada cultura possibilitada pela vivência nos Estados Unidos. A teoria da “indústria cultural”, que no debate com Benjamin assume a forma de uma disputa entre a arte autônoma e a arte política, após a ida para a América, transforma-se também (e, talvez, principalmente) não só numa teoria sobre a aniquilação da autonomia da arte, mas do próprio sujeito:

Prepara-se a negação do próprio conceito de fenômeno cultural. Os seus constituintes: conceitos como autonomia, espontaneidade, crítica, sofrem cassação. Autonomia: porque o sujeito, em vez de tomar decisões conscientes, integra-se, por obrigação e gosto, no pré-existente; porque o espírito, que segundo a ideia tradicional de cultura deve criar a sua própria lei, experimenta a todo instante a sua impotência perante as exigências avassaladoras do mero Ser. A espontaneidade retrai-se: porque o planejamento da totalidade subordina a emoção individual, pré-determina-a, rebaixa-a ao estatuto de aparência e deixa de tolerar aquele jogo de forças do qual se espera uma nova e livre totalidade. A crítica acaba por extinguir-se, uma vez que no decurso dessa atuação, modelo crescentemente inspirador da esfera cultural, o espírito crítico causa entraves como areia na engrenagem. Ele sugere qualquer coisa de antiquado, *armchair thinking*, irresponsável e sem préstimo. (...) [Trata-se de] substituir a crítica pelas suas considerações sobre o fenômeno artístico, ou antes por informação sobre matérias factuais, de acordo com a prática, cada vez mais corrente, de reprimir o espírito crítico: mesmo uma coleção editorial francamente vanguardista ostenta, com orgulho, o subtítulo ‘informação’.¹⁴⁴

Aqueles que buscam – em contraposição a Adorno – mostrar a autonomia ou ao menos a inteligência dos produtos da indústria cultural, perdem, ao fazer isso, o cerne de

¹⁴⁴ Theodor W. Adorno. “Cultura e Administração”. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 124.

sua teoria crítica, que consiste justamente em apreendê-las em meio à função que exercem na sociedade capitalista. A “indústria cultural” já é algo hegemônico, ela não precisa de defensores. Por isso, tanto no âmbito da crítica, quanto no âmbito de teoria social, dever-se-ia aplicar, como disse Adorno, “(...) a frase de Walter Benjamin sobre o dever do crítico – defender os interesses do público contra o próprio público” ¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Theodor W. Adorno. “Cultura e Administração”. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 130.

Capítulo 3 – A metástase da indústria cultural

A doutrina secreta que é transmitida é a mensagem do capital.

Adorno, “O esquema da cultura de massas”

Embora a maior parte de sua obra tenha sido dedicada à análise da música e da literatura, Adorno nunca reivindicou para si o título de “crítico cultural”. O próprio conceito de “cultura” aparece em sua obra sempre de maneira negativa, como um elemento que encontra, em sua afirmação, uma traição a si mesmo. No ensaio “Crítica cultural e sociedade” está contida a seguinte passagem:

A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda a sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura. A crítica não é injusta quando destrói – esta ainda seria sua maior qualidade – mas quando, ao desobedecer, obedece.¹⁴⁶

Essa recusa sistemática e obstinada de Adorno em utilizar um conceito afirmativo de “cultura” talvez esteja ligada a uma tentativa de resguardar-se perante a barbárie que ele via em sua própria constituição: a cultura é uma espécie de libertação da imediatez da vida material que carrega consigo a marca daquilo que deixou para trás. Adorno via com extrema desconfiança a crítica cultural que se apoiava no conceito de “cultura”, pois “aceitar a cultura como um todo já é retirar-lhe o fermento de sua própria verdade: a negação”¹⁴⁷. Logo, Adorno via no caráter destrutivo da crítica o resguardo do momento de verdade da cultura. Nesse sentido, poderia ser questionado qual é de fato o lugar ocupado pelo conceito de “indústria cultural” em sua obra.

Ele pode, lido em conjunto com as suas reflexões sobre estética, aparecer como uma teoria da arte no capitalismo tardio. Mas será que se resume a isso? No referido texto de 1963, no qual reflete sobre a sua experiência nos Estados Unidos, Adorno destaca os ensaios “As estrelas descem à terra”, “Prólogo sobre a televisão” e “Transparências no cinema”, escritos após a *Dialética do Esclarecimento*, como parte de seu projeto de

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 11.

¹⁴⁷ Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 19.

*Ideologiekritik*¹⁴⁸. Essa declaração nos dá algumas pistas para abordar não só o conceito de “indústria cultural”, mas o fenômeno que ele nomeia, antes da escrita da *Dialética do Esclarecimento* em 1944, como “cultura de massas” e que está presente em inúmeros de seus escritos, como algo além de uma teoria da cultura.

Fetiche e reificação

No primeiro capítulo de *O Capital*, na famosa passagem sobre o fetichismo da mercadoria, que Adorno conhecia muito bem, Marx escrevia:

Como a forma mercadoria é a forma mais geral e não desenvolvida da produção burguesa, e por isso irrompe cedo, embora não na mesma maneira dominante e característica de hoje em dia, o seu caráter de fetiche parece ainda relativamente fácil de penetrar. Em formas mais concretas desaparece mesmo essa aparência de simplicidade.¹⁴⁹

Marx refere-se nessa passagem ao desenvolvimento subsequente do fetichismo do dinheiro e do capital, derivados da forma mercadoria, que ganham complexidade e poder de comando sobre as relações sociais, além de tornarem-se cada vez mais impenetráveis.

Seguindo as pistas deixadas por Marx, Lukács descobriria no conceito de “fetichismo da mercadoria” o segredo para a compreensão do desdobramento das contradições n’*O Capital*. A forma mercadoria, oriunda e portadora da contradição entre valor de uso e valor, espalha-se para toda a sociedade. Por isso Lukács afirmaria que “(...) pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa”.¹⁵⁰ À ocasião da escrita de *História e Consciência de Classe*, Lukács não conhecia os textos de juventude inéditos de Marx sobre a alienação, mas intuiu mesmo assim que o fetichismo da mercadoria, concebido não somente como fenômeno econômico¹⁵¹, daria forma ao conjunto da sociedade, bem como às subjetividades que

¹⁴⁸ Cf. Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370.

¹⁴⁹ Karl Marx. *A Mercadoria*. Tradução, apresentação e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006. (Ensaio comentado), p. 83.

¹⁵⁰ Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 193.

¹⁵¹ Com isso, não se defende que Marx compreendia a reificação como fenômeno exclusivamente econômico, mas que, ao contrário, Lukács desenvolve o que já estava presente nas análises de Marx. Conforme destacou Kurt Lenk, “‘Materialismo’, no sentido de Marx, não significa o primado de uma

nela se desenvolvem. Não é por outra razão que Lukács alargaria o conceito de fetichismo da mercadoria demonstrando como ele penetra a consciência; tanto dos trabalhadores, quanto dos filósofos burgueses que tomam as antinomias presentes na sociedade capitalista como problemas filosóficos¹⁵². Esse alargamento do conceito de reificação é fundamental para o surgimento da Teoria Crítica.

Adorno, em sua *Introdução à Sociologia*, destaca a importância de *História e Consciência de Classe* e defende que Lukács foi o primeiro materialista dialético a aplicar a categoria de reificação de maneira sistemática à filosofia. A tendência a ler a *Dialética do Esclarecimento* a partir da crítica à razão instrumental de inspiração weberiana¹⁵³, ou a crítica aos processos de subjetivação de inspiração freudiana, ou como crítica da razão em geral tende a obliterar a importância fundamental que a teoria de Lukács desempenha no argumento de Adorno e Horkheimer. Apesar das diferenças fundamentais que Adorno e Horkheimer tinham em relação a Lukács – como a fé na revolução proletária e no que se refere à interpretação por vezes excessivamente hegeliana da obra de Marx –, essa obra de Lukács é reconhecidamente um impulso dos mais fundamentais para sua Teoria Crítica.

É importante destacar que mesmo a crítica ao pensamento abstrato, que se estende para fora dos limites do capitalismo até à pré-história da subjetividade, tem inspiração na obra do economista marxista Alfred Sohn-Rethel e de seu mais importante livro *Trabalho Manual e Intelectual: uma crítica da epistemologia*, que teve uma influência importante

matéria alheia ao espírito. A própria infra-estrutura econômica já é mediada por algo espiritual. Kurt Lenk. *El concepto de Ideología*. Buenos Aires: Amorrortu/ Editores, 2000, p. 29.

¹⁵² Sobre as bases materialistas da *Dialética do Esclarecimento* cf. Carlos Henrique Pissardo. *Os pressupostos materialistas da crítica à razão cognitiva na Dialética do Esclarecimento*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2014. Sobre a importância de Lukács para a Teoria Crítica cf. FEENBERG, Andrew. Why students of the Frankfurt School will have to read Lukács. In: 9TH INTERNATIONAL CRITICAL THEORY CONFERENCE OF ROME, 9., 2016, Roma. Apresentação. Roma: Loyola University Chicago, 2016. p. 1 - 28. Sobre a relação entre Lukács e o marxismo ocidental cf. Andrew Arato e Paul Breines. *The Young Lukács and the origins of Western marxism*. New York: Seabury Press, 1979.

¹⁵³ A expressão “marxismo weberiano” cunhada por Merleau-Ponty para explicar, entre outros, a conjunção na obra de Lukács entre os conceitos de “burocracia” e “reificação” acabou sendo aplicada também para a análise da *Dialética do Esclarecimento*. Embora a influência de Weber seja reconhecida pelos próprios autores do livro, a ideia de que Marx e Weber são igualmente fundamentais na teoria crítica desses autores a ponto de ser possível classificá-los de “marxistas weberianos” é problemática, pois sugere uma absorção similar dos arcabouços teóricos de Marx e Weber. No entanto, seria possível argumentar que a *Dialética do Esclarecimento* empresta de Marx não apenas conceitos – como o faz com a noção de “razão instrumental” de Weber – mas o método dialético, que submete igualmente a sociologia burguesa weberiana, a psicanálise freudiana e a filosofia alemã ao seu crivo. Por isso, falar sobre marxismo weberiano faz tanto sentido quanto falar em marxismo kantiano ou freudiano. Cf. Maurice Merleau-Ponty. *As Aventuras da Dialética*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006; Michael Löwy. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

sobre Adorno. Sohn-Rethel relia a teoria do valor de Marx, em conjunto com a filosofia Kantiana, e encontrava no conceito de trabalho abstrato as bases materialistas das abstrações do pensamento filosófico.

Além disso, valeria reforçar também que a versão difundida da *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, sofreu diversas alterações no vocabulário marxista devido não só à tentativa de Adorno e Horkheimer tomarem certa distância do marxismo vulgar ligado à URSS, mas também porque estavam sobre escrutínio do “comitê de atividades antiamericanas” nos EUA.

A crítica da ideologia passa a ser, na teoria de Lukács, algo filosoficamente central enquanto crítica da consciência constitutiva. Mas Lukács ainda restringe, de certo modo, a origem da reificação da consciência ao âmbito do trabalho, demonstrando como estão submetidos a esse processo, em diferentes intensidades, os trabalhadores na fábrica, os jornalistas, os juristas, os filósofos idealistas e etc. Veremos que Adorno dá um passo adiante e desenvolve a teoria do fetichismo da mercadoria de Marx e da reificação de Lukács recorrendo a dois elementos que ainda estavam historicamente inacessíveis a Marx e muito incipientes no período no qual escrevia Lukács, a saber, a mídia e a psicanálise¹⁵⁴. Além disso, e suas análises sobre a indústria cultural mostram de maneira clara, Adorno demonstra que o problema da reificação não pode ser reduzido a um problema da consciência, mas da constituição dos indivíduos sob o capitalismo. Ao reduzir a questão a um problema de conscientização, é que Lukács, de acordo com Adorno, recai no idealismo, uma vez que o problema da materialidade das relações sociais e a necessidade de uma transformação radical, que atravessa a constituição social dos indivíduos subsumidos a determinadas formas, ainda não estavam totalmente claros para o autor húngaro.

¹⁵⁴ Postone chama a atenção para o fato de que Lukács, inspirado na dialética hegeliana, desloca a ideia de “Sujeito”, associada ao “espírito” em Hegel, para o trabalho – na figura do proletariado – de modo que este, ao mesmo tempo em que sofre com o processo de reificação, passa a ocupar a posição privilegiada da crítica da sociedade capitalista. A centralidade que Lukács deu não só ao conceito de trabalho, mas às posições ocupadas nesse processo – mirando na posição privilegiada que ele desejava atribuir ao proletariado e que aparece na metáfora do teatro – não permitiu que ele estendesse a noção de reificação para esferas da vida mais distantes, porém não-independentes do processo produtivo. Porque faz uma leitura de Marx que não identifica a condição de sujeito à de proletariado, mas à de capital e que não detém como seu cerne a noção de trabalho, Adorno não deriva o processo de reificação da ocupação profissional, mas investiga o espriamento indiscriminado da forma mercadoria. Cf. Moishe Postone. “Lukács and the Dialectical Critique of Capitalism,” in R. Albritton and J. Simoulidis. *New Dialectics and Political Economy*. Houndsmill, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Seguindo essa trilha, destaca-se o fato de que a formulação desse conceito é parte das transformações que a teoria marxista teve que enfrentar diante da dinâmica do capitalismo que, na década de 1930, alterava a sua forma liberal na direção de um capitalismo de caráter cada vez mais monopolista. Uma maneira de compreender o conceito de “indústria cultural” é investigando a correspondência entre as formas objetivas (nesse caso, o capitalismo monopolista) e seus correspondentes modos de subjetivação¹⁵⁵. Quer dizer, ligada ao indivíduo liberal estaria um tipo de subjetividade, segundo o argumento que Adorno e Horkheimer desenvolvem na *Dialética do Esclarecimento*, completamente diferente da do indivíduo que se constituía principalmente a partir da década de 1930.

Uma outra maneira de abordar essa questão seria compreender a teoria da “indústria cultural” como um desdobramento do fetichismo da mercadoria, como uma forma social de capital e elemento intrínseco de seu processo de reprodução ampliada do capitalismo¹⁵⁶.

Procurou apresentar aqui uma interpretação que contemple de alguma maneira essas duas abordagens, demonstrando como o conceito de “indústria cultural” não consiste exclusivamente num diagnóstico da arte no capitalismo tardio, conforme ressalta parte importante da fortuna crítica de Adorno. Ao contrário, a ideia é que a teoria da mídia e da chamada “cultura de massas” na sua obra, assim como seu recurso à psicanálise freudiana, são uma atualização da tese de Marx a respeito dos desdobramentos do fetichismo da mercadoria – isto é, da contradição entre valor e valor de uso, entre capital e trabalho – para formas mais complexas e menos penetráveis e uma atualização da tese lukácsiana da reificação, que visa mostrar como a reificação alcança também isso que chamo aqui de modo de subjetivação, que diz respeito à economia libidinal individual. A configuração da indústria cultural como um desdobramento do fetiche faz dela também uma crítica da ideologia.

A indústria cultural é um sistema

¹⁵⁵ Com isso, não se quer dizer que existe uma aplicação da Economia Política na cultura, como o faz Deborah Cook, mas ao contrário, que há uma relação de interdependência entre as estruturas econômicas e os modos de subjetivação que encontra sua razão de ser na partilha da origem comum que é a forma mercadoria. Deborah Cook. *The culture industry revisited*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1996.

¹⁵⁶ Cf. o já citado trabalho de Maar. Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. Em: Revista Olhar, ano 2, número 3, Junho, 2002, pp. 1-24.

A generalização do capitalismo veio embutida da transformação da forma mercantil “em forma de dominação efetiva sobre o conjunto da sociedade”¹⁵⁷. Em *História e Consciência de classe*, Lukács mostra, inspirado na teoria weberiana, como cada esfera da vida – a economia, a política, o Direito, a ciência, a filosofia, etc. – torna-se, com o processo de racionalização, um sistema fechado com uma legalidade interna própria. No entanto, diferentemente do que pensou Weber, essas esferas não são completamente independentes, pois estão ligadas à estrutura comum da forma mercadoria, isto é, à contradição fundamental capitalista.

Lukács explica a crise econômica a partir do desencontro entre esses sistemas reificados, cujo processo de racionalização entrópica gera uma irracionalidade do todo. Como desdobramentos do fetichismo, não só as diversas formas do capital, como previra Marx, mas as mais variadas esferas da vida social, são percebidas como formas puras e autônomas. O domínio totalitário do cálculo racional gera a aparência de que os fenômenos seguem seus rumos de acordo com leis próprias e não são resultados da ação humana. A racionalização penetra, então, todas as esferas da vida e o indivíduo passa a viver sob a impressão de que todas essas esferas são regidas por leis imanentes uniformes. Isto é uma mera aparência, afirma Lukács, mas uma aparência socialmente necessária para a manutenção do capitalismo. A adaptação do modo de vida, do trabalho e da consciência aos pressupostos socioeconômicos do capitalismo passa a ser a consequência desse processo.

Logo na abertura do capítulo sobre “A indústria cultural como mistificação das massas”, Adorno e Horkheimer referem-se ao fenômeno da indústria cultural como um sistema, composto pelo cinema, o rádio, o jazz e as revistas¹⁵⁸. Em outros ensaios, Adorno inclui a televisão, o esporte, a moda e os romances *best-sellers* nesse sistema. Em *Minima Moralia*, por exemplo, ele afirma que, “cada programa deve ser visto até o fim, cada best-seller deve ser lido, cada filme deve ser assistido nos seus primeiros dias no cinema principal. A abundância que se consome sem critério torna-se catastrófica”¹⁵⁹. Seria um

¹⁵⁷ Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 197.

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 109.

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 115.

equivoco, por isso, tratar os elementos da indústria cultural isoladamente¹⁶⁰, conforme alerta Adorno no debate televisionado com Hellmut Becker:

gostaria de chamar a atenção para que não se veja isoladamente a televisão, que constitui somente um momento no sistema conjunto da cultura de massa dirigida contemporânea orientada numa perspectiva industrial, a que as pessoas são permanentemente submetidas em qualquer revista, em qualquer banca de jornal, em incontáveis situações da vida, de modo que a modelagem conjunta da consciência e do inconsciente só pode ocorrer por intermédio da totalidade desses veículos de comunicação de massa.¹⁶¹

Trata-se, então, de um sistema no qual está integrado, pela técnica submetida ao capital, tudo aquilo um dia atribuído à cultura, que se transmuta em entretenimento indiscriminado. Esse caráter abrangente da indústria cultural fica muito mais claro atualmente com a difusão da internet, e das chamadas redes sociais. Também o caráter totalitário se torna mais explícito; basta observar a programação de um canal de variedades, nos quais as atrações apresentam-se como guias de culinária, comportamento, moda, relacionamento, decoração, educação, entre muitos outros, que, por sua vez, ligam-se aos *apps* de *smartphone* para que o indivíduo, mesmo quando distante da televisão, possa manter-se conectado. Há um desempenho prescrito do momento em que um indivíduo se levanta até a hora em que vai se deitar. Esse caráter totalitário da indústria cultural como sistema, está ligado à sua função como “prolongamento do trabalho”, como subsunção industrializada da cultura:

¹⁶⁰ É porque não compreende a indústria cultural como um sistema que bons intérpretes de Adorno como, por exemplo, Deborah Cook, criticam o diagnóstico da indústria cultural por ser demasiadamente generalizantes e não se ater sobre objetos específicos. Compreender o conceito de “indústria cultural” como uma enorme coleção de bens culturais oblitera a abordagem desse fenômeno como uma forma de dominação, não redutível a coisas, a produtos culturais. Esse tipo de crítica, que normalmente ressalta que Adorno não conhecia todos os produtos da indústria cultural – como determinado filme ou série televisiva, por exemplo – acaba recaindo na armadilha da verificação empírica e na falácia da confirmação factual como se fosse necessário conhecer todos os produtos da indústria cultural para criticá-la. Isso explica porque interpretações como essa buscam pensar bens culturais que “resistem à reificação” no interior da indústria cultural ao invés de refletir sobre o caráter abrangente e dominador desse fenômeno. Até porque Adorno não pensa a arte autônoma como algo que resiste à reificação, mas como algo que gestado a partir dela, a problematiza (voltarei a esse assunto nos próximos capítulos). Ademais, o próprio Adorno em “Televisão e Formação” afirma que não é contra a televisão em si e que está disposto a debater os conteúdos por ela veiculados, bem como reconhece seu potencial informativo e educativo, mas o conceito de indústria cultural não se resume ao conjunto de produtos reificados produzidos pela indústria do entretenimento. Cf. Deborah Cook. “Reassessing the culture industry”. In: Simon Harvis (Ed.). *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. London/New York: Routledge, 2007, (Vol. 2); Theodor W. Adorno. “Televisão e formação”. Em: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 77.

¹⁶¹ Theodor W. Adorno. “Televisão e formação”. Em: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 88.

Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a esse fim único – ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia – essa subsumção realiza ironicamente o conceito de cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação.¹⁶²

A ideia de “prolongamento do trabalho” não tem a ver somente com o descanso tão monótono quanto a monotonia do trabalho que põe o indivíduo em condições de encará-lo novamente, tal como Adorno descreve em “O Tempo Livre”. A indústria cultural é prolongamento do trabalho porque oferece, fora dele, o mesmo sistema fechado e impenetrável que o trabalhador encontra na fábrica e nas empresas. Ao descrever o processo de reificação, Lukács realçava a tese de Marx de que, como mero suporte do processo de produção, o homem é levado a assumir uma atitude contemplativa frente ao trabalho, apresentado como um sistema fechado de leis próprias e imutáveis. O indivíduo que chega na fábrica para trabalhar encontra pronto todo o aparato de produção ao qual ele é submetido e frente ao qual parece ser tão dispensável e do qual é mero apêndice. O modelo do que acontece na fábrica espalha-se para toda a sociedade. Isto, explica Lukács, produz uma atitude contemplativa no trabalhador que se vê impotente diante da organização do mundo que parece precedê-lo. O sistema, que parece funcionar de maneira autônoma, produz a aparência de que é independente dos indivíduos para existir; porque não parece haver alternativa a ele, o trabalhador se submete. Por isso, a reificação é, como afirma Lukács, *o reflexo na consciência, da forma mercadoria*.

Seguindo o conceito de fetichismo da mercadoria exposto por Marx *n’O Capital*, o que se tem aqui é uma inversão específica entre forma e substância, sujeito e objeto: o trabalho – a substância – é submetido a uma forma que lhe é estranha – o capital. Isso gera uma dialética truncada, isto é, que, ao desdobrar-se, levará consigo essa contradição para os próximos patamares,

o capital não pode descrever perfeitamente tal movimento, porque ele não é a verdadeira substância. Quem deveria elevar-se de “substância” a “sujeito” é a força de trabalho, a “fonte” efetiva do valor. (...) Não é esta riqueza, enquanto “substância”, que se eleva à autodeterminação, à posição de um verdadeiro “sujeito”. Ao contrário, ela se coloca como o oposto da “atividade” que a cria,

¹⁶² Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 108.

definindo-a como atividade vazia de objetividade, incapaz mesmo de existir por si própria enquanto atividade. A substância é como que cindida, por força do despojamento original, em uma pura subjetividade e uma pura objetividade. E esta última, autonomizada enquanto capital, subordina formalmente a outra parte, pretendendo por isso elevar-se à posição de “sujeito”, pois a força de trabalho só é posta em atividade quando o capital a emprega, organiza e associa tecnicamente aos meios de produção.¹⁶³

A subsunção formal do trabalho ao capital, que dá ao capital a aparência de ser sujeito do processo, nada mais é do que um desdobramento do fetichismo. Seu reflexo na consciência envolve a assimilação dessa impotência ou passividade do trabalhador no processo de produção, que gera a atitude contemplativa. O contrário desta, diferentemente do que pensam muitos sociólogos, não é nenhuma “agência” – conceito, aliás, que no fundo já incorpora a adaptação. Tanto Lukács, quanto Adorno associam a perda da autonomia e a atitude contemplativa à perda da espontaneidade, identificada aqui como uma atitude reflexiva e crítica, fundamental para a práxis política¹⁶⁴.

Adorno demonstra – desenvolvendo aqui os temas de Marx e Lukács – que o caráter sistemático da indústria cultural é um desdobramento do fetichismo que explica como o processo de reificação impõe a sua forma também ao mundo da diversão e do descanso. Uma sociedade estruturada é pressuposto desse processo de reificação, que, ao se desdobrar, produz e reproduz essa estrutura, conforme se apossa de e domina o conjunto da sociedade. A indústria cultural apresenta-se como sistema fechado e racionalizado, com suas próprias leis. Isso fica claro no âmbito de sua produção, altamente especializada: o cinema é dividido em diversas áreas técnicas pelas quais são

¹⁶³ Cf. Jorge Luis da Silva Grespan. *Dialética do Avesso. Em: Crítica marxista*, no 14, 2002, pp. 21-44, p. 39.

¹⁶⁴ Não é possível desenvolver aqui o argumento em mínimos detalhes, mas vale destacar que a comparação entre Adorno e Lukács restringe-se a existência de um sistema que tem como contrapartida a passividade. Há diferenças importantes entre as dialéticas de Marx e de Lukács. O segundo, por atribuir ao proletariado a vocação de sujeito da história, vê na dialética marxista – especialmente na forma mercadoria – uma contradição entre forma e conteúdo. Marx, por sua vez, e Adorno segue a sua trilha, atribui ao capital a condição de sujeito, mas um sujeito cuja substância, isto é, o trabalho abstrato, lhe é estranha. O capital, nessa perspectiva, é muito mais uma identidade entre identidade e não-identidade, uma contradição desdobrada do que uma contradição apenas entre forma e conteúdo, qualitativo e quantitativo, como aparece em Lukács. Em suma, seria possível defender que Adorno desenvolve a teoria lukácsiana da reificação no âmbito da concepção marxiana de dialética. Cf. Moishe Postone. *"Lukács and the Dialectical Critique of Capitalism"* in R. Albritton and J. Simoulidis. *New Dialectics and Political Economy*. Houndsmill, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.

responsáveis os seus especialistas, em música, no vestuário, nos efeitos especiais; nas revistas, convoca-se os especialistas em moda que ensinam com seus tutoriais como vestir-se para cada ocasião, nutricionistas que ensinam como se deve comer, sexólogos que ensinam como melhorar a performance sexual, etc. Frente a todo esse conhecimento, a sociedade se torna leiga e impotente no que se refere ao controle que tem sobre todos esses meios.

A indústria cultural se constitui como um desdobramento complexo – e, por isso, difícil de penetrar – do fetichismo da mercadoria que ganha poder de comando sobre as relações sociais. Antes de adentrar a discussão sobre como a indústria cultural produz pseudo-individualização e semiformação, vale reforçar como ela é elemento fundamental da reprodução do sistema capitalista enquanto sistema diante do qual não resta alternativa aos indivíduos a não ser assumir uma atitude contemplativa. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer afirmariam que

A cultura sempre contribuiu para dominar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. (...) Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota – e já estamos integrados.¹⁶⁵

Tal qual a fábrica, a indústria cultural apresenta-se para nós como um sistema pronto. Além disso, como sistema, ela tem, conforme descrevem Adorno e Horkheimer, uma abrangência enorme, do rádio à televisão, das revistas aos *best-sellers*, da moda ao esporte, etc. Como descreve Adorno em *Sobre a Música Popular*, o *plugging*, a repetição das mesmas músicas no rádio, das mesmas fórmulas no cinema (basta pensar como o cinema se divide em no máximo dez gêneros diferentes nas quais se encaixa a maioria dos filmes), etc., visam quebrar a resistência dos indivíduos ao oferecer-se como única alternativa. É claro que essa alternativa não aparece sempre como o mais do mesmo, mas com um verniz de novidade, daí o entusiasmo causado pela indústria cultural. Mas basta hoje passar dois dias explorando um *site* como o *Netflix* para compreender qual é o argumento de Adorno.

¹⁶⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 127.

O caráter de sistema da indústria cultural contribui, então, para produzir uma atitude de contemplação também fora do ambiente de trabalho. Afinal, se não parece haver escapatória, só resta adaptar-se:

A pressão sob a qual os seres humanos vivem cresceu a tal ponto que eles não a suportariam, caso os precários esforços de adaptação, que eles uma vez realizaram, não lhes fossem novamente demonstrados e neles próprios repetidos. Freud ensinou que o recalque das pulsões nunca é totalmente bem-sucedido e nem dura muito, e que, por isso, a energia psíquica inconsciente do indivíduo é desperdiçada incansavelmente para manter no inconsciente aquilo que não pode alcançar a consciência. Esse trabalho de Sísifo da economia pulsional do indivíduo aparece hoje “socializado”, sendo seu controle assumido pelas instituições da indústria cultural, para benefício das instituições e dos poderosos interesses que estão por trás delas. A televisão, tal como é, contribui com a sua parte. Quanto mais completo o mundo como aparência, mais impenetrável a aparência como ideologia.¹⁶⁶

Ora, mas o que está dado aqui senão uma inversão similar à discutida acima, entre forma e substância? Quando assume algo da ordem da dinâmica pulsional individual e socializa o processo de adaptação, a indústria cultural dá uma forma heterônoma à subjetividade, tirando-lhe a potência de sujeito. Adorno atualiza o conceito de fetichismo da mercadoria ao mostrar como, assim como o capital impõe ao trabalho uma forma que lhe é estranha, também a indústria cultural impõe ao indivíduo a forma de sua subjetividade. Um dos momentos desse processo passa pelo caráter sistemático, pronto e totalitário que a indústria cultural assume perante o indivíduo, que se vê como objeto dessa instância. A própria ideia de espectador (e de consumidor daquilo que já se apresenta como um conjunto de mercadorias prontas no mercado) contém essa passividade infligida.

A indústria cultural não só manipula o desejo, através da publicidade, mas o cria ao impor ao indivíduo “necessidades retroativas”¹⁶⁷. Até aí encontra-se o caráter de sistema, cujo

princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas

¹⁶⁶ Theodor W. Adorno. “Prolog zum Fernsehen”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 508.

¹⁶⁷ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 114.

necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele [o indivíduo] se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural.¹⁶⁸

O sistema produz reificação porque inverte o sujeito e o objeto do processo.

Além disso, Adorno ressalta um aspecto fundamental que diz respeito a indiferenciação que a indústria cultural produz entre vida e aparência, o que teria se agravado profundamente com a disseminação da televisão:

O que ocorreu há muito com a sinfonia, que o empregado cansado, tomando sua sopa na manga da camisa, tolerava com meia orelha, ocorre agora com as imagens. [...] Com a justificativa de que ver televisão no quarto escuro seria doloroso, deixa-se, à noite, a luz elétrica acesa, e, durante o dia, recusa-se a fechar as cortinas: a situação deve se descolar do normal o mínimo possível. É impensável que a experiência da coisa mesma permaneça independente disto. Para a consciência, as fronteiras entre realidade e imagem [*Gebilde*] foram reduzidas. A imagem [*Gebilde*] é tomada como um pedaço da realidade, uma espécie de acessório do apartamento que se comprou junto com o aparelho.¹⁶⁹

Quando, na forma de sistema, a indústria cultural penetra diversos aspectos da vida cotidiana, quando ela se torna quadro de referência no vestir-se, comportar-se, relacionar-se, divertir-se, etc., quando, como dizem Adorno e Horkheimer, o filme confunde-se com a propaganda, o domingo esportivo confunde-se com a segunda miserável, o trabalho com a lazer, quando, cada garota se parece com a estrela de cinema, cultura, entretenimento e dominação se apresentam como uma totalidade coesa e inescapável. Por isso, afirma Adorno, enquanto aparência, ela é ainda mais ideológica, pois ainda mais difícil de penetrar. Quer dizer,

Existir torna-se sua própria ideologia por meio da magia da sua duplicação fiel. Assim se tece o véu tecnológico, o mito do positivo. Se o real torna-se uma imagem ao igualar-se ao todo na sua particularidade, tal como um Ford em relação a todos os outros da mesma série, então as imagens, inversamente, tornam-se realidade imediata.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 117.

¹⁶⁹ Theodor W. Adorno. "Prolog zum Fernsehen". In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 510-1.

¹⁷⁰ Theodor W. Adorno. "Das Schema der Massenkultur". In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 301.

A reificação e a estrutura da consciência

Marx deduzia do modo de produção capitalista e de sua decorrente divisão do trabalho uma série de consequências alienantes para o trabalhador, em relação, por exemplo, aos meios de produção, aos outros trabalhadores, ao produto final do trabalho, etc.¹⁷¹. Isto é, Marx proporcionava o arcabouço teórico necessário para compreender como as relações sociais capitalistas determinavam os destinos desses trabalhadores, embora sua investigação não se detivesse sobre os efeitos da alienação e do fetichismo sobre a constituição subjetiva. Lukács abordaria, décadas mais tarde, as consequências do processo de reificação no âmbito da consciência, conectando, por assim dizer, as posições de classe e atividade profissional ao seu tipo decorrente de alienação. Ele apontava a formação, no capitalismo, de uma estrutura formalmente unitária da consciência que se apresentava como tal para o conjunto da sociedade, mas com variações. Em suma, “essa estrutura unitária exprime-se justamente pelo fato de que os problemas de consciência relacionados ao trabalhador assalariado se repetem na classe dominante de forma refinada, espiritualizada, mas, por outro lado, intensificada”¹⁷². Assim como a diferença entre o “trabalho simples” e o “trabalho complexo” foi descrita por Marx como uma diferença meramente quantitativa, isto é, de grau, também para Lukács a reificação se intensifica nas atividades nas quais predomina o trabalho complexo, como a burocracia, o jornalismo e a filosofia. Não fortuitamente, Lukács destacaria as profissões liberais burocratizadas, ligadas ao Direito, por exemplo, como resultantes de um processo de intensificação da reificação, em relação ao trabalho fabril. No âmbito da burocracia, a reificação teria penetrado a ética, tal qual o taylorismo penetrara o psíquico no âmbito da fábrica.

Em todo caso, a preocupação de Lukács situava-se no âmbito da formação da consciência de cada classe que, em seu interior, apresenta variações. Adorno, mais uma vez, busca desdobrar as concepções de Marx e Lukács, expondo como se intensifica a reificação da consciência. Isso foi claramente exposto na conferência “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”, na qual Adorno afirma que a sociedade industrial se tornou uma totalidade ao expandir processos análogos aos industriais para além do ramo da produção material, como a administração e a cultura, por exemplo. Nesse sentido, argumenta Adorno, os seres humanos mantêm e aprofundam sua condição de apêndice

¹⁷¹ Karl Marx. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹⁷² Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 222.

da maquinaria, não apenas ao permanecerem submetidos às máquinas no processo de produção, mas por serem “(...) obrigados, até dentro de suas emoções mais íntimas, a se integrar ao mecanismo social como portadores de papéis e a se modelar de acordo com ele sem reserva”¹⁷³.

Afirmar que o capitalismo precisou expandir processos análogos aos industriais para o âmbito da cultura, envolve, como sugere Adorno, associar a reprodução ampliada do capital com o processo de produção e reprodução dos trabalhadores no capitalismo. Na análise da indústria cultural, é isso que Adorno tem em mente e muitas vezes ele recorre à psicanálise para explicar os desdobramentos da reificação no que tange aos modos de subjetivação dela decorrente¹⁷⁴. As noções de pseudo-individualização e semiformação são conceitos imprescindíveis para a compreensão desse desenvolvimento. Não é por outra razão, que Wolfgang Leo Maar pode afirmar que o núcleo argumentativo da teoria crítica de Adorno consiste em

tematizar o processo de reprodução ampliada do domínio da formação vigente. O conceito marxista de reprodução ampliada adquire com essa focalização sua dimensão plena. (...) Adorno integra a sua apreensão da indústria cultural à crítica da economia política, revelando a indústria cultural e semiformação como peças chaves para compor adequadamente os mecanismos pelos quais a acumulação capitalista procura se tornar presente.¹⁷⁵

A indústria cultural não é ideológica unicamente porque afirma positivamente o real, embora atualmente esteja cada vez mais claro que ela faça isso. Além do seu impacto enquanto sistema, o seu caráter dominador reside também na sua participação no processo de reprodução do capital, autovalorização do valor, ao solapar aquilo que lhe oferece

¹⁷³ Theodor W. Adorno: *Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag*. In: *Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Ed.): Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?: Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main 1968*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, p. 18.

¹⁷⁴ Com isso, não se quer defender que a psicanálise serve de mero recurso de compreensão de elementos individuais na análise sociológica. Não se encontra nesse caso nem um déficit psicanalítico, nem um déficit sociológico – conforme defende Axel Honneth. Ao contrário, sociologia e psicanálise, submetidas ao crivo da dialética de Adorno, servem à crítica da reificação. Conforme destacou Rouanet a respeito da complementaridade entre ambas as abordagens, “a formação do indivíduo através da cultura e a reprodução da cultura através do indivíduo fazem parte do mesmo movimento. Movimento pelo qual o indivíduo se apropria da cultura, através do processo de socialização, transformando-se, *stricto-sensu*, num indivíduo e pelo qual a cultura se perpetua, reproduzindo-se, geração após geração, nas consciências individuais. Por isso a linguagem do Todo – a Sociologia – e a do particular – a Psicanálise – são mutuamente traduzíveis” Sérgio Paulo Rouanet. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001, p. 120; Axel Honneth. *The critique of power: reflexive stages in a Critical Social Theory*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1991.

¹⁷⁵ Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. Em: *Revista Olhar*, ano 2, número 3, Junho, 2002, pp. 1-24, p. 5.

resistência: a subjetividade. Se considerarmos que a espontaneidade é um elemento fundamental para a práxis política, ao fazer dos indivíduos um meio de reprodução do capital, quebrando a resistência subjetiva e gerando adaptação, a indústria cultural torna-se uma das peças chaves da compreensão do capitalismo atual e, na época de Adorno, do processo de integração do proletariado.

Em “Prólogo sobre a televisão”, Adorno destaca a necessidade de se estudar os efeitos da televisão em conjunto com a psicanálise, pois esses efeitos são inconscientes. Não basta, portanto, analisar os conteúdos veiculados pela televisão e sua qualidade. Seria preciso verificar em que grau a televisão serve de fato para preencher o tempo vazio e qual função ela realmente exerce, bem como sua relação com os outros elementos do sistema. A análise, por assim dizer, empírica da televisão deveria ser apenas um ponto de partida e não algo autossuficiente no que tange essa temática¹⁷⁶. Conforme argumentou Adorno em “Televisão e formação”,

Sugiro efetivamente começar detendo-se na configuração do material e na sua integração, para exercer a crítica a partir desse ponto, sem confiar em que, com os métodos positivistas usuais seja possível registrar essas coisas, sem confiar em que isso atue sobre as pessoas efetivamente *hic et nunc* (aqui e agora) diretamente como se poderia supor a partir da análise desse material. Contudo, esses talvez sejam detalhes acerca das técnicas de investigação que podem ser deixados de lado aqui. Mas um ponto é fundamental: o fato de não podermos demonstrar com precisão como essas coisas funcionam naturalmente não significa uma contraprova desse efeito, mas apenas que ele funciona de modo imperceptível, muito mais sutil e refinado, sendo por isso provavelmente muito mais danoso.¹⁷⁷

Os efeitos da televisão, de acordo com essa entrevista concedida por Adorno, não são imediatos, por isso sua investigação sociológica nos moldes tradicionais é insuficiente. Novamente, o que está em jogo – como Adorno desenvolvera na pesquisa

¹⁷⁶ Mesmo quando empenhado em pesquisas empíricas, como tenho buscado mostrar, Adorno não se detinha perante a coleta dos dados. Estes devem ser submetidos a análise, teoricamente orientada. Por isso, como ficou claro no caso das pesquisas sobre o rádio, Adorno considerava as técnicas de pesquisas tradicionais insuficientes para acessar a realidade. Conforme destacou Cohn, “a principal contribuição de Adorno à pesquisa empírica consiste na valorização dos recursos analíticos que permitam atingir por vias indiretas as condicionantes sociais das atitudes, das ações e das formas de pensamento em contextos determinados.” Gabriel Cohn. “Esclarecimento e ofuscação. Adorno e Horkheimer hoje”. Lua Nova, no 43, São Paulo, 1998, p. 12.

¹⁷⁷ Theodor W. Adorno. “Televisão e formação”. Em: Educação e emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 88.

do rádio – são os limites da análise empírica para a investigação da realidade. A tese defendida por ele é a de que “toda cultura de massas é, em princípio, adaptação”¹⁷⁸ e esse processo é resultado de determinações diversas. Já vimos acima que Adorno demonstra como a indústria cultural toma para si a tarefa adaptativa que antes era incumbência da dinâmica pulsional individual. No ensaio presente na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer sugerem também que o cinema serviria de substituto ao esquematismo kantiano, condicionando a nossa apreensão da realidade e usurpando ao sujeito a função “de referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais”¹⁷⁹. Esse tipo de processo não pode ser comprovado por uma pesquisa empírica, até mesmo por que ele ocorre ao longo de uma geração, na qual os indivíduos são conformados de uma maneira específica. A conhecida passagem sobre Hollywood realizar aquilo que Kant teorizou sobre o sujeito diz exatamente isso, ou seja, que “as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundos os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas”¹⁸⁰.

Não é incomum nos depararmos, nos textos de Adorno que tratam da crítica da ideologia, com a definição da indústria cultural a partir da padronização e estereotipia que determinam a estrutura das mercadorias culturais. É o caráter pronto, sempre igual, pré-organizado, tão fácil de lembrar quanto de esquecer que Adorno e Horkheimer tem em mente quando se referem a este esquematismo¹⁸¹. Basta pensar na ideia de gêneros

¹⁷⁸ Theodor W. Adorno. “Das Schema der Massenkultur”, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 305.

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 103.

¹⁸⁰ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 73.

¹⁸¹ A analogia entre o esquematismo kantiano e a indústria cultural não é amplamente desenvolvida por Adorno e Horkheimer, o que recomenda cautela na comparação. Vale ressaltar que o tema remete à alienação entre sujeito e objeto na sociedade capitalista que torna, por sua vez, essa relação opaca: refletida sobre a consciência, essa estrutura reificada impunha-se sobre a própria capacidade dos filósofos de explicar a objetividade do conhecimento. Sendo assim, mesmo filósofos como Kant, um representante da fase áurea e progressista da burguesia, não podia compreender o porquê de as sensações serem pré-formadas e graças a essa qualidade serem suscetíveis de apreensão pelos conceitos do entendimento. Sem um conceito de práxis, que põe em relação matéria e espírito, Kant acabava atribuindo o caráter pré-formado das sensações a um “esquematismo” dos conceitos puros do entendimento (“substância”, “causalidade”, “necessidade”, “possibilidade”, etc.) e interpretava esse esquematismo como parte da alma. Da mesma maneira que a crítica de Marx e Lukács, por exemplo, atribuíram uma raiz social para esse esquematismo, a crítica da indústria cultural visa demonstrar como um novo esquematismo é imposto ao indivíduo no capitalismo tardio. Esse esquematismo diz respeito ao modo como o indivíduo apreenderá o mundo tanto em termos sensíveis (basta pensar nas mudanças na percepção trazidas pelo cinema e pela televisão) e naquilo que diz respeito a ordem do entendimento. O exemplo que Adorno e Horkheimer utilizam em “Elementos do anti-semitismo” da mentalidade do “ticket” remete ao esquematismo da indústria cultural na medida em que serve para explicar como as pessoas passam a adotar comportamentos à direita e à esquerda que se assemelham às listas eleitorais fechadas, nas quais a escolha de um candidato pressupõe a escolha da lista

musicais que encontramos em qualquer aplicativo musical de celular, que oferece os tipos de música reunidos numa caixinha digital ou nas variantes fixas dos personagens das comédias românticas. Dificilmente a indústria cultural produz algo que não se encaixe em nenhum gênero cinematográfico, musical, literário e etc. E mesmo que exista um número restrito de “filmes independentes”, por exemplo, sua existência não contraria a noção de indústria cultural, mas a reforça, não só por contribuir para essa ideia de ‘liberdade’ a ela conectada, mas também porque esta funciona como um sistema, contra o qual a exceção pode muito pouco ou quase nada. Nas palavras de Adorno e Horkheimer, “contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração”¹⁸². O núcleo social de sua existência encontra-se muito mais na função que exerce do que nas ideias que transmite.

A referência a Kant, entretanto, se compreendida num âmbito mais geral e relacionada às reflexões sobre a modernidade de Benjamin, referida nos capítulos anteriores, não se resume ao esquematismo do cinema e de seus derivados. O trabalho do esquematismo só pode ser oferecido ao indivíduo pela indústria cultural porque dele foi subtraída toda a experiência. Ele pode ser relacionado ao movimento de substituição da experiência destruída por uma “experiência substitutiva enganosa”, tal como defende Adorno em sua “Teoria da semicultura” – texto aliás, quase sempre restringido às suas reflexões sobre a pedagogia. Embora isso não deixe de ser verdade, a semicultura e a semiformação [*Halbbildung*] estão de certa forma implícitas nas reflexões sobre a indústria cultural enquanto substitutos para aquilo que se usurpou da sociedade como possibilidade: a experiência e a formação cultural [*Bildung*]. O esquematismo é aquilo que a indústria cultural oferece para suprir o vazio da experiência destruída. Esse esquematismo, também antes um trabalho do sujeito, é imposto de fora e, por isso, de maneira heterônoma. A semiformação, ao contrário do que pode parecer, não pertence ao reino dos conteúdos. O seu caráter incompleto, “pela metade”, sobrevém da transformação da cultura em valor que, como vimos, altera sua função e, neutraliza os conteúdos culturais e os petrifica, produzindo adaptação ao invés de autonomia.

como um todo. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 165.

¹⁸² Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 117.

A condição de excluído da cultura do proletariado, dessa cultura da qual pode usufruir a burguesia liberal do século XIX, não poderia ser superada, segundo Adorno, apenas por uma educação que visasse preencher esse vácuo, porque essa exclusão não é meramente cultural, mas materialmente determinada pela sociedade de classes. Vale lembrar novamente que Adorno é um crítico dialético da cultura e não um crítico cultural que vê na cultura a saída definitiva para a superação da sociedade de classes. Segundo ele, “o duplo caráter da cultura, cujo equilíbrio teve sucesso como que apenas momentaneamente, nasce do antagonismo social não conciliado, que a cultura gostaria de curar, mas que, como mera cultura, não pode curar”¹⁸³. O duplo caráter da cultura é constituído à imagem e semelhança do duplo caráter da mercadoria, cuja contradição não-conciliada gera ao mesmo tempo a autonomia e a impotência que caracterizam a esfera cultural. Autonomia, pois enquanto esfera intelectual autônoma, é livre das demandas imediatas da práxis e da vida material. Impotência, justamente porque encontra nessa mesma autonomia e independência os limites de incidência na organização da vida material. *Grosso modo*, a ideia é que oferecer as sinfonias de Beethoven numa estação de rádio, vender a *Odisseia* para ser lida no metrô, para que as massas exaustas do trabalho obtenham a tão proclamada *Bildung*, é muito mais uma crença ingênua na cultura da parte dos advogados (não pagos) da indústria cultural, do que de Adorno, cujo materialismo é explícito nas críticas que faz à ideia de formação como mero acúmulo de informações sobre a cultura. Isso já havia ficado claro nas suas análises sobre o rádio, às quais Adorno retorna nesse texto com o seguinte exemplo:

Na América há um livro extraordinariamente disseminado, *Great Symphonies*, de Sigmund Spaeth. Ele foi talhado, de maneira desinibida, por uma necessidade semiformativa: a de que seja possível reconhecer imediatamente as obras padrão da literatura sinfônica [...], para que, por meio disso, possa-se ser identificado como culto. O método é que, aos temas principais sinfônicos, e por vezes também a motivos isolados deles, frases são atribuídas, que os permitem ser cantados e que, à moda dos *hits* [*Schlagerart*], gravam na memória as frases musicais correspondentes.¹⁸⁴

¹⁸³ Theodor W. Adorno. “Theorie der Halbbildung”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 96.

¹⁸⁴ Theodor W. Adorno. “Theorie der Halbbildung”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 113.

Esse tipo de relação com as obras de arte – note-se que Adorno não está fazendo referência aos produtos já previamente padronizados – oblitera completamente a relação com os objetos, pois o consumo das obras nada mais visa senão um gosto pelo mero fato de se consumir determinado tipo de cultura.

O conceito tradicional de formação remete quase que imediatamente aos privilégios da burguesia liberal porque esta tinha uma margem de liberdade, em relação às classes trabalhadoras, justamente por não estar submetida ao imperativo da necessidade e da mera sobrevivência. Mas esse já não é o caso da sociedade de massas, na qual também a antiga burguesia “ilustrada” se tornou objeto desse processo. Conforme chamou a atenção Robert Kurz, numa tentativa de atualização do conceito de Adorno e Horkheimer:

Esta velha barbárie culta da burguesia alemã extinguiu-se na época das guerras mundiais e não há que chorar por ela (...) A presunção elitista há muito que já não se refere à capacidade de conseguir recitar Homero no original, mas sim a uma mistura de economia política e ‘competência multimídia’ (...), a nova elite é notoriamente sem pretensões espirituais e aparelhada para o curso de mercado de modo tão reducionista que as ‘universidades de excelência’ poderão ser consideradas quando muito como ironia objetiva.¹⁸⁵

“A semiformação”, nas palavras de Adorno, “é o espírito capturado pelo caráter de fetiche da mercadoria”¹⁸⁶ e isso não é “privilégio” do proletariado, mas tem a ver com a generalização, no âmbito da cultura, da forma mercadoria.

Nessa chave, a reificação precisa ser compreendida como algo mais do que a reflexão da forma mercadoria na consciência. O que Adorno está dizendo é que ela determina essa consciência e, ao fazê-lo, apresenta-se como sujeito, assim como o capital apresenta-se como sujeito do processo capitalista. Não se trata mais apenas da penetração da reificação na consciência, mas da própria constituição da última a partir da primeira. Em *História e Consciência de Classe*, Lukács atém-se ao fenômeno da reificação e às suas decorrentes formas de “objetividade e subjetividade” como produtos do processo de produção capitalista e embora destaque a constituição de uma consciência formal unitária

¹⁸⁵ Original Robert Kurz. *Kulturindustrie Im 21. Jahrhundert. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer* in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012). *KULTURINDUSTRIE IM 21. JAHRHUNDERT*. Tradução de Boaventura Antunes (03/2013), p. 10. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em: 08/10/2016.

¹⁸⁶ Theodor W. Adorno. “Theorie der Halbbildung”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 108.

para toda a sociedade e o espraçamento da atitude contemplativa produzida no âmbito do trabalho para o restante da vida social, Lukács – principalmente por causa do momento histórico revolucionário que vivia – não deu maior destaque à importância do fenômeno da reificação para a reprodução do capitalismo. Seguindo os passos de Lukács, Adorno desenvolve a teoria da reificação em conjunto com a teoria do valor de Marx. Recorrendo à psicanálise e a uma teoria da mídia, por assim dizer, Adorno vai enfatizar muito mais o caráter de pressuposto que o fenômeno de reificação da consciência tem para a auto reprodução do capital do que de produto do modo de produção capitalista (embora em nenhum momento ele negue essa determinação).

Correspondente à semiformação, a noção de pseudo-individualidade aparece em diversos momentos da obra de Adorno, como um sucedâneo da individualidade. Há nesse processo um quiproquó, pois a destruição da experiência e da individualidade não deixam um mero vazio, mas são substituídas por versões como que decompostas das primeiras. Nos estudos sobre a presença de tipos de personalidade autoritária nos Estados Unidos, Adorno dá uma explicação que pode esclarecer esse conceito, desenvolvendo o tema do antissemitismo presente na *Dialética do Esclarecimento*,

O indivíduo tem que lidar com problemas que ele na verdade não compreende, e ele tem que desenvolver certas técnicas de orientação, por mais cruas e falaciosas que sejam, que o ajudam a encontrar seu caminho em meio à escuridão (...) Isso significa preencher uma função dupla: de um lado, elas fornecem ao indivíduo um tipo de conhecimento, ou substitutos para o conhecimento, o que torna possível para ele tomar uma posição quando isso é esperado dele, embora ele não esteja realmente preparado para tal. De outro lado, por si mesmas aliviam psicologicamente o sentimento de ansiedade e incerteza e provêm o indivíduo com a ilusão de segurança intelectual de algum tipo, de algo ao qual ele pode se agarrar mesmo quando sente, lá no fundo, a inadequação de suas opiniões.¹⁸⁷

A formação é substituída pela semiformação. Quando a subjetividade é esvaziada por esse processo ela não permanece vazia, mas é substituída por algo imposto de fora. No caso da individualidade, diz Adorno, “as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, (...) elas se reduzem ao bigode, ao sotaque

¹⁸⁷ Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950, p. 663-664.

francês, à voz grave da mulher de vida livre”¹⁸⁸. Trata-se, na chave da indústria cultural, de uma construção mercantil e reificada da individualidade que se dá em diversos níveis. Usurpados da possibilidade de formar-se, os indivíduos passam a se relacionar com a composição de sua personalidade como mercadorias que se compra no mercado. Basta notar como atualmente se confunde a vida social com a vida nas redes sociais, enfeitada com fotos, posicionamentos políticos, etc. Como havia descrito Lukács, o processo de reificação faz com que o indivíduo lide com aspectos de sua subjetividade como algo cindido de si mesmo, que pode ser disposto no mercado como um produto qualquer, como o publicitário que concebe sua criatividade como um *asset*. Atualmente, isso está presente, por exemplo, na ideia de “perfil”, tão alardeada pelas empresas; não se procura mais um tipo de “personalidade”, porque até mesmo isso é sentido como inadequado, como uma extravagância. A ideia de “perfil” contém a já referida estrutura do esquematismo. A noção de “perfil” não implica apenas num reducionismo em relação à personalidade em termos psicológicos, por assim dizer. Se formos pensar na representação pictórica de um perfil, por exemplo, veremos que ela não é só uni facetada, apresentando apenas uma parte de um rosto, mas é também unidimensional, “achatada”. A escolha desse termo para designar um tipo de comportamento esperado dos indivíduos não é aleatória.

No aforismo de nome “palhaço”, presente em *Minima Moralia*, Adorno comenta como a individualidade se tornou uma espécie de paródia de si mesma, algo tão exótico quanto os mostrengos que provocavam risos e sustos nas crianças de antigamente:

As individualidades importadas na América, que pela importação deixam de sê-lo, são chamadas de *colorful personality*. Seu temperamento agitado e desinibido, suas ágeis ideias, sua “originalidade”, mesmo quando consiste em especial feiúra, mesmo sua fala carregada amesquinham o humano como traje de palhaço. Estando submetidos ao mecanismo universal da concorrência e não podendo adequar-se e ganhar espaço no mercado senão pela sua petrificada alteridade, eles mergulham apaixonadamente no privilégio de si mesmos e se exageram a tal ponto que exterminam inteiramente aquilo que representam. (...) Destarte justificam também objetivamente a injustiça que lhes foi infligida. Eles regateiam a regressão generalizada como regredidos privados, e mesmo

¹⁸⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 128.

sua altissonante resistência no mais das vezes não passa de meio de adaptação por conta da fraqueza.¹⁸⁹

Nesse aforismo fica claro que Adorno enxerga como problemáticas e ideológicas essas substituições de cultura por semicultura e de individualidade por pseudo-individualidade. Nesse sentido, “pensar a inteira liquidação do indivíduo ainda é demasiado otimista”¹⁹⁰. Isso ocorre porque ao invés de a individualidade encontrar o seu fim numa forma diferente de relação do particular com o geral, ela permanece morta e impotente, carregada como uma espécie de rabo na figura da pseudo-individualidade.

Por isso, o recurso de Adorno à teoria freudiana é cauteloso, isto é, ele não aplica à “indústria cultural” a teoria de Freud de maneira direta. Freud, que de certa forma era um crítico iluminista do iluminismo, mostrava como o indivíduo liberal descobria na existência do seu próprio inconsciente uma ameaça a sua autonomia¹⁹¹. Adorno e Horkheimer defendem que a cultura de massas revela o caráter fictício que a individualidade já possuía na era liberal, mas, como críticos dialéticos que eram, reconheciam nessa individualidade alguma aspiração de autonomia. Passa-se com a teoria da individualização de Freud o mesmo que com a teoria da ideologia de Marx. A aparência de autonomia e de liberdade oferecidas pelo capitalismo liberal eram ideológicas, mas guardavam como um momento de verdade, pelo menos como aparência, essas aspirações. Mas, como destacou Adorno, “hoje não há mais ideologia no sentido próprio da falsa consciência, mas somente propaganda a favor do mundo, mediante a sua

¹⁸⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 132.

¹⁹⁰ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 131.

¹⁹¹ A oposição entre o capitalismo liberal e o capitalismo monopolista presente na *Dialética do Esclarecimento* remete a uma discussão complexa que remete a Lênin e Hilferding, que não convém adentrar aqui. No entanto, encontra-se sugerida também na obra de Adorno uma oposição entre a fase revolucionária da burguesia e sua fase decadente. Essa leitura – presente na obra de Marx e ressaltada por Lukács – é a base da interpretação que Adorno faz, por exemplo, da obra de Beethoven, mas também aparece na *Dialética do Esclarecimento* e na apropriação da obra de Freud. Cf. Theodor W. Adorno. *Beethoven - Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Georg Lukács. *Marx e o Problema da decadência ideológica*. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Seleção e Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Vladimir Ferrari Puzone. *Capitalismo perene: reflexões sobre a estabilização do capitalismo a partir de Lukács e da teoria crítica*. São Paulo, FFLCH-USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

duplicação e mentira provocadora, que não pretende ser acreditada, mas que pede o silêncio”¹⁹². Por isso,

A pseudo-individualidade é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia a sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los universalmente na universalidade. (...) Hoje, as fisionomias produzidas sinteticamente mostram que já se esqueceu até mesmo de que já houve uma noção da vida humana.¹⁹³

A pseudo-individualidade tem a ver com essa cisão psicológica que substitui de maneira mentirosa, dizem os autores, o individual pelo estereotipado. Aqui nos deparamos mais uma vez com essa ideia de uma “experiência substitutiva enganosa” no âmbito do que um dia fora um processo de formação, embora problemático, do eu. O indivíduo gestado pela indústria cultural, que sofreu com os processos de semi-individualização e semiformação, não teme a noção de inconsciente, pois ele já abdicou da autonomia; seu próprio desejo já é organizado por ele.

A indústria cultural, nesse sentido, é uma máquina de produzir recalques. Através de “nomes e imagens cheios de brilho” e da repetição constante do “busto no suéter e torso nu do herói esportivo”¹⁹⁴, a indústria cultural oferece aos indivíduos seus objetos de desejo, dos quais todos devem partilhar. Até assim ela toma do indivíduo o seu caráter de sujeito do desejo. Além de ser impostos de fora e de maneira heterônoma, a indústria cultural rebaixa o desejo – ou, conforme afirmam Adorno e Horkheimer – “humilham a pulsão” ao se reduzirem a exposições sexuais. A impossibilidade *a priori* de satisfação com os objetos de desejo, contida na arte por apresentar a felicidade como uma promessa rompida, isto é, sublimada, é negada pela indústria cultural quando esta apresenta-se como promessa cumprida. Mas seu resultado é, antes, o recalque. A satisfação promovida pela indústria cultural é masoquista, pois vem justamente de nunca se atingir o alvo desejado. Por isso, Adorno e Horkheimer dizem que “a indústria cultural não sublima, mas reprime. As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é

¹⁹² Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 25.

¹⁹³ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 128-129.

¹⁹⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 115.

pornográfica e puritana”¹⁹⁵. O masoquismo refere-se ao fato que o controle é exercido por meio da diversão; extrai-se, deste modo, prazer da própria dominação. Não seria possível adaptar-se a uma sociedade que exige tanta renúncia a não ser por esse tipo de processo. Aqui a psicanálise encontra mais uma vez a sociologia: esse comportamento masoquista é o meio pelo qual os trabalhadores (mas não só eles) integram-se, vale repetir, “(...) obrigados, até dentro de suas emoções mais íntimas, (...) ao mecanismo social como portadores de papéis”¹⁹⁶.

A indústria cultural é um sistema e, como tal, funciona em vários níveis. Não se trata apenas de produtos culturais, mas de um modo de vida. Isso significa que esses processos não estão em jogo só quando assistimos à televisão ou ouvimos o rádio. Em “O esquema da cultura de massas”, inicialmente concebido como parte do ensaio sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno comenta,

A paixão pelo esporte, na qual os senhores da cultura de massa farejam a efetiva base de massa da sua ditadura, fundamenta-se nisso. É possível dar-se ares de senhor ao infligir simbolicamente de novo a si mesmo e aos outros essa antiga dor, em uma repetição compulsiva. Enquanto a repetição treina a obediência, ela amortece o infortúnio em perpétuo estado de angústia, e isso ocorre reiteradamente. (...) Ao retratar toda a vida como um sistema de competições esportivas declaradas ou encobertas, ela entroniza o esporte como a vida em si, e ainda liquida a tensão entre o domingo esportivo e a semana miserável, em que constituía a melhor parte do esporte real.¹⁹⁷

Também aqui encontra-se o masoquismo e a inversão entre sujeito e objeto. O indivíduo acostuma-se à dominação ao iludir-se que é ele quem a inflige, sobre ele mesmo e sobre os outros. Em consequência disso, o comportamento masoquista é sempre um comportamento sadomasoquista e por isso acompanha o indivíduo semiformado pela indústria cultural a personalidade autoritária. Hoje em dia, a importância que os esportes assumiram para a manutenção do capitalismo só comprovam a tese de Adorno; o exercício físico apresenta-se assumidamente como peça fundamental na reposição das energias para o trabalho e melhora da performance, ao mesmo tempo em que aparecem

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 115.

¹⁹⁶ Theodor W. Adorno: “Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag”. In: Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Ed.). *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?: Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main*, 1968. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, p. 18.

¹⁹⁷ Theodor W. Adorno. “Das Schema der Massenkultur”, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 328-9.

como o momento do relaxamento e do desligar-se da tensão do trabalho. As academias que abrem em cada esquina ocupam, junto com a televisão, o rádio, as revistas e a internet, o “tempo livre” dos indivíduos.

Embora haja de fato um processo de dominação transportado pela indústria cultural, não se trata apenas de defender que os indivíduos se tornam meramente seus objetos, mas, ao contrário, que a inversão entre sujeito e objeto está presente na indústria cultural como um desdobramento do fetichismo do capital que faz, vale ressaltar, com que a estrutura de sua consciência seja determinada pelo processo de reificação.

Tempo Livre

A indústria cultural enquanto meio de domínio e integração, ou seja, enquanto um sistema, compõe também aquilo que é conhecido como “tempo livre”. Uma vez que Adorno não enxerga a cultura como “superestrutura”, sua teoria do tempo livre busca argumentar como esse tempo, que pode ser encarado como o tempo do lazer, da fruição, da cultura compreendida num sentido mais geral é tão determinado pelo “fetichismo da mercadoria” quanto o mundo do trabalho. A própria divisão da vida entre o “tempo livre” e tempo de trabalho remete, afirma Adorno, à conduta burguesa que separa o mundo do trabalho “sério”, ascético e sem distrações, do restante do tempo que deve servir de descanso ao trabalho e, por causa disso, deve ser preenchido por tudo àquilo que não demanda esforço. O adjetivo “livre” de “tempo livre” denuncia, à revelia, o caráter não livre do trabalho. Mas se ela é reveladora, por um lado, dessa conduta burguesa apontada por Adorno, não deixa de ser ideológica, pois a liberdade do tempo livre é um engodo.

Não se trata de demonstrar, portanto, como a alienação do mundo do trabalho atinge posteriormente o mundo do lazer, da diversão, da cultura, mas como o fetichismo da mercadoria determina a vida social no capitalismo tardio como um todo, de modo que as atividades realizadas no período de tempo em que se passa fora do trabalho – *hobbies*, cinema, televisão, artesanato amador em geral, trabalhos domésticos, esportes e, hoje, poderíamos acrescentar os sites de variedades da internet e as redes sociais, bem como as academias fitness – podem ser consideradas por Adorno um “prolongamento do trabalho”, pois nelas estão inscritas o mesmo antagonismo social que determina o mundo do trabalho.

Quando se aceita como verdadeiro o pensamento de Marx, de que na sociedade burguesa a força de trabalho tornou-se mercadoria e, por isso, o trabalho foi coisificado, então a palavra *hobby* conduz ao paradoxo de que aquele estado,

que se entende como o contrário da coisificação, como reserva de vida imediata em um sistema total completamente mediado, é, por sua vez, coisificado da mesma maneira que a rígida delimitação entre trabalho e tempo livre. Neste prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro.

198

Adorno é completamente avesso a uma sociologia do trabalho ou a uma sociologia cultural que irá derivar imediatamente um comportamento de classe, por exemplo, das atividades laborais¹⁹⁹. Não é o mundo do trabalho que “coloniza” o mundo do lazer. Ao contrário, existe uma oposição entre eles que na verdade se constitui como unidade da dominação. O argumento central desse pequeno texto de Adorno, que na verdade foi uma comunicação transmitida pelo rádio, é de que o tempo livre, durante o qual se realizam atividades que, devido à própria divisão entre trabalho e todo o resto, são consideradas supérfluas é, de fato, tão organizado e planejado quanto o mundo de trabalho, servindo-lhe como componente fundamental. Nesse texto, fica claro como Adorno investe contra o capitalismo nos seus pontos mais altos, pois ele critica a administração do tempo livre num período de Estado de Bem-Estar Social e fordismo que permitiram a uma grande parcela da classe trabalhadora dispor, pela primeira e única vez durante o capitalismo, de um tempo livre advindo da diminuição da jornada de trabalho que, vale destacar, sempre foi uma das principais reivindicações da luta da classe trabalhadora²⁰⁰. Contudo, o modo como Adorno demonstra que esse “tempo livre” é amplamente organizado pelos produtos comerciais que compõem suas possibilidades de ocupação, que não se traduz num incremento de atuação política da classe trabalhadora e no qual predomina a apatia e a pseudo-atividade, comprova essa intenção de desmistificar o que é compreendido como uma espécie de ganho do capitalismo tardio.

¹⁹⁸ Theodor W. Adorno. “Tempo Livre”. Em: *Indústria cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 106.

¹⁹⁹ Isso não significa que Adorno despreze os estudos empíricos sobre o trabalho. Nos anos de 1950, por exemplo, Adorno realizou estudos sobre o *Betriebsklima*, “clima na empresa” na região do vale do Ruhr. No entanto, Adorno não deixa de destacar que a coleção de fatos sobre a realidade não corresponde ao conhecimento dessa realidade. No caso específico da “indústria cultural” trata-se de destacar que Adorno não deriva a reificação diretamente da atividade laboral, mas mais focado no fenômeno do fetichismo da mercadoria, refere-a a (re) produção da sociedade como um todo. Cf. Theodor W. Adorno; Walter Dirks. *Betriebsklima: eine industriesoziologische Untersuchung aus dem Ruhrgebiet*. In: *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*. (Band 3). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1955.

²⁰⁰ Sobre esse desenvolvimento do texto de Adorno cf. Ricardo Musse. “A administração do tempo livre”. *Lua Nova*, São Paulo, No. 99, Set./Dez. 2016.

A ideia de *hobby*, criticada por Adorno, carrega o sentido de que as atividades exercidas durante o tempo livre são meros passatempos, supérfluos e, portanto, desprezíveis – assim como tudo aquilo que não é produtivo aos olhos do capital, como a cultura – e, por isso, não deve ser levado a sério. No entanto, aquele que não tem um *hobby* é visto com desconfiança, diz Adorno, pois o bom uso do tempo livre está ligado à adaptação social. Basta ver, por exemplo, como, nos filmes de *high school* de Hollywood até hoje, os desajustados sociais são aqueles que não praticam um esporte ou preferem ficar “isolados”, muitas vezes lendo, o que pode também ser visto como princípio de psicopatia. Adorno enxerga nessa divisão do mundo entre “trabalho” e “diversão” uma conduta burguesa, a qual está ligada à identidade entre cultura e entretenimento, pois o tempo da diversão não pode envolver esforço e deve ser leve para ser *fun*.

O tempo livre seria, segundo esse raciocínio, tão marcado pela inversão entre meios e fins quanto o mundo do trabalho; o bronzado pelo bronzado, o *fitness* pelo *fitness*, são maneiras de ocupar esse tempo livre feito para ser “gasto” e não aproveitado. Por isso, diz Adorno, o sentimento que marca esse tempo é o tédio, o mesmo que se encontra no mundo mecânico e monótono do trabalho. Mas esse tédio não se resume ao entretenimento ruim:

Tédio é o reflexo do cinza objetivo. Ocorre com ele algo semelhante ao que se dá com a apatia política. A razão mais importante para esta última é o sentimento, de nenhum modo injustificado das massas, de que, com a margem de participação na política que lhes é reservada pela sociedade, pouco podem mudar em sua existência, bem como, talvez, em todos os sistemas da terra atualmente. O nexo entre a política e seus próprios interesses lhes é opaco, por isso recuam diante da atividade política. Em íntima relação com o tédio está o sentimento, justificado ou neurótico, de impotência: tédio é o desespero objetivo.²⁰¹

Ou seja, tédio não é apenas o sentimento produzido pelo “mais do mesmo”, ou pelo ócio – que Adorno afirma ser liquidado pelo capitalismo –, mas sim um afeto ligado à impotência infligida aos indivíduos no que se refere à organização de sua própria vida e de seu próprio tempo.

²⁰¹ Theodor W. Adorno. “Tempo Livre”. Em: *Indústria cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 110.

A indagação adequada ao fenômeno do tempo livre seria, hoje, porventura, esta: ‘Que ocorre com ele com o aumento da produtividade do trabalho, mas persistindo as condições de não-liberdade, isto é, sob relações de produção em que as pessoas nascem inseridas e que, hoje como antes, lhes prescrevem as regras de sua existência?’. Já agora, o tempo livre aumentou sobremaneira; graças às invenções, ainda não totalmente utilizadas – em termos econômicos – nos campos da energia atômica e da automação, poderá aumentar cada vez mais.²⁰²

Adorno previa que a tecnologia iria aumentar esse tempo livre que, na verdade, era plenamente organizado, mas não poderia prever que o fim do Estado de Bem-Estar e o surgimento da tecnologia dos computadores portáteis, dos *smartphones*, da internet, iriam borrar profundamente a aparente distância entre o tempo livre e o tempo do trabalho ao integrá-los através do modo como mantêm às pessoas à disposição do trabalho no período de lazer e leva o entretenimento para o momento de trabalho com as *apps* de jogos, música, redes sociais, etc. A ideia de que o tempo livre é administrado tanto quanto o mundo do trabalho complementa a tese da indústria cultural como um sistema ao demonstrar a falta de liberdade predominante nesse contexto.

O cúmulo do fetiche: a gratuidade da indústria cultural

Porque ele não cobra nada, diz Adorno, o rádio aparece – como a internet hoje, diga-se de passagem – como uma autoridade desinteressada, “acima dos partidos, que é como que talhada sob medida para o fascismo”²⁰³. Sua ideologia é oca e vazia. Mantém-se a ilusão, no entanto – por exemplo, com o rádio que anuncia que a sua transmissão é pública –, que os produtos da indústria cultural são gratuitos. Essa ilusão, “realiza-se indiretamente através do lucro de todos os fabricantes de automóveis e sabão reunidos, que financiam as estações, e naturalmente através do aumento de vendas da indústria elétrica que produz os aparelhos de recepção”²⁰⁴.

Um dos maiores logros presentes na difusão da indústria cultural consiste justamente no barateamento ou gratuidade de produtos que eram antes disso privilégio de

²⁰² Theodor W. Adorno. “Tempo Livre”. Em: *Indústria cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 104.

²⁰³ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 132.

²⁰⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 131.

uma classe. A questão que surge desse processo é a seguinte: como algo que é dado de graça pode ser mercadoria?

Nos livros primeiro e segundo de *O Capital*, o fetichismo tem ainda um suporte material, por assim dizer. Marx explica como as coisas possuem “valor” (e um preço que flutua em torno deste), na medida em que são produtos do trabalho. No livro terceiro, Marx penetrará fetichismos de ordem mais complexa, por exemplo, da renda fundiária e do capital a juros, e explicará como coisas que não são produto do trabalho e, portanto, não possuem “valor”, podem ter preço²⁰⁵. Esse movimento de exponenciação do fetichismo da mercadoria é fundamental para entender a teoria da indústria cultural de Adorno.

Conforme ressalta Adorno acima, essa ideia de gratuidade não procede, pois, mesmo as rádios públicas nos Estados Unidos, que ele usa como modelo para pensar a indústria cultural, eram financiadas pelo setor privado que visava o lucro, como qualquer outra empresa no capitalismo. Hoje, o papel da propaganda na manutenção da existência financeira não somente nas rádios, na televisão e no cinema não deixa espaço para uma crença ingênua na transmissão midiática. As tão comemoradas redes sociais e a internet, que cobram o preço da privacidade pela sua gratuidade, para fins de propaganda direcionada, por exemplo, são também um exemplo disso; a *Apple*, por exemplo, é uma das empresas mais valiosas do mundo. Mas o interessante na crítica que Adorno faz à aparente gratuidade dos produtos da indústria cultural não se reduz ao desvelamento dessa gratuidade como uma mera “falsa consciência” de seus consumidores. Leitor de Marx, Adorno visa mostrar que a gratuidade dos produtos da indústria cultural não são uma superação, mas um desenvolvimento do fetichismo.

A ideia de que a crítica de Adorno se resumiria à crítica da “mercantilização da cultura” consiste em um dos maiores mal-entendidos relativos à recepção do conceito de indústria cultural. Em inglês, a palavra *commodification*, usada muitas vezes como sinônimo para a reificação, reitera essa leitura que associa fetichismo com o processo de mercantilização. Lida dessa maneira, a teoria da indústria cultural aparece como uma mera crítica da comercialização da arte.

Mas, como vimos acima, Marx começa a sua análise sobre o capital, com a *forma* mercadoria porque ela se apresenta como a *forma* mais geral da riqueza no capitalismo. Sua simplicidade, diz Marx, permite apreender seu fetiche, o que se torna muito mais

²⁰⁵ Cf. Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo Global da Produção Capitalista”. Livro terceiro. Tomo 1 e 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Economistas).

difícil nos seus futuros desdobramentos. Aqui, a ideia de *forma* é fundamental. Nas palavras de Marx,

A reflexão sobre as *formas* da vida humana, e assim também a sua análise científica, segue em geral um caminho oposto ao desenvolvimento efetivo. Começa *post festum* e com os resultados prontos do processo de desenvolvimento. As *formas* que marcam os produtos do trabalho como mercadorias e que são pressupostas, daí, na circulação de mercadorias, possuem já a firmeza de *formas* naturais da vida social, antes de os homens tentarem se dar conta não do caráter histórico dessas *formas*, que valem para eles como já imutáveis, mas do seu teor. (...) Mas é justamente essa *forma* pronta do mundo das mercadorias – a *forma* dinheiro – que disfarça em coisas o caráter social dos trabalhos privados, em vez de revelá-los.²⁰⁶

Nesse trecho, Marx discorre sobre o processo de naturalização e reificação das formas da vida social. Essas são moldadas pela forma mercadoria, isto é, pela forma da contradição presente na forma mercadoria. A ideia de forma é imprescindível para compreender o fetichismo e seus desdobramentos²⁰⁷. Sem a ideia de que o fetichismo diz respeito às futuras determinações da forma mercadoria (e não da mercadoria como coisa em si, implícita na ideia de mercantilização), não se compreende como, por exemplo, o capital financeiro e a renda da terra remetem a elementos que têm um preço sem serem produtos do trabalho, isto é, sem terem um valor (como o próprio dinheiro e a terra).

O conceito de forma também diz respeito à configuração de determinadas relações sociais que estão em contradição. Basta pensarmos, por exemplo, na forma social

²⁰⁶ Karl Marx. *A Mercadoria*. Tradução, apresentação e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006. (Ensaio comentado), p. 74. (Grifos meus).

²⁰⁷ A noção de forma aqui não tem na ideia de “conteúdo” a sua contrapartida. A forma mercadoria incorpora através da contradição entre valor de uso e valor, tanto a substância (o trabalho) quanto o sujeito (capital) que dá uma forma heterônoma a essa substância. É o desdobramento dessa contradição que põe em marcha a dinâmica da dominação capitalista. Ou seja: o conceito de forma de Marx, tal como o utilizo aqui, não possui nada de meramente “formal” em oposição a um conteúdo qualitativo. De acordo com Rubin, Marx procede da seguinte maneira ao investigar a constituição de formas sociais: “porque o conteúdo técnico-material do processo de trabalho assume, num determinado nível de desenvolvimento das forças produtivas, uma particular, determinada, forma social? A formulação metodológica de Marx a respeito dessa questão é aproximadamente a seguinte: porque o trabalho assume a forma de valor, os meios de produção a forma de capital, os meios de subsistência dos operários a forma de salários, a produtividade aumentada do trabalho a forma de mais-valia incrementada? Sua atenção dirigia-se à análise das formas sociais da economia e às leis de sua origem e desenvolvimento, e ao “processo de desenvolvimento das formas (*Gestaltungprozess*) em suas várias etapas. (...) O que há de único, no método analítico de Marx, não consiste apenas no seu caráter histórico, mas ainda em seu caráter sociológico, na profunda atenção que é dada às formas sociais da economia”. Ou seja, vale repetir que Marx não descobre a economia por detrás das relações sociais, mas algo diverso, o tornar-se econômico das relações sociais. Isaak Illich Rubin. *A Teoria Marxista do Valor*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980, p. 57.

capitalista mais básica, a mercadoria, contradição permanente entre valor de uso e valor de troca. Nesse sentido, o conceito de forma em Marx se refere à maneira intrinsecamente antagônica por meio das quais as relações sociais no capitalismo se desenvolvem sem se resolver, já que isso implicaria na própria superação da sociedade. Ou seja, as formas que se seguem são tentativas de se resolver aquela primeira contradição sem sucesso.

É justamente esse desdobramento do fetichismo que Adorno tem em vista ao falar sobre a gratuidade dos produtos da indústria cultural. Como afirma Leo Maar, “a indústria cultural é o fetiche do capital no curso de sua auto-reprodução”²⁰⁸. Adorno concebe seus produtos como mercadorias mesmo que não tenham preço, justamente porque a forma mercadoria determina a sua produção, circulação e consumo. No capítulo referente à indústria cultural encontramos a seguinte formulação: “a indústria cultural é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca, que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade”²⁰⁹. O seu caráter barato ou gratuito transforma-a na publicidade de si mesma. O burguês respeitava minimamente os produtos culturais na medida em que respeitava o dinheiro pago por eles: “mesmo na flor da idade dos negócios”, escrevem os autores, “o valor de troca não arrastou o valor de uso como mero apêndice, mas também o desenvolveu como pressuposto de sua própria existência, e isso foi socialmente vantajoso para as obras de arte”²¹⁰. Mas atualmente nada mais é caro para o consumidor. O processo de autovalorização do valor acabou solapando o valor de uso das mercadorias, a oferta imensa de produtos faz com que a função da cultura se reduza ao colecionamento indiscriminado de informações culturais. Como diria Adorno, “o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado”²¹¹. Isso significa que nada mais vale por si mesmo e o valor sobrepõe-se ao valor de uso mesmo na esfera do consumo, onde um dia pôde prevalecer. O consumo autonomizou-se de tal modo que se tornou, ele também, um fim em si mesmo. Isso já estava em germe na teoria de Marx, que ressaltava como a principal característica do capitalismo, o processo

²⁰⁸ Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. *Revista Olhar*, ano 2, número 3, Junho, 2002, p. 7.

²⁰⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 134.

²¹⁰ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 133.

²¹¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 131.

de valorização do valor, faz do consumo apenas um meio e não um fim de seu processo de reprodução. Por isso, todos os produtos distribuídos gratuitamente pela indústria cultural, sejam eles uma sinfonia de Beethoven ou uma música da Beyoncé, são igualmente, no sentido da função que passam a exercer, uma mercadoria como outra qualquer. Trata-se aqui da ideia de que, no momento em que tanto faz consumir Beethoven ou Beyoncé (e a indústria cultural oferece democraticamente tanto um quanto outro ao seu público) – essa é a falha da crítica pretensamente progressista de Bourdieu²¹² –, a cultura, enquanto algo que um dia pressupunha um valor de uso, está, para Adorno, aniquilada.

O oposto da indústria cultural não é a alta cultura

A confusão entre “cultura de massas” e “indústria cultural” é uma das principais fontes de mal-entendidos relativos ao conceito formulado por Adorno e Horkheimer em 1944. A crítica da indústria cultural não encontra no processo de democratização da cultura o seu fundamento, mas na sua transformação numa forma de controle social. Um dos pontos mais interessantes da teoria de Adorno é que ele não deriva a reificação da consciência apenas da ocupação profissional, mas sim do chamado “Tempo livre”, da “diversão”, etc. No ensaio “Breves Considerações acerca da Indústria da Cultura”, de 1963, Adorno explica:

Em nossos esboços, falava-se de cultura de massas. Substituímos esta expressão por ‘indústria cultural’, a fim de eliminar de antemão a interpretação que apraz aos seus advogados: que se trataria de algo como uma cultura que ascende espontaneamente das próprias massas, da forma contemporânea de arte popular. A indústria cultural diferencia-se de tal interpretação ao extremo. (...) Em todos as suas seções, os produtos são fabricados mais ou menos de

²¹² Um dos esforços da teoria de Bourdieu consistiu na demonstração de que o gosto é socialmente produzido e que depende da dominação dos códigos artísticos envolvidos na apreciação e reconhecimento da arte. A consequência relativista que se extrai dessa conclusão é justamente a de que, então, os objetos da chamada “cultura erudita” valem tanto quanto os da “cultura popular”. Ora, mas essa é justamente a conclusão de Adorno. No momento em que a indústria cultural se generaliza, obliterando todos os conteúdos a ela submetidos, realmente não faz sentido fazer uma defesa conservadora da alta cultura. O erro de Bourdieu consiste em naturalizar completamente esse processo como se ele configurasse a única relação possível que se pode estabelecer com a arte. Este é o momento, conforme destaca Adorno, em que a “crítica cultural converte-se em fisionomia cultural”. Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 21; Cf. Pierre Bourdieu. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

maneira planejada, produtos que são talhados para o consumo das massas e que, em larga medida, determinam por si próprios esse consumo.²¹³

Isto é, há claramente uma incongruência, para não dizer contradição, entre “indústria cultural” e “cultura de massas”. Aquela não apenas não implica uma oposição entre “indústria cultural” (compreendida como “cultura popular”) e cultura erudita, como tenta desconstruí-la, uma vez que “a indústria cultural é a integração propositada dos seus clientes a partir de cima. Ela força também o ajuntamento dos domínios, separados há milênios, da arte mais alta e da arte mais baixa. Para prejuízo de ambas”²¹⁴.

Nesse sentido, a ideia de “indústria cultural” como “cultura de massas” apresenta-se como ideologia imanente à indústria cultural. O mote publicitário de que “o cliente é rei” é repetido pela sociologia que faz coro ao discurso de que a música de grande circulação, por exemplo, feita por “pobres” e “ouvida por pobres” representa os interesses imediatos dessa parcela da população, sem atentar para a forma, conteúdo e função dessa produção ou, para ficar num nível mais pedestre da discussão, para o modo como essa música é distribuída, pois “a expressão ‘indústria’ não deve ser tomada ao pé da letra. Ela se refere à padronização da coisa mesma – mais ou menos como a padronização do *western*, familiar a todo cinéfilo – e à racionalização das técnicas de difusão, mas não rigorosamente ao processo de produção”²¹⁵. Além disso, a falsa identificação entre a indústria cultural e a “cultura popular” leva às conclusões igualmente falsas de que, para Adorno, a “cultura popular” é reificada (porque a indústria cultural o é) e seu oposto é a alta cultura.

Por isso, o elemento fundamental da tese da “indústria cultural” é a generalização da forma valor. O conceito de indústria cultural serve, na obra de Adorno, para explicar a subsunção da arte à forma da indústria cultural, que tem aqui um paralelo com o fetichismo da mercadoria, ligado à subsunção do trabalho pelo capital. Por isso, não há na obra de Adorno uma contraposição entre a arte erudita e a “indústria cultural” identificada com a “cultura de massas ou popular”. O termo é usado por Adorno justamente para explicar a pasteurização, sob a lógica sistêmica, de todas as modalidades

²¹³ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 337.

²¹⁴ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 337.

²¹⁵ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 339.

de arte anteriores a ela. O conteúdo e a forma da arte absorvida permanecem, mas a função muda, razão que explica como a música de Beethoven pode ser ouvida atualmente da mesma maneira reificada que Beyoncé, embora essas músicas tenham formas completamente distintas²¹⁶. A própria mistura da “arte leve” e “arte séria” não é nem a novidade, nem o problema principal ao qual alude Adorno na sua crítica à indústria cultural; “o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural”²¹⁷.

É fundamental ressaltar que Adorno não cai na armadilha de defender a ideia de que quem tem acesso a cultura erudita não sofre com o processo de reificação. Mais uma vez, vale lembrar a tipologia do ouvinte *expert* em sua *Introdução à Sociologia da Música*, que confirma essa proposição. A indústria cultural é, inversamente, a morte da arte e da cultura, é a sua subsunção à lógica do fetichismo e, como tantas outras coisas no capitalismo tardio, é totalitária e não faz distinção entre a elite e a classe trabalhadora.

Na parcela de sua obra dedicada à chamada crítica estética e também nas suas reflexões filosóficas, Adorno é um defensor da irrevogabilidade da autonomia do espírito frente à sociedade. Essa autonomia esteve presente na arte burguesa, e na reação a ela, que Adorno chamou de nova arte, tomando Schönberg e Beckett como modelos. Mas a defesa da autonomia também vale para a sua concepção de teoria e de crítica. O contrário da indústria cultural – se é que ainda é possível falar nisso – é essa defesa da autonomia do espírito frente à sociedade, não a alta cultura. Conforme expõem Adorno e Horkheimer,

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega a sua

²¹⁶ A indústria cultural como ideologia visa demonstrar justamente os processos de subsunção e obliteração dos conteúdos. Zizek ressaltar como esse procedimento é comum à Marx e à Freud. Isto porque, haveria entre a análise da mercadoria feita por Marx e a análise do sonho feita por Freud uma semelhança: tanto a análise do sonho, quanto a da mercadoria não se deixariam levar pelo fetichismo do “conteúdo” do sonho ou da mercadoria que estariam escondidos atrás de sua forma. Freud e Marx teriam buscado, antes de tudo, o segredo da própria forma. As perguntas feitas a essas formas são: no caso de Freud, “(...) porque os pensamentos latentes do sonho assumiram essa forma, porque foram transpostos para a forma de um sonho? O mesmo acontece com as mercadorias: o verdadeiro problema não é penetrar no ‘cerne oculto’ da mercadoria – na determinação de seu valor pela quantidade de trabalho consumida em sua produção –, mas explicar porque o trabalho assumiu a forma do valor de uma mercadoria, porque só ele consegue afirmar seu caráter social na forma-mercadoria de seu produto”. Slavoj Zizek. “Como Marx inventou o sintoma?”. Em: *O Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. Pág. 297.

²¹⁷ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 112.

própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa.²¹⁸

Adorno, que não utilizava o termo “cultura erudita”, nunca deixou de ressaltar a presença da contradição que constitui a arte autônoma enquanto tal. O advento da indústria cultural interrompe o desenvolvimento contraditório da arte burguesa autônoma e se torna um tema obrigatório para a reflexão sobre a cultura a partir de então.

No relato crítico que Adorno faz sobre a sua experiência na América, encontra-se a seguinte reflexão: “Difícilmente é um exagero dizer que qualquer consciência contemporânea que não tenha se apropriado da experiência americana, mesmo se em oposição, tem algo de reacionário”²¹⁹. Isso demonstra que Adorno toma distância de um conservadorismo cultural que meramente se recusa reaccionariamente a encarar a questão da “democratização” da cultura de massas. Ainda nesse ensaio aparece um tema importante que está presente na sua *Teoria Estética*:

Seja o que for que uma crítica cultural séria desde Tocqueville e Kürnberger tenha a dizer quando confrontada com as condições americanas, na América não se pode evitar a questão de se o conceito de cultura, com o qual se foi criado, não se tornou em si obsoleto.²²⁰

A formulação do conceito de indústria cultural está profundamente ligada ao diagnóstico que Adorno fará em sua maturidade da perda de evidência da arte e da cultura, do qual tratarei nos próximos capítulos.

Classe ou massa?

Uma das teses mais polêmicas da Escola de Frankfurt, em geral, e de Adorno, em particular, tem a ver com a noção de “massa”, da qual lançam mão o tempo todo os autores da Teoria Crítica. Dentre os muitos motivos pelos quais a sua crítica da cultura é acusada de elitismo, o uso do conceito de massa talvez seja o mais forte. Mas a origem desse conceito, ao menos no uso que fazem dele Adorno e Horkheimer, não é a sociologia, mas

²¹⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 130.

²¹⁹ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, p. 369-70.

²²⁰ Theodor W. Adorno. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: Donald Fleming and Bernard Bailyn. (Org). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, p. 369.

a psicanálise. O conceito de massa não serve apenas para designar as aglomerações urbanas compostas pela classe trabalhadora. Ele não é utilizado como o fora pela crítica conservadora inglesa ou alemã, de T. S. Eliot e Spengler, por exemplo. O conceito de massa é central na análise do capitalismo tardio empreendida pela Teoria Crítica, pois ele está intimamente conectado à integração do proletariado, mas ele não é de modo algum um substituto à noção de classe. A reação imediata da sociologia de reprovar o uso que a Teoria Crítica faz da “massa” para analisar a cultura atual vai no sentido de identificar esse uso com aqueles da crítica conservadora e contra argumentar, como o fez Raymond Williams, que “(...) não existem massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas”²²¹.

O quadro teórico tomado por Adorno e Horkheimer, nas análises que fizeram do fascismo, tem a suas bases no livro de Freud, *Psicologia das Massas e análise do eu*, publicado em 1922. Além dos estudos realizados no Instituto de Pesquisa Social nos anos de 1930 sobre *Autoridade e Família*, o estudo sobre a *Personalidade Autoritária* nos anos de 1950, ambos colaborativos, e o excerto “Elementos do anti-semitismo” publicado na *Dialética do Esclarecimento* costumam ser as principais referências na discussão da “massa” e do fascismo. Mas há textos igualmente importantes publicados por Adorno, como, por exemplo, “A teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda” (1951) e “Liderança democrática e manipulação de massas” (1951). A relação entre a massa, a indústria cultural, a personalidade autoritária, o anti-semitismo e o fascismo precisa de uma tese para ser compreendida, por isso não analisarei aqui esse tema. No entanto, trata-se de fazer um comentário sobre esse assunto para que a diferença entre “massa” e “classe trabalhadora” fique clara.

O livro de Freud toma como base as reflexões do conservador Gustav Le Bon sobre as multidões. Le Bon via com muita preocupação a formação das multidões no século XIX; sua violência e irracionalidade faziam-no temer a revolução. Mas Freud, diferente dele, não via as massas com desprezo, ao contrário buscava compreender o que transforma as massas em massas e quais são as forças psicológicas em jogo nessa transformação. Freud via nas massas – na aglomeração de indivíduos – um fenômeno não só quantitativo, mas uma transformação qualitativa, por assim dizer.

Em “A teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda”, Adorno retoma Freud para reforçar a ideia de que a massa é um fenômeno tipicamente moderno e é uma

²²¹ Raymond Williams. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 326.

regressão na história do desenvolvimento da civilização porque a massa é composta por indivíduos que passaram por um processo de individualização historicamente determinado e que passam a agir de acordo com padrões contrários a esses. Resumindo grosseiramente algumas ideias que Adorno toma de Freud, trata-se de massa como um abandono do particular em nome do geral, de um vínculo que une a massa cuja natureza é libidinal e não racional, cuja dissolução individual é fonte de gratificação pulsional e que, por causa dessas características, é altamente suscetível a cair sob o jugo de um líder²²². A Teoria Crítica pensa o fascismo a partir desse esquema, embora não considerem que o fascismo possa ser explicado unicamente pela psicologia. O próprio anti-semitismo, que serve de modelo para diversas de suas análises não é considerado um fenômeno em si, mas um sintoma que cumpre uma função econômica na psicologia do sujeito, o resultado de um conflito.²²³

Embora a maior parte de suas reflexões a esse respeito esteja ligado à tentativa de compreender o fenômeno do nazismo, Adorno e Horkheimer, após a sua estadia nos Estados Unidos, observaram que a “sociedade de massas” não era algo exclusivo dos países fascistas, mas também uma realidade das democracias liberais. A tese da indústria cultural é formulada também sob o impacto dessa “descoberta”. Conforme aponta Horkheimer no prefácio de 1951 à *Personalidade Autoritária*,

O tema central do trabalho é um conceito relativamente novo – o advento de uma espécie “antropológica” que chamamos de tipo autoritário de homem. Ao contrário do preconceituoso do estilo anterior ele parece combinar ideias e habilidades que são típicas de uma sociedade altamente industrializada com crenças irracionais ou anti-racionais. Ele é ao mesmo tempo esclarecido e supersticioso, orgulhoso de ser individualista e em constante temor de não ser como todos os outros, zeloso de sua independência e inclinado a se submeter cegamente ao poder e à autoridade.²²⁴

Mas esse indivíduo não pertence a uma classe específica. Os estudos dos anos de 1930 já haviam mostrado como as classes trabalhadoras assumiam posições conservadoras em uma série de aspectos da vida e do comportamento social. A massa produzida e reproduzida pela indústria cultural, tem como característica definitiva o

²²² Além dos textos supracitados tomo como referência o livro de Sérgio Paulo Rouanet. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

²²³ Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950, p. 627.

²²⁴ Max Horkheimer. “Preface”. In: Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950, p. ix.

enfraquecimento do “eu”. Esse enfraquecimento do “eu”, por sua vez, tem um impacto direto sobre a constituição da classe trabalhadora como classe para si e como classe que luta pela emancipação, pois a força necessária ao indivíduo para fazer frente à sociedade lhe é subtraída pelos processos de adaptação promovidos pela indústria cultural.

A massa é, antes, a desintegração da tensão entre as classes enquanto grupos sociais, especialmente da classe trabalhadora. Se, na sociedade liberal, havia uma tensão entre sociedade e indivíduo, entre capitalistas e trabalhadores, a sociedade de massas busca eliminar essa tensão ao promover a destruição indiscriminada da individualidade. Portanto, massa não é uma forma pejorativa de designar a classe trabalhadora ou aqueles que consomem a cultura produzida industrialmente. Conforme aparece o tempo todo em sua *Introdução à Sociologia* e em outros textos já referidos aqui, Adorno é plenamente consciente das classes enquanto subdivisões empíricas da organização social; das frações de classes aos *rackets* que dominam a economia. Contudo, é necessário atentar ao fato de que o conceito de classe, para Adorno, é diferente da classe como fenômeno empírico. Isto é, a classe, para Adorno, não remete apenas a um coletivo ou um conjunto de pessoas específico presente na realidade, embora isso não seja desprezado por sua análise – mas as classes e a luta de classes são concebidos aqui como uma forma de organização social. Não se trata apenas de identificar na realidade o grupo correspondente ao proletariado, mas de observar a manutenção de uma sociedade de classes num mundo em que as fronteiras entre elas estão borradas; seja pelo consumo (no caso dos Estados Unidos daquele período), pela identificação com os de cima, etc. A massa não diz respeito ao fim da concepção marxiana de sociedade, a partir do antagonismo fundamental entre capital e trabalho. Nas palavras de Adorno:

(...) justamente porque o todo ou a totalidade da sociedade se mantém vivos não em decorrência da solidariedade, a partir de um sujeito social coletivo, mas apenas através dos interesses antagonistas dos homens, por isso se introduz de modo constituinte nessa sociedade da troca racional, a partir de sua raiz, um momento de irracionalidade, que a todo momento ameaça explodi-la.²²⁵

A massa é, ao contrário, fruto desse antagonismo, é a maneira de existir das classes no capitalismo tardio. Isto é, trata-se de um processo de atomização no interior de uma sociedade capitalista, de uma sociedade de classes; e não uma identidade entre massa e proletariado ou massa e consumidores da “baixa cultura”. A massa é a forma que assume

²²⁵ Theodor W. Adorno. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 128.

a sociedade após a “integração do proletariado”. Nas palavras de Adorno, o conceito sociológico de integração

significa, inclusive, que a sociedade na primeira metade, ou, mais exatamente, no segundo quartel do século XIX, ainda tinha uma classe que, por um lado, se encarregava do trabalho social, mas, por outro, ocupava uma posição mais ou menos semi-extraterritorial em relação à sociedade. Ela não se encontrava dentro da mesma, mas também foi envolvida e, como se diz, integrada, e foi completamente enredada e capturada pela ideologia dominante, isto é, a chamada indústria cultural. Se, de um lado, o conceito de integração é visto como ‘subordinação a uma visão de conjunto’ e como configuração racional de unidades cada vez maiores, de outro, há também no conceito de integração, desde o início, a tendência pela qual a progressiva integração dos homens é acompanhada por uma adaptação cada vez mais perfeita e completa dos mesmos ao sistema, formando os homens conforme a lógica da adaptação e convertendo-os propriamente em cópias microcósmicas do todo.²²⁶

A massa se produz por meio do enfraquecimento do indivíduo – por isso seu veículo é a indústria cultural – e da classe como unidade maior. A sociedade de massas não é o fim ou o oposto da sociedade de classes, mas uma nova configuração da mesma, um desdobramento de sua forma, pois ao enfraquecer o indivíduo e as classes enquanto forças políticas transformadoras, ela promove a manutenção da sociedade baseada na exploração. Se a ênfase da tese relativa à “integração do proletariado” recai sobre a classe trabalhadora, isso não se deve ao elitismo da Teoria Crítica, mas ao passado do próprio proletariado que um dia fez frente ao poderio do capital. Isto é, trata-se de historicizar a ideia de Marx e Lukács de que o proletariado seria o agente da negação da sociedade burguesa por excelência. Mas, uma vez formada a sociedade de massas e generalizado o domínio da indústria cultural, embora essa forma perpetue uma sociedade baseada no antagonismo, a dominação passa a atingir todos os indivíduos, sem discriminação por classe social. A expropriação do inconsciente pelo controle social se generaliza e a indústria cultural torna-se o cimento que mantém unida uma sociedade organizada a partir da luta de classes.

Pode o público querer?

²²⁶ Theodor W. Adorno. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 124.

A ausência de uma teoria da recepção é uma objeção recorrente dirigida à teoria estética de Adorno, principalmente a sua análise da indústria cultural²²⁷. “Pode o público querer? ”, de 1963, é um ensaio que busca explicitar o lugar da recepção nesse conceito.

Adorno compartilhava com Benjamin – e esse é um tema muito presente nas suas reflexões sobre a arte – a concepção de que é a arte autônoma que cria o seu público e não o contrário. Um pouco como Marx disse a respeito da relação entre a filosofia e o proletariado, era o chamado “público” que deveria alcançar as obras de arte e não essas, o público. A própria ideia de que o “público quer alguma coisa” e que a arte e a cultura devem responder a esse desejo já carrega consigo a figura do consumidor. Por isso, Adorno vê na própria formulação desse tipo de pergunta uma renúncia à autonomia das obras de arte, cuja configuração e conteúdo de verdade são algo objetivo, e não uma questão de opinião individual. Para dar um exemplo do campo da sociologia, vale lembrar que assim como as obras de Durkheim suportam várias e diferentes interpretações, essas interpretações encontram seu limite naquilo que é objetivo na obra, isto é, é possível dizer que existe uma leitura simplesmente errada de seus textos e que a sua importância para a Sociologia não depende do leitor achar ou não a *Divisão do Trabalho Social* uma leitura agradável. O mesmo se passaria com arte segundo a interpretação de Adorno²²⁸. Seguindo Kant e Hegel, Adorno não via o juízo relativo à arte como uma questão de gosto²²⁹. Essa categoria – tão problematizada pela Sociologia – também remete ao consumidor que se relaciona com as obras de arte da mesma maneira com a qual se relaciona com os outros produtos do mercado.

Esse ensaio de Adorno condensa uma série de questões que a participação no *Princeton Radio Research Project* suscitou em sua obra e que dizem respeito precisamente a crítica de uma ideia engessada de recepção. Nesse projeto, como já foi exposto aqui, o objetivo era apenas mapear a audiência do rádio e não analisar os produtos culturais. Com o fito de descrever os tipos de consumo a partir das várias frações de

²²⁷ Cf. Francisco Rüdiger. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004; Gabriel Cohn (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

²²⁸ É preciso fazer a ressalva de que a comparação da arte com a sociologia tem seus limites, uma vez que a verdade está presente na arte no âmbito da forma, que não é imediatamente conceitual. No entanto, a metáfora visa apenas reforçar a ideia de que também na arte pode-se descobrir a partir da experiência estética, assim como da investigação filosófica, o que Adorno designou como “verdade objetiva”. Cf. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

²²⁹ Conforme destaca Jameson, “a estética de Adorno é, portanto, inseparável da análise ideológica”. Fredric Jameson. *O marxismo tardio. Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997, p. 288.

classe, gênero e idade, os questionários da pesquisa exigiam do público apenas que marcasse os “likes” e “dislikes” dos produtos culturais. A isso teria se reduzido a questão da recepção para as análises da indústria cultural²³⁰.

A preocupação central levantada por Adorno nesse texto concerne a ideia de que dar ao público o que ele quer, sem analisar suas condições de “querer algo”, mesmo no âmbito sociológico, deixa de fora uma série de determinações desse próprio “querer”. Já vimos como a indústria cultural impõe-se também como uma forma de organizar heteronomamente o desejo no capitalismo. Não se trata, aqui, de uma defesa do caráter “natural” do desejo, bloqueado pela cultura de massas, mas, ao contrário, de uma crítica da administração constante desse desejo, de sua organização determinada pelo processo de dominação; a não ser que alguém defenda que mesmo numa sociedade emancipada seja plausível que todos os indivíduos sintam o mesmo desejo irrefreável de ouvir Madonna e comer no McDonald’s, por exemplo.

A pergunta relativa ao querer é, segundo Adorno, meramente formal em diversos sentidos. A conhecida passagem da *Dialética do Esclarecimento* em que ele e Horkheimer citam a diferença entre o telefone e o rádio, pode levar a um mal-entendido, que Adorno busca desfazer nesse ensaio de 1963. Segundo os autores, o telefone seria mais liberal por “permitir que os participantes ainda desempenhassem o papel de sujeito” e o rádio, tido ideologicamente como mais democrático, transforma “a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações”²³¹. O mal-entendido que está potencialmente presente nesta comparação é o de que se poderia corrigir a passividade a que estão submetidos os ouvintes a partir de mecanismos de participação do público na indústria cultural, como se viu posteriormente no rádio, na TV e, em larga escala, na internet, onde grande parte dos conteúdos é produzida pelos próprios internautas. Por isso, Adorno recorre nesse ensaio à crítica das próprias condições desse “querer”:

²³⁰ Mais refinada que a pesquisa de Lazarsfeld, sem deixar de compartilhar a concepção engessada de recepção, poder-se-ia citar a famosa obra de Bourdieu, que, para desconstruir o que considera um “gosto” inato das obras de arte, mapeia o consumo cultural da sociedade francesa a partir de questões relativas ao reconhecimento das obras de arte. Sua análise demonstra o quanto a Sociologia ainda padece desse “empirismo descritivo” pretensamente progressista que visa anular a noção de objetividade do julgamento estético ao invés de expor o aniquilamento da capacidade de julgamento imposto pelo capitalismo tardio. Cf. Pierre Bourdieu. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

²³¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p 100.

Diversos fatores apontam que a capacidade dos seres humanos de sequer ainda querer algo outro do que aquilo que, em todos os sentidos, eles podem ter, está atrofiando. (...) O perigo é que o público, se estimulado a manifestar sua vontade, possivelmente queira ainda mais daquilo que já lhe é imposto de qualquer maneira. (...)

O público preparado ao extremo quereria obstinadamente, se entregue à sua vontade, o mau; mais adulação de si mesmo e de sua própria nação, mais imbecilidades sobre imperatrizes que servem [*sich verdingen*] como atrizes de cinema, mais daquele humor capaz de levar uma pessoa às lágrimas. Se houvesse uma vontade do público, e se ela fosse obedecida imediatamente, então o público seria logrado em relação justamente a essa autonomia que se entende pelo conceito de seu próprio querer.²³²

Lembremos que a indústria cultural produz contemplação na medida em que é um sistema. Ao não ver saídas dele, o público resigna-se com as variações do que é sempre igual. Só não vê quem não quer que o que circula de maneira dominante na indústria cultural hoje em dia é o mesmo tipo de humor sofrível disseminado pelas séries de TV americana e suas variações locais e as notícias sobre o guarda-roupa da mulher do príncipe de Gales. A dialética entre indivíduo e sociedade é completamente acachapada pela indústria cultural, na medida em que o indivíduo projeta no mundo o vazio que está dentro dele, conforme Adorno e Horkheimer descreveram na *Dialética do Esclarecimento* e que Marcuse formulou como sendo o caráter unidimensional da sociedade contemporânea²³³. Nesse sentido, a democratização é ideológica porque as próprias “[...] massas não são a medida, mas sim a ideologia da indústria cultural, por pouco que esta pudesse existir caso não se adaptasse às massas”²³⁴.

O ocaso das redes sociais serve como um excelente tópico para a discussão promovida por Adorno, pois normalmente se discute a questão da passividade do público a partir da tecnologia, tomando como base o exemplo do rádio e do telefone. Todas as vezes que surge uma nova tecnologia, logo se acusa o diagnóstico da indústria cultural de ter perdido a sua validade. As redes sociais são um ótimo exemplo: sempre que são criticadas, seja por um comentário cotidiano, seja através de pesquisas norte-americanas que costumam medir níveis de felicidade, rapidamente emergem os seus defensores. O

²³² Theodor W. Adorno. “Kann das Publikum wollen?”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 343-4.

²³³ Herbert Marcuse. *One dimensional man*. Boston: Beacon Press, 1964.

²³⁴ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 338.

fato de que as pessoas que participam das redes sociais se sentem pessoalmente implicadas quando essas são criticadas já confirma a atualidade das reflexões de Adorno sobre a indústria cultural. As redes sociais são plataformas digitais e, embora uma breve análise sociológica seja capaz de reconhecer seus modelos padronizados de utilização, elas possuem a aparência de que são uma tecnologia neutra, cujos conteúdos são inseridos e, até certo ponto, controlados por seus usuários – essa foi, aliás, uma das razões pelas quais o *Facebook* se tornou uma empresa com tanto sucesso. Nelas, o consumidor pode querer tudo. Esse caráter ativo do consumidor das redes sociais – que controla quem pode ou não ter acesso a seus *posts*, fotos, etc., que só “segue” quem ou o quê é de seu interesse e etc., aparentemente desmonta a tese de que o consumidor da indústria cultural é passivo. Entretanto, as redes sociais, ao implicarem o consumidor em sua construção cotidiana, fazem com que este sinta-se intimamente ligado às mesmas, a ponto de assumir uma crítica a elas como uma ofensa à sua própria pessoa, esta também construída a partir dessas redes. Uma teoria crítica da tecnologia deveria levar em conta essas considerações ao invés de se ater à discussão sobre as diferenças entre técnica e tecnologia²³⁵. Em “O narrador”, Benjamin defendia que a invenção da prensa transformou a narrativa em informação, justo ele que fora tão entusiasmado com o advento do cinema. Trata-se, então, de compreender como a tecnologia inserida no sistema capitalista – como bem sabia Benjamin – cumpre uma função que não é neutra. A inversão do Esclarecimento em mito, normalmente reconhecida pelo que resta dos setores de esquerda, nas esferas econômica e política, tende a ser muito mais polêmica no âmbito da cultura justamente por causa dessa ausência de uma teoria crítica da tecnologia que discuta as suas funções no capitalismo.

A pergunta sobre a possibilidade de o público querer também é apenas formal porque contém implicitamente a intenção de equilíbrio entre oferta e demanda. Adorno afirma que não importa se deslocamos para o âmbito do espírito a questão sobre “o que pode o público querer”, pois também isso reforça a ideia (que no fundo ele diz ser um truque publicitário) de que “o cliente é rei”, fundamental para a manutenção da indústria cultural. Contudo, isso não é uma crítica às incapacidades subjetivas de escolher algo de

²³⁵ Mesmo excelentes leitores da Teoria Crítica, como Andrew Feenberg, por exemplo, recaem numa espécie de entusiasmo fetichista da tecnologia. Feenberg, numa entrevista, afirma que “há muitas modalidades de intervenção e penso que todas juntas estão criando uma esfera pública técnica, na qual a tecnologia torna-se mais um tema sobre o qual as pessoas falam no discurso político. Não há mais um Deus, a quem se deve obedecer”. Pablo Rúben Mariconda e Fernando Tula Molina. “Entrevista com Andrew Feenberg”. Em: *Scientiae & Studia*, São Paulo, volume 7, 2009, p. 169.

fato novo ou à ignorância do público. Conforme Adorno, “aquela fraqueza do eu, que impede o querer, não é um fato meramente psicológico, não está situada simplesmente nos indivíduos e não se pode corrigir neles”²³⁶. A identidade entre oferta e demanda no *mass media* é socialmente produzida pelo capital. Por isso, não se trata de contestar a ideia de passividade reafirmando o mesmo discurso disseminado pela indústria da cultura, isto é, a de que cada um “re-significa” aquilo que lhe é imposto e que já vem pronto. A teoria da recepção de Adorno é uma crítica à própria ideia de recepção e de sua identidade com a lógica mercantil.

Novamente Adorno assume, como o faz na “Teoria da semicultura”, uma posição de crítica à crítica cultural condescendente que vê como emancipatória a mera disseminação relativista e indiscriminada de bens culturais, que não altera, mas reforça a sociedade de classes. Não é por outra razão que Adorno defende que, para que o público possa sequer querer o correto, “seria preciso que fosse levado, ao mesmo tempo, por si mesmo e contra si mesmo. A condição a longo prazo para tal seria a educação, caso ainda reste tempo”²³⁷.

Adorno, leitor de Marx

Hoje em dia, a noção de “primado do objeto” inverte-se em ideias como “deixar o objeto falar”, ou “levar a sério os objetos”, entre outros. Isso tornou-se um mantra da sociologia que se debruça sobre a “indústria cultural”. No entanto, conforme advertiu Adorno, investigar a indústria cultural não se confunde com levá-la à sério:

A indústria cultural é factualmente importante enquanto momento do espírito dominante de hoje. Quem quisesse ignorar a sua influência, por ceticismo em relação àquilo que ela enxerta nas pessoas, seria ingênuo. Mas a exortação para levá-la a sério tremula de maneira enganosa. (...) O crítico é acusado de se entrincheirar em arrogante esoterismo. (...) Mesmo que afete a vida de inúmeras pessoas, a função de uma coisa não é garantia de sua categoria particular.²³⁸

No ensaio supracitado, Adorno critica a defesa de que a indústria cultural ofereceria critérios de orientação num mundo caótico e, por isso, seria meritória. A análise

²³⁶ Theodor W. Adorno. “Kann das Publikum wollen?”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 343.

²³⁷ Theodor W. Adorno. “Kann das Publikum wollen?”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 346.

²³⁸ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 341.

sociológica já havia sido alvo da crítica de Adorno e Horkheimer no início do ensaio da “indústria cultural como mistificação das massas” por apresentar o diagnóstico de um mundo caótico após a perda dos quadros de referência oferecidos pela religião. Muito ao contrário, diriam Adorno e Horkheimer, ao invés do caos, a sociedade encontraria sua nova forma de organização na indústria cultural. Agora, esse tipo de análise se torna novamente alvo de crítica de Adorno, pelo motivo contrário. Não é porque a indústria cultural organiza a vida como um todo, porque ela funciona de alguma maneira, que deve ser tomada a sério enquanto fenômeno cultural.

Atualmente, o relativismo culturalista ataca o conceito de indústria cultural por ser elitista, transformando-se, com isso, numa reafirmação do *establishment*. Não por outra razão – conforme defende Robert Kurz²³⁹, numa tentativa muito interessante de atualizar o conceito – uma das tarefas primordiais da crítica dialética contemporânea consiste na crítica da indústria cultural e do culturalismo que a defende, dentro e fora da academia.

O primeiro passo nessa direção envolve uma compreensão adequada do conceito, como fetiche e ideologia. O papel que a crítica da economia política assume na obra de Adorno e da teoria crítica é, quase cem anos após o seu aparecimento, um assunto persistentemente controverso. Uma das teses herdadas de Marx, na qual parte do marxismo apostou, foi a de que as forças produtivas da sociedade conteriam como possibilidade a emancipação, uma vez que seu grau de desenvolvimento poderia libertar o homem da luta pela vida material. Mas o grau de maturidade da civilização, as forças políticas capazes de superar esse estado, não acompanharam necessariamente essas forças produtivas. A indústria cultural é, de acordo com Adorno e Horkheimer, uma das grandes responsáveis pela manutenção da humanidade nessa situação de minoridade. Também por isso ela é uma teoria da ideologia.

Esse descompasso entre o desenvolvimento das forças produtivas e o desenvolvimento das forças políticas emancipatórias, que não fora um problema fundamental para Marx, tornou-se a partir dos anos de 1950 um ponto central no projeto de renovação do marxismo. Hoje, com a queda da União Soviética e a ausência de um horizonte de transformação revolucionária da sociedade, a situação parece andar cada vez

²³⁹ Cf. Robert Kurz. *Kulturindustrie Im 21. Jahrhundert. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer* in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012). Tradução de Boaventura Antunes (03/2013). Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em: 08/10/2016.

mais de maneira inversamente proporcional: quanto mais crescem as forças produtivas, quanto mais a sociedade atinge um nível material que poderia livrá-la da sujeição ao mundo das necessidades imediatas, menos se desenvolvem as suas forças capazes de transformá-la.

É notável na obra de Adorno e da Escola de Frankfurt um esforço de crítica ao capitalismo que não se resume apenas aos seus pontos fracos como, por exemplo, à produção de desigualdades e crises. Muito ao contrário, Adorno ataca os pontos altos do capitalismo, como neste caso, a indústria cultural e a sua pretensa democratização da cultura e barateamento do prazer. O fenômeno da “indústria cultural”, interpretado dessa maneira, não se resume a um momento da crítica da razão, que teria tomado distância da crítica da economia política²⁴⁰, mas é uma crítica da ideologia. Assim sendo,

A importância da indústria cultural na manutenção espiritual das massas não exime, e menos ainda uma ciência que se considera pragmática, do refletir sobre sua legitimação objetiva, sobre seu em si [*An sich*]; muito pelo contrário, ela obriga justamente a isso. Levá-la tão a sério como requer o seu papel inquestionado significa levá-la criticamente a sério, e não se curvar perante o seu monopólio. (...) É evidente, tal como o demonstra qualquer estudo sociológico sobre algo tão elementar quanto o grau de informação política, que as informações são pobres ou indiferentes; os conselhos retirados das manifestações cultural-industriais, são banais e não dizem nada; os padrões de conduta, despidoradamente conformistas.²⁴¹

Mas a ideologia não é uma ilusão, embora a indústria cultural distribua, sim, ilusões a torto e a direito. Tampouco a indústria cultural enquanto ideologia se resume à disseminação de algum tipo de “ideologia de classe” que se espraia para outras classes. A indústria cultural é ideologia porque a lógica da valorização, a subsunção de todas as substâncias (não só do trabalho, mas do conteúdo das obras de arte, por exemplo) à forma do capital, da autovalorização do valor, atinge a cultura, o tempo livre, a constituição subjetiva. Por isso sua máxima é, diz Adorno, “nenhum pastor e um rebanho”, essa é a “mensagem invisível do capital”. Conforme ressaltou Kurz,

²⁴⁰ Note-se que crítica da economia política jamais consistiu, para Marx, na explicação da sociedade por meio da economia. Não é demasiado lembrar que, logo no primeiro capítulo d’*O Capital*, o que se descobre subjacente à forma mercadoria não é uma determinação econômica, mas uma relação social que assume a *forma* de uma relação econômica.

²⁴¹ Theodor W. Adorno. “Résumé über Kulturindustrie”. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 341-2.

O capital, o “sujeito automático” da valorização, é agora a auto-referência imediata, não filtrada, louca e demoníaca do sujeito: cada um é o seu próprio capitalista, cada um é o seu próprio trabalhador. O homem isolado já não tem qualquer história, mas, como unidade abstrata, já é apenas um ponto médio das tendências de mercado, uma máquina de autovalorização, ou, como se diz premonitoriamente no capítulo da Indústria Cultural: “Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir qualquer outro: ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo, é o absolutamente substituível, o puro nada.”²⁴²

A indústria cultural é ideologia, no sentido marxiano do termo, porque é um elemento responsável pelo fato de o desenvolvimento as forças políticas da sociedade não acompanharem o desenvolvimento, cada dia mais avançado, das forças produtivas.

A tese da indústria cultural não consiste, então, em uma tese sobre a cultura, mas sobre a transformação da cultura em ideologia e sobre a aniquilação da cultura advinda dessa transmutação. Nesse sentido, trata-se de desvincular a ideologia de uma problemática de natureza “representacionista”, uma vez que a ideologia nada teria a ver com uma representação falsa ou distorcida de seu conteúdo social, mas, conforme expôs Marx, da apresentação mistificada e fetichizada da própria realidade. Ainda nessa chave, pode-se dizer que há algo em comum entre a crítica da cultura e a crítica da ideologia proposta por Adorno. Conforme ele expõe em *Prismas*,

A cultura, conforme Marx ensinou a respeito das relações jurídicas e das formas de Estado, não poderia ser entendida ‘a partir de si mesma [...]’, nem a partir do assim chamado desenvolvimento universal do espírito humano”. Ignorar isso seria praticamente transformar a ideologia no próprio tema da discussão, e com isso fortalecê-la. De fato, a versão dialética da crítica cultural não deve hipostasiar os critérios da cultura. A crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. 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 ele.²⁴³

²⁴² Robert Kurz. *Kulturindustrie Im 21. Jahrhundert. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer* in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012). Tradução de Boaventura Antunes (03/2013), p. 15. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em: 08/10/2016.

²⁴³ Theodor W. Adorno. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001, p. 19.

A confluência entre essas duas críticas consiste precisamente na junção dos momentos da imanência e da transcendência que exige a dialética. Nem só a denúncia da cultura como mera ideologia, nem só o mergulho idealista que permanece preso à imanência das obras de arte, que hoje também se confunde com o formalismo e com o chamado *close reading*. Mas sim, uma crítica que busca compreender como uma transforma-se na outra, para que seja então finalmente possível negá-las – a indústria cultural como ideologia, e a cultura em nome de sua realização.

Capítulo 4 - Abaixo da superfície: o cinema reconsiderado

Imaginemos Theodor W. Adorno numa festa de Hollywood, bebendo champanhe ao lado de Greta Garbo e Charles Chaplin; nada parece mais fora de lugar. Imaginemos também suas aspirações de encontrar um lugar na maior indústria cinematográfica do mundo, em uma reunião com Jack Warner, fundador da Warner Brothers, para propor o roteiro de um filme baseado nos estudos da “escala F”²⁴⁴, escrito junto com Horkheimer; a cena só poderia ser mesmo de ficção. Mas tudo isso aconteceu de fato. O filme levaria o nome de *Below the surface* e, provavelmente, trataria de questões referentes à ideologia²⁴⁵. O projeto, contudo, falhou. A sua história, entretanto, ilumina uma parte da experiência intelectual adorniana que permanece ofuscada pela sua insistente e equivocada imagem de mandarim alemão.

Crítico implacável do cinema e daquilo que até hoje é chamado de cultura de massas, Adorno teve a sua obra conhecida pela tensão que apresenta entre a “indústria cultural” e a “arte autônoma”. Essa tensão foi lida muitas vezes como uma manifestação de elitismo, como se Adorno – que, além de um filósofo conhecido por seu “obscurantismo”, fora aprendiz de Alban Berg e um erudito não só na música, mas na lírica e no romance – preferisse as obras de vanguarda aos produtos padronizados da indústria cultural porque esses não atendiam às suas exigências de erudição. Mas um mergulho mais profundo em sua obra permite compreender que o conceito de “indústria cultural” tem na sua experiência intelectual um papel muito mais importante do que o de mero pretexto para a manifestação de desprezo pela democratização da cultura. Os casos supracitados ajudam, por isso, a demonstrar como a noção de “indústria cultural” foi gestada a partir de uma imersão nesse fenômeno, e não a partir de um julgamento “continental”²⁴⁶ exterior.

No caso do cinema, especialmente, a crítica de Adorno é abordada de modo recorrente a partir principalmente de sua correspondência e debate com Walter Benjamin a respeito da reprodutibilidade técnica, ou ainda, a partir das formulações a esse respeito presentes no excerto “A indústria cultural como mistificação das massas” escrito em

²⁴⁴ Cf. Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950, p. 663-664.

²⁴⁵ Cf. David Jenemann. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

²⁴⁶ Refiro-me aqui a distinção presente na academia norte-americana entre o que se compreende por filosofia analítica e filosofia “continental”, que remete à intelectualidade europeia.

coautoria com Max Horkheimer²⁴⁷. No entanto, essas não são as suas únicas e muito menos definitivas formulações sobre o assunto²⁴⁸. Nos últimos anos, a fortuna crítica tem se ocupado com uma revisão da experiência intelectual de Adorno nos Estados Unidos tendo em vista o impacto que essa estadia teve em sua obra²⁴⁹.

Para compreender a inserção de Adorno na cultura americana e, assim, revisitar a sua teoria sobre o cinema nesse contexto, esse capítulo visa recontar a história da escrita do livro *Composing for the films* em parceria com Hanns Eisler e apresentar os argumentos centrais do livro. A ideia segue a hipótese de que a escassez tanto de traduções desses textos para o português, quanto de uma fortuna crítica que se debruce sobre eles prejudica uma leitura mais crítica e contextual do conceito de “indústria cultural” e de sua leitura a respeito do fenômeno do cinema. Além disso, recorre-se igualmente a um ensaio pouco comentado, publicado em 1966, chamado “*Filmtransparente*”, inspirado no “Cinema Novo Alemão”, do qual Alexander Kluge, aluno de Adorno, fez parte. Esse texto é importante para desfazer algumas estereotipias e preconceitos com relação à obra de Adorno, na medida em que apresenta uma visão um pouco diversa daquela que encontramos na correspondência com Walter Benjamin e na *Dialética do Esclarecimento*.

Adorno vai para Hollywood

Após o cancelamento da pesquisa do rádio em Nova York, no ano de 1941, Adorno partiu para Los Angeles. O Instituto havia mudado de cidade, pois os problemas de saúde de Horkheimer exigiam um clima mais quente²⁵⁰. Lá formara-se uma espécie de

²⁴⁷ Cf. Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; Luciano Gatti. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

²⁴⁸ Como já afirmei, além da correspondência com Walter Benjamin, em meio a qual foram gestados os ensaios “Sobre Jazz” (1938) e “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938) e o ensaio presente na *Dialética do Esclarecimento* (1944), o conceito de indústria cultural aparece desenvolvido em muitas outras formulações. No campo da música, analisei uma série de ensaios que Adorno escreveu à ocasião de sua participação na pesquisa de Rádio de Princeton. Além desses, poder-se-ia citar os também já analisados “O esquema da cultura de massas” (1942), concebido como parte do ensaio publicado na *Dialética do Esclarecimento*, “Prólogo sobre a televisão” (1953), “Cultura e administração” (1960), “Breves considerações sobre a indústria da cultura” (1963), “Pode o público querer?” (1963), “Tempo Livre” (1969), além de sua *Teoria Estética*, publicada postumamente (1970). Também em *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada* (1951), que Adorno escreveu durante a estadia nos EUA, estão presentes uma série de excertos que tratam do cinema e da indústria cultural, normalmente ignorados pela crítica.

²⁴⁹ Ressalta-se a importância do livro *Cinema and Experience* de Miriam B. Hansen, publicado em 2012, e *Adorno in America*, de David Jenneman, publicado em 2007, que narram momentos pouco conhecidos da experiência intelectual adorniana nos EUA, como a escritura do referido roteiro para o cinema, por exemplo.

²⁵⁰ Cf. Rolf Wiggershaus. *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Entwicklung. Politische Bedeutung*.

comunidade de refugiados do nazismo, dentre os quais encontravam-se, além dos membros do Instituto, Arnold Schönberg, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Hanns Eisler, entre outros. Nesse período, Adorno pode conhecer a indústria cinematográfica de perto, pois além de visitar estúdios e frequentar festas que recebiam pessoas como Charles Chaplin, como no episódio narrado acima, Adorno conviveu com muitos intelectuais exilados que foram trabalhar para Hollywood.

Composing for the films não é um livro muito conhecido e raramente é associado à obra de Adorno. Além de o livro não estar disponível ao leitor lusófono, uma parcela da culpa dessa negligência pode ser tributada à própria história complicada de sua publicação. O livro saiu em 1947 sob a autoria somente de Hanns Eisler, que reconhecia a colaboração de Adorno apenas no prefácio. O motivo da isenção era político. Adorno havia retirado seu nome para evitar chamar a atenção do comitê de *Un-american activities*. Para se ter uma ideia da gravidade da perseguição, em 1942, um cerco foi imposto aos intelectuais alemães emigrados; eles não podiam chegar em casa depois das oito horas da noite e nem se afastar mais de cinco milhas de casa. As condições de exílio e perseguição levaram Adorno a entrar em depressão nesse período²⁵¹. J. Edgar Hoover havia colocado diversos intelectuais emigrados, que recebiam o apelido carinhoso de “communazis”, sob vigilância²⁵². Eisler foi perseguido por Richard Nixon, enquanto este exercia o cargo de delegado da Califórnia, foi interrogado em Hollywood e em Washington durante três dias e acabou, apesar dos protestos de Picasso, Einstein, Thomas Mann, Matisse e Chaplin, obrigado a deixar os EUA em 1948. Robert Stripling, o interrogador encarregado de Eisler, tinha como objetivo mostrar que “o Sr. Eisler era o Karl Marx do comunismo no campo musical e ele sabe muito bem disso”²⁵³. Eisler afirmou se sentir lisonjeado com a comparação, mas teve que deixar os EUA e mudou-se então para a Alemanha Oriental. Adorno só reconheceu sua participação no livro em

München, DTV, 1991; E Martin Jay. *The Dialectical Imagination. A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996.

²⁵¹ Isso aparece na correspondência de Adorno com os pais. Cf. Theodor W. Adorno: *Briefe an die Eltern, 1939 bis 1951*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2003.

²⁵² Cf. Alexander Stephan. *“Communazis”: FBI Surveillance of German Emigre Writers*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

²⁵³ Cf. Graham McCann. “New introduction”. In: Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. xxxi.

1969, num prefácio à ocasião do lançamento de sua segunda edição alemã, na Berlim Ocidental.

Eisler havia sido parte da Segunda Escola de Viena, ao lado de Alban Berg e Anton Webern. Após uma série de conflitos de natureza política com Schönberg, ele adotou uma postura ligada à arte engajada. Ele escreveu várias músicas para peças de Brecht e George Bernard Shaw. Similarmente a muitos intelectuais exilados nos EUA, Eisler se viu obrigado a trabalhar para os estúdios de Hollywood. A inserção dos artistas emigrados nesse contexto era um pouco mais difícil que a dos intelectuais, que conseguiam postos nas universidades americanas²⁵⁴. Eisler, apesar de ter conseguido dar algumas aulas na Califórnia, trabalhou certo tempo com o cinema comercial e com Chaplin, por quem tinha grande admiração. Ele foi indicado ao Oscar pela composição do filme *Hangmen also die*, de 1943, dirigido por Fritz Lang e que contou com a participação de Brecht no roteiro. Essas experiências foram muito frustrantes e impulsionam a escrita do livro que problematiza e comenta o modo como cada estúdio de Hollywood tinha seu departamento de música, nos quais os músicos contratados sem autonomia alguma, deveriam criar (ou, melhor dizendo, encaixar) esquemas musicais pré-concebidos nas cenas já prontas. Foi a partir dessa experiência que Eisler se tornou um proeminente crítico da composição no cinema.

Compondo para os filmes

Durante sua estadia nos EUA, Eisler recebeu uma bolsa da Oxford University Press para escrever um estudo sobre a música no cinema. O livro escrito em parceria com Adorno era uma contribuição inédita para a compreensão do papel da música no cinema no período. O que chama atenção logo de partida na escrita do livro é o caráter inusitado da parceria. Embora Eisler fosse um compositor importante ligado ao grupo de Schönberg e estabelecesse, nesse aspecto, muitas afinidades com Adorno, por outro lado, sua atuação estava nesse período intimamente ligada à chamada arte engajada e à figura de Brecht. Conquanto Adorno tenha sido desde a década de 1930 um crítico feroz da arte política e

²⁵⁴ Embora a própria Escola de Frankfurt e os intelectuais a ela ligados também tenham enfrentado dificuldades. O próprio Adorno cogitou tornar-se novamente um crítico musical e escreveu a Virgil Thomson, compositor e editor do New York Herald Tribune, inquirindo-o sobre a possibilidade de trabalhar para o jornal. Nessa época, Adorno traduziu a “*Filosofia da Nova Música*” para o inglês e buscava conseguir algum posto com a sua publicação, que acabou não dando certo. O livro se chamaria “*Philosophy of advanced music*”. Há uma história muito interessante ligada a descoberta desse manuscrito em inglês. Cf. SCHMIDT, James. “The True Manuscript in a Bottle” — or, How I Found Theodor Adorno’s “Lost” Translation of the *Philosophie der neuen Musik*. Disponível em: <<https://persistentenlightenment.wordpress.com/2015/03/25/adornoms/>>. Acesso em 06/09/2016.

de Brecht, o livro tenta estabelecer uma ponte entre a teoria crítica de Adorno e o engajamento de Eisler. Essa ponte se dá via crítica da indústria cultural, o que revela que o debate referente à autonomia da arte, em contraposição à arte política, é um na década de 1930 e outro bem diferente depois do advento da indústria cultural. Isso sugere que, em contraposição a indústria cultural, a defesa da autonomia da arte é necessária tanto do lado da arte engajada (que também pode ser compreendida de certo modo como um produto da racionalização da arte), quanto do lado do que Adorno chamava de “arte autônoma”. Após o advento da indústria cultural – e não é fortuito que esses intelectuais estivessem escrevendo sobre isso justamente nos Estados Unidos, onde a indústria cultural era muito mais desenvolvida do que na Alemanha – o debate sobre a arte autônoma ganha outro significado. Ler esse livro é fundamental não só para compreender a importância da experiência nos EUA para a concepção de indústria cultural, mas também para matizar algumas oposições presentes na obra de Adorno, como essa já citada entre arte engajada e arte autônoma. Logo na introdução, já aparece uma ideia fundamental para a compreensão do conceito de “indústria cultural”, i.e., a de que desaparece a linha que antes separava a arte séria e a arte popular, ou como preferia citar Adorno, a arte séria e a arte leve:

A velha distinção entre arte séria e arte popular, entre arte de baixo nível e arte autônoma refinada, não se aplica mais. Toda a arte, como meio de preencher o tempo de lazer, tornou-se entretenimento, embora absorva materiais e formas da arte autônoma tradicional como parte da chamada “herança cultural”. É justamente esse processo de amalgamação que abole a autonomia estética: o que acontece com a *Sonata ao Luar* quando esta é cantada por um coro e tocada por uma suposta orquestra mística agora acontece com tudo. A arte que não cede é completamente desligada do consumo e levada ao isolamento. Tudo é desmontado, roubado de seu real significado, e então colocado junto de novo. O único critério desse procedimento é o de alcançar o consumidor da maneira mais eficaz possível. Arte do consumidor é arte manipulada. ²⁵⁵

A “indústria cultural” subsume assim duas esferas que eram apartadas anteriormente, submetendo-as a mesma lógica. Nessa chave, um dos aspectos mais interessantes do livro advém da participação de Eisler na indústria cinematográfica. O cerne da crítica desenvolvida por Adorno e Eisler reside nos problemas oriundos da

²⁵⁵ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. xxxv-xxxvi.

criação de departamentos especializados em música no cinema. No cinema “independente”, afirmam os autores, há um pouco mais de autonomia, mas em compensação não há recursos. Cada grande estúdio de Hollywood tem o seu departamento de música que fica responsável por esse elemento dos filmes. Já desse ponto de vista, Adorno e Eisler podem afirmar que “devido ao caráter comercial da indústria do cinema, é impossível separar seus aspectos organizacionais de seus aspectos técnicos”²⁵⁶.

Além disso, a hierarquia entre o diretor, os produtores e o resto dos participantes impede que o músico tenha a oportunidade de influenciar minimamente a produção do filme. Nela, ele é tratado como um especialista, que pode ser contratado a longo ou a curto prazo e pode ser facilmente dispensado, de modo que o compositor está sempre sujeito a cortes pelo diretor, “quando algum som contradiz o ideal convencional de beleza, ou simplesmente quando uma passagem envolve problemas difíceis para os instrumentistas, de modo que o ensaio lhes tomaria muito tempo”²⁵⁷.

A crítica ao modo como a “indústria cultural” punha fim à autonomia da arte vinha com conhecimento de causa e, vale ressaltar mais uma vez, isso demonstra que Adorno não teorizou sobre a indústria cultura numa posição de *outsider*, mas conhecia de fato os mecanismos nela envolvida.

No cinema, somado aos elementos pragmáticos e organizacionais supracitados, a autonomia é bloqueada por uma razão que também é formal: a música está completamente a serviço da imagem. A concepção do cinema como ação e diálogo dispensa à música um papel secundário. Assim, afirmam os autores, uma das principais premissas do cinema é a de que o espectador não deve ter consciência dela. A noção de “música de fundo”, que Adorno havia utilizado para caracterizar o jazz, parece estar presente na própria definição do papel da música no cinema. Ela não pode distrair o espectador daquilo que no filme é o principal, embora ela seja então apreendida de maneira distraída. Nesse sentido, ela cumpre, por exemplo, a função de preenchimento quando, numa cena, o herói espera sua namorada. A cena sem suspense corre o risco de lançar o espectador no terreno baldio do tédio, perigoso para os negócios, e a música entra para cumprir apenas o papel de preencher esse silêncio; “a música torna-se um acessório da trama, uma espécie de

²⁵⁶ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 61.

²⁵⁷ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 75.

característica acústica do cenário”²⁵⁸. Ademais, a música pode exercer também uma função ilustrativa, seguindo o que é sugerido pela imagem: “passarinhos cantam, a música canta”²⁵⁹. Normalmente, a música serve de acompanhamento para tomadas de paisagem, segundo os autores, criando e reiterando uma visão completamente estereotipada da natureza:

O rancho para o qual o herói viril escapou com a heroína sofisticada é acompanhado por murmúrios da floresta e uma melodia de flauta. Uma valsa lenta acompanha uma cena de luar na qual um barco desliza para baixo de um rio margeado por salgueiros. ²⁶⁰

Além de ilustrar a natureza, a música pode ser utilizada também para dar um sentido histórico-geográfico a uma cena. No caso, por exemplo, de uma cena que se passa numa cidade holandesa, o compositor deve procurar uma canção folclórica holandesa para utilizar seu tema como base de composição. De acordo com Adorno e Eisler, no entanto, “uma vez que não é fácil reconhecer uma música folclórica holandesa pelo que ela é, especialmente quando ela foi subjugada às extravagâncias de um arranjador, esse procedimento parece dúbio. Aqui a música é usada da mesma maneira que um figurino (...)”²⁶¹.

O uso que se faz da música no cinema é marcado pelos clichês, pela ilustração e estereotipia. Assim, associam-se, por exemplo, as imagens com os títulos musicais:

A cena de uma noite de luar é acompanhada pelo primeiro movimento da *Sonata ao Luar*, orquestrado de uma maneira que contradiz completamente seu significado, porque a melodia do piano – sugerida por Beethoven com a maior discrição – é tornada conspícua e é ricamente sublinhada pelas cordas. Para tempestades, usa-se o prelúdio de *Guilherme Tell*; para casamentos, a marcha de *Lohengrin* ou a marcha nupcial de Mendelssohn. ²⁶²

Apesar de citar muitos exemplos desse uso engessado da música no cinema, Adorno e Eisler não se detêm apenas neles e apresentam uma reflexão sobre a

²⁵⁸ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 7.

²⁵⁹ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 7.

²⁶⁰ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 7.

²⁶¹ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 8.

²⁶² Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 9.

transformação da música sob a égide do consumo cultural controlado, e aqui podemos entrever a influência benjaminiana do livro. A ideia é: a música, como arte não referencial por excelência, é a mais distanciada das artes no que tange às coisas práticas e, sendo assim, a audição teria se adaptado muito menos que o olhar à ordem burguesa racionalizada que concebe o mundo de modo fragmentado e funcional. A audição seria um sentido mais “arcaico” se comparado à visão, essa sim, por sua vez, mais adaptada ao progresso tecnológico²⁶³. Nas palavras de Eisler e Adorno,

O olho é sempre um órgão do esforço, do trabalho e da concentração; ele compreende um objeto definido. O ouvido do leigo, por outro lado, comparado ao especialista em música, é indefinido e passivo. Não se deve abri-lo, como se faz com o olho, comparado com o qual é indolente e desinteressado. Mas essa indolência é objeto do tabu que a sociedade impõe a todas as formas de preguiça. A música como arte tem sido uma tentativa de contornar esse tabu, de transformar essa indolência, devaneio e desinteresse do ouvido em uma questão de concentração, esforço e trabalho sério. Hoje em dia, a indolência não é superada, mas gerida e acentuada cientificamente. Tal irracionalidade racionalmente planejada é ela mesma a essência da indústria da diversão em todos os seus ramos. ²⁶⁴

Isso que Adorno e Eisler chamam de indolência relaciona-se com a ideia de Benjamin de que a apreensão das imagens no cinema se dá de maneira distraída. Os autores, contudo, percebem que essa lógica se estende também para a música. E embora

²⁶³ A hierarquia dos sentidos e as suas funções e transformações na modernidade é uma discussão que também remete a Freud. Marcuse urde, em *Eros e Civilização*, uma análise que esclarece a relação: “As vicissitudes dos sentidos de contiguidade (olfato e paladar) fornecem um bom exemplo da inter-relação da repressão básica e da mais-repressão. Freud admitiu que os elementos coprofílicos no instinto provaram sua incompatibilidade com as nossas ideias estéticas, provavelmente desde o tempo em que o homem desenvolveu sua postura vertical e assim afastou seu órgão olfativo do chão. Existe, contudo, outro aspecto da submissão dos sentidos de contiguidade na civilização: eles sucumbem aos tabus rigidamente impostos em relação ao prazer físico ou corporal excessivamente intenso. O prazer de cheirar e saborear é de uma natureza muito mais corporal, mais física, logo também muito mais aparentado ao prazer sexual do que o prazer mais sublime suscitado por um som ou ao menos corporal de todos os prazeres, a visão de algo belo. É como se o olfato e o paladar dessem um prazer não-sublimado per se (e uma repulsa irreprimida). Relacionam (e separam) os indivíduos imediatamente, sem as formas generalizadas e convencionalizadas de consciência, moralidade, estética. Tal imediatismo é incompatível com a efetividade da dominação organizada, com uma sociedade que tende para isolar pessoas, para distanciá-las e impedir as relações espontâneas e as expressões naturais, à semelhança dos animais, dessas relações. O prazer dos sentidos de contiguidade prevalece-se das zonas erotogênicas do corpo e fá-lo unicamente pelo prazer em si. O seu desenvolvimento irreprimido erotizaria o organismo em tal medida que neutralizaria a dessexualização do organismo exigida para a sua utilização social como instrumento de trabalho”. Herbert Marcuse. *Eros E Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, pp. 53-54.

²⁶⁴ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, pp. 14-15.

a sua natureza possa ser mais avessa à percepção distraída, o seu uso cinematográfico compromete sua apreensão a partir de sua estrutura e material. Isto é, a música no cinema é na maioria das vezes ilustrativa e a função que ela exerce está submetida à dramaturgia. Basta pensarmos, por exemplo, como uma imagem muda de sentido de acordo com a música que a acompanha. Desse modo, pode-se transformar um conjunto de indivíduos inofensivos numa horda de bárbaros, criar suspense numa cena que não necessariamente o possui em si mesma, dar a impressão de movimento e etc.

A relação entre essa percepção distraída e a música obedece também aos critérios da propaganda aos quais serve o cinema. Os *hits* são criados para serem lembrados facilmente, mas justamente por causa disso eles são rapidamente esquecidos. Nesse aspecto, a própria organização industrial do cinema é sua principal inimiga e, afirmam os autores, assim como o faz a economia, produzem efeitos contrários aos seus próprios interesses.

Por causa da complicada relação entre música e imagem, deixando de lado a questão da subsunção do cinema ao mercado e retornando aos temas benjaminianos, é difícil estabelecer princípios estéticos para o cinema. Sendo assim, os autores não defendem algo como uma incompatibilidade intrínseca entre essas formas, mas buscam compreender onde residem as maiores dificuldades dessa junção, que poderiam ser minimizadas se houvesse no cinema um planejamento objetivo e uma montagem que fosse digna do nome e não se restringisse à estereotipia e ao clichê. Em primeiro lugar, seria preciso abandonar a ilusão de unir organicamente a imagem e a música, uma vez que

A junção direta de duas mídias de origens históricas tão diferentes não faria muito mais sentido do que os roteiros cinematográficos estúpidos nos quais um cantor perde a sua voz para em seguida reganhá-la de modo a fornecer um pretexto para exaurir todas as possibilidades do som fotografado. Tal síntese limitaria os filmes aos casos acidentais nos quais ambas as mídias coincidem de alguma maneira, isto é, ao domínio da sinestesia, a magia dos humores, a semi-escuridão e a intoxicação. Em resumo, o cinema seria confinado aos conteúdos expressivos os quais, conforme mostrou Walter Benjamin, são basicamente incompatíveis com a reprodutibilidade técnica. Os efeitos nos quais imagem e música podem ser diretamente unidos são inevitavelmente do tipo que Benjamin chamou de aurático – na verdade, eles são formas

degeneradas da aura, na qual o feitiço do aqui e agora é manipulado tecnicamente.²⁶⁵

Nesse ponto, a montagem poderia servir como um rompimento da ilusão de unidade e do contexto dramático produzido por essa junção. A música moderna, escrevem os autores, teria se livrado do *Musikdrama*, da sinestesia e da escola programática, tornando-se desromantizada [*unromantic*] sem perder com isso seu caráter musical. A separação entre palavras, imagens e música presente no cinema, a heterogeneidade entre eles, aprofundaria, de fora, a tendência histórica de liquidação do romantismo em cada arte específica. Assim,

A alienação mútua da mídia reflete uma sociedade alienada de si mesma, homens cujas funções são apartadas entre si até no interior de cada indivíduo. Logo a divergência estética da mídia é potencialmente um meio legítimo de expressão, não apenas uma deficiência lastimável que deve ser disfarçada da melhor maneira possível. E talvez seja essa a razão fundamental de diversos filmes de *light-entertainment* que estão muito abaixo dos patamares pretensiosos do filme usual parecerem mais substanciais do que os filmes que flertam com a arte real.²⁶⁶

O mesmo problema da unidade entre imagem e música aplica-se à tentativa de criação de um estilo musical cinematográfico. O desenvolvimento da música a partir de seus próprios critérios é impossível no cinema, e por isso, o surgimento de qualquer “estilo”, uma vez que

o conceito de estilo serve primariamente à unidade intacta da obra de arte orgânica. Uma vez que o filme não é tal obra de arte e uma vez que a música não pode e não deveria ser parte de tal unidade orgânica, a tentativa de impor um ideal estilístico à música do cinema é absurda.²⁶⁷

Como pode notar aquele que se debruça sobre as reflexões de Adorno e Eisler, não se trata de uma recusa peremptória e leiga do cinema, da indústria cultural ou um elogio nostálgico do cinema mudo. A ideia primeira é a de que o cinema deveria se libertar de sua opressão comercial e buscar as possibilidades de um uso crítico da música, sem

²⁶⁵ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 48.

²⁶⁶ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 50.

²⁶⁷ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 53.

tentar, por outro lado, estabelecer um critério estético universal para essa música. Nas palavras dos autores,

A aplicação desse princípio não sujeita a música no cinema à arbitrariedade; isso significa que o critério dessa música deve ser derivado de cada caso particular a partir dos problemas que ele levanta. A tarefa das considerações estéticas é lançar luz na natureza desses problemas e suas necessidades, nos tornar conscientes de seu próprio desenvolvimento inerente, não fornecer receitas.²⁶⁸

Anything goes: revisitando o cinema

Até aqui tratou-se de corroborar como Adorno gestou o conceito de “indústria cultural” a partir de uma imersão no fenômeno da cultura de massas norte-americana. Ademais, a exposição dos argumentos presentes em *Composing for the films* visava demonstrar que, se é possível dizê-lo, a inflexibilidade de Adorno em relação à arte política era menor do que em relação à indústria cultural, o que lhe permitiu escrever esse livro tão interessante com Eisler. Mas se é possível confirmar que a indústria cultural e o cinema como seu maior representante foram pensados a partir de dentro, o problema de Adorno em relação ao cinema, conforme sugerem alguns de seus comentadores²⁶⁹, é que ele estende para o cinema como forma àquilo que dizia respeito apenas ao cinema Hollywoodiano. Isto é, de um lado, o diagnóstico relativo à indústria cultural parece estar baseado na alegada distância elitista em relação à chamada cultura de massas, mas, de outro lado, a imersão de Adorno nessa cultura é igualmente apresentada como um problema. Esse seria aliás o mesmo argumento que os críticos da sua teoria do jazz levantam – isto é, de que Adorno só conheceria o jazz comercial americano²⁷⁰. Alexander Kluge, embora tenha sido aluno e amigo de Adorno e influenciado por ele, corroborou essa tese quando afirmou que nunca acreditara nas teses de Adorno sobre o filme, pois ele só conheceu os filmes de Hollywood²⁷¹.

²⁶⁸ Theodor W. Adorno; Hanns Eisler. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 59.

²⁶⁹ Cf. Miriam B. Hansen. “Introduction to Adorno, ‘Transparencies on Film’ (1966). Em: *New German Critique*, no. 24/25, 1982, pp. 186-198; Mateus Araújo Silva. Adorno e o Cinema: um início de conversa. Em: *Novos Estudos CEBRAP*, No. 54, Julho de 1999, pp. 114-126.

²⁷⁰ Heinz Steinert. *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2003.

²⁷¹ Alexander Kluge. *Interview*. *October*, no. 46, 1988, p. 42.

Na década de 1960, Adorno escreveu alguns textos importantes que revisitam o debate dos anos de 1930, como o famoso “Engagement” no qual reconsidera a arte política a partir de Sartre e Brecht. É nesse período, conforme já foi ressaltado, que ele decidiu assinar a autoria de *Composing for the Films*. “Notas sobre o filme” data de 1966 e é uma das peças mais enigmáticas de sua obra, pois nele Adorno ensaia construir uma leitura do cinema que se afaste das formulações definitivas que encontramos no excerto sobre a indústria cultural e em *Minima Moralia*. Tal texto, que é mais um conjunto de considerações do que um ensaio, tem duas influências fundamentais: o “Cinema Novo alemão” impulsionado pelo Manifesto de Oberhausen, do qual Kluge foi um dos representantes, e o livro “Theory of Film”, de Siegfried Kracauer.

Como busco sugerir aqui, os anos de 1960 foram anos em que Adorno se empenhou em revisar o debate sobre as artes (autônoma, política, realista e de massas) que ocorreu na década de 1930 e que envolveu não só Benjamin e Brecht, como foi comentado, mas Bloch, Lukács e também Kracauer²⁷². No caso específico das considerações sobre o cinema nesse período, os interlocutores internalizados na obra de Adorno continuam a ser Benjamin, Kracauer e Brecht, que recebe uma alfinetada vez ou outra nesses ensaios mencionados.

A relação de Adorno com Kracauer vinha de longa data, desde a adolescência, quando este lhe introduzira à filosofia através de leituras vespertinas da *Crítica da Razão Pura*, de Kant. Após uma série de rusgas que ocorreram durante a década de 1930 – o debate com Benjamin fora acompanhado de tensões com Kracauer e Bloch –, Kracauer passaria a aparecer com mais frequência na obra de Adorno, estando presente não apenas em “Notas sobre o filme”, mas também no texto dedicado a ele de 1964 chamado “O curioso realista”, em *Die Kunst und die Künste* (1967), entre outros.

Em 1960, Kracauer lançou o livro *Theory of Film* que visava defender uma estética do cinema que se ocupasse do conteúdo e não de sua forma. O livro pressupõe que o filme é uma extensão da fotografia “e portanto compartilha com esse *medium* uma

²⁷² Vale destacar que com suas *Notas de Literatura*, Adorno retorna a autores e temas que foram alvo ou interlocutores desse debate. Encontram-se lá Thomas Mann (“Para um retrato de Thomas Mann”), Lukács (“Reconciliação Extorquida”), Benjamin (“Introdução aos Escritos de Benjamin”, entre outros), Kracauer (“O curioso realista”), Bloch (“Rastros de Bloch”), Brecht (“*Engagement*”), além de textos sobre o surrealismo, o expressionismo, Proust e Kafka.

afinidade marcada pelo mundo visível ao nosso redor”²⁷³. Kracauer via o filme como “o descobridor das maravilhas da vida cotidiana” e conta no livro que essa ideia remonta à primeira vez que viu um filme na infância e anotou isso num caderno. De acordo com a sua interpretação, o cinema é capaz de apreender fenômenos que dificilmente seriam apreendidos sem a câmera, fenômenos efêmeros como, por exemplo, multidões nas ruas, gestos involuntários e etc. Sendo assim, o cinema não seria uma arte como a arte tradicional. As obras de arte oriundas dessa última consumiriam, segundo seu argumento, a matéria-prima de que são feitas e a partir da qual se erigem, enquanto o cinema e a fotografia deixariam a sua matéria-prima mais ou menos intacta. A teoria do cinema como essa arte impura é um dos pontos mais interessantes da tese de Kracauer²⁷⁴ que Adorno iria assimilar às suas reflexões sobre as possibilidades do cinema como arte. Porque a base do filme é a fotografia, ela estabelece o conteúdo do filme e a sua natureza fotográfica permaneceria naquele. Kracauer defende, deste modo, a investigação do conteúdo no cinema (contra o formalismo) porque diz que o cinema é, dentre as artes, o mais dependente da matéria-prima, de seus objetos, sejam eles a natureza ou a vida cotidiana. Ele pode até, através do movimento da câmera, por exemplo, interpretar o material, mas essa matéria-prima, essas imagens, continuariam presente como tais. Adorno incorpora uma série de pontos expostos por Kracauer em seu comentário sobre o cinema.

Mas não foi só o livro de Kracauer que levou Adorno a pensar o filme na década de 1960, pois o surgimento do “Cinema Novo” alemão e o lançamento do “Manifesto de Oberhausen” instigaram um lado pouco conhecido de Adorno. Numa carta dirigida a Kracauer, em 22 de outubro de 1962, que trata, entre outros, da publicação na Alemanha do livro de Kracauer, Adorno conta ao amigo que esteve em Mannheim para uma discussão sobre “Perguntas sobre o cinema” que teria sido parte da “Semana do cinema moderno”. Além de fazer grandes elogios a Kluge, Adorno recomenda que Kracauer escreva a Enno Patalas, com quem Adorno afirma ter ficado muito impressionado pela

²⁷³ Siegfried Kracauer. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960, p. ix.

²⁷⁴ Vale citar as reflexões sobre o cinema como “forma impura”, assim como sobre a relação entre a imagem e o som, realizadas em Ismail Xavier. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

inteligência. Patalas, que teria dito a Adorno (segundo o próprio) que embora não tivesse sido seu aluno, considera-se como tal, é um dos mais importantes historiadores do cinema alemão²⁷⁵. Vale notar que, após a abundância dos debates sobre estética na Alemanha, especialmente na Berlim dos anos 1920 e início de 1930, o primeiro livro a discutir o cinema apareceria apenas em 1962 com a publicação da *Geschichte des Films*, de autoria de Enno Patalas e Ulrich Gregor. O livro de Kracauer também teve uma recepção expressiva no período, embora tenha sido inicialmente publicado em inglês. Além dos comentários de Adorno a Kracauer supracitados nessa carta, Adorno elogia o cinema que nascia naquele momento e destaca que

O que hoje é decente no filme alemão está ligado mais ou menos ao grupo de Oberhausen, e resulta que eu não lhes faça nenhuma reprimenda pelo fato de eles não conseguirem dizer exatamente o que eles querem – eles sabem exatamente o que *não* querem e Spinoza está certo, o falso é índice do verdadeiro.²⁷⁶

Esse manifesto²⁷⁷, apresentado numa conferência em 28 de fevereiro de 1962, proclamava a necessidade de o cinema alemão se distanciar dos filmes comerciais do

²⁷⁵ Voltarei a este ponto em outro capítulo. Entretanto não é demasiado ressaltar que as relações de Adorno com o “Cinema Novo”, cujos membros tinham várias ligações com o movimento estudantil alemão e que seria motivo de um grande conflito no Instituto no final da década de 1960, matiza também a distância que é atribuída à Escola de Frankfurt em relação às movimentações políticas e culturais dos anos de 1960.

²⁷⁶ Theodor W. Adorno. “*An Siegfried Kracauer*”. Em: Ralph Eue, Lars Henrik Gass. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + Kritik im Richard Booberg Verlag GmbH & Co KG, 2012, p. 25.

²⁷⁷ Como o manifesto é curto, vale citá-lo. “O colapso do filme alemão convencional finalmente tira o chão econômico de uma postura espiritual [*Geisteshaltung*] por nós recusada. Por meio disso, o filme novo tem a oportunidade de se tornar vivo. / Filmes alemães curtos de jovens autores, diretores e produtores receberam nos últimos anos um grande número de prêmios em festivais internacionais e encontraram reconhecimento da crítica internacional. Esses trabalhos e seus sucessos mostram que o futuro do filme alemão está com eles, que provaram falar uma nova língua do filme. Como em outros países, também na Alemanha o filme curto tornou-se escola e campo de experimentação do filme. / Nós declaramos nossa demanda pela criação do novo filme alemão. Esse novo filme precisa de novas liberdades. Liberdade das convenções usuais. Liberdade da influência por meio de parceiros comerciais. Liberdade do paternalismo por meio de grupos de interesses. / Nós temos ideias espirituais [*geistige*] concretas, formais e econômicas a respeito da produção do novo filme alemão. Nós estamos em conjunto preparados para assumir riscos econômicos. / O velho filme está morto. Nós acreditamos no novo. / Declaração de 28 de fevereiro de 1962 em Oberhausen.”. Em: Ralph Eue, Lars Henrik Gass. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + Kritik im Richard Booberg Verlag GmbH & Co. KG, 2012, p. 15.

período do milagre econômico²⁷⁸. A ideia era focar-se no “cinema autoral”, na linguagem do filme a tornar visível o cinema enquanto *medium*. Além disso, tratava-se de reivindicar apoio financeiro para cineastas novos e estimular o cinema experimental. O movimento que ficou conhecido como “Cinema novo alemão” (no manifesto lê-se: “*Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen*”²⁷⁹) tinha como mote a ideia de que “O cinema do papai” está morto – ideia com a qual Adorno inicia sua análise sobre o cinema, criticando os defensores da indústria cultural que responderam à crítica ao conservador “cinema do papai”, acusando os membros do manifesto de fazerem “cinema do guri”, pois seus adeptos retornavam a técnicas elementares do cinema.

Vale salientar que a influência do manifesto no cinema alemão não foi nem unívoca e nem imediata, pois veio a se desdobrar nos anos que se seguiram e a produzir cineastas diversos entre si como, por exemplo, o já mencionado Kluge, Wim Wenders e a feminista Helke Sander, entre muitos outros. Mas os problemas levantados pelo manifesto, como a questão de uma nova linguagem para o cinema, por exemplo, influenciaram uma geração inteira de cineastas e críticos e são comentados por Adorno nesse texto.

Transparências do filme

Adorno inicia o texto fazendo um elogio ao cinema que se contrapõe aos padrões estabelecidos da indústria cultural:

Na arte autônoma nada é válido que fique aquém do nível técnico já alcançado; mas no confronto com a indústria cultural, cujo padrão exclui o que não tenha sido previamente apreendido e mastigado, e que atua analogamente ao ramo dos cosméticos quando elimina rugas dos rostos, obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado,

²⁷⁸ De acordo com Ulrich Gregor, o cinema alemão vivera uma expansão no pós-guerra, com relativo sucesso financeiro e filmes interessantes. No entanto, havia uma escassez não só de filmes mais ligados à arte, como de uma discussão acadêmica sobre o cinema e isso gerava um descontentamento dos cineastas mais jovens desse período. Vale ressaltar também a importância que o cinema teve como propaganda nazista (o que explica também parte da aversão de Adorno pelos filmes) e a necessidade de problematizar a partir desse meio o passado alemão. Vários cineastas ligados ao “*Oberhausen*” participavam também do movimento estudantil, por isso o Cinema Novo Alemão carrega as marcas da Nova Esquerda alemã e de suas reivindicações. Cf. Ulrich Gregor. *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann, 1978.

²⁷⁹ Ralph Eue, Lars Henrik Gass. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + Kritik im Richard Booberg Verlag GmbH & Co KG, 2012, p. 15.

de ocasional, têm o seu lado liberador. Nelas, as imperfeições na cútis de uma bela garota tornam-se um corretivo na imaculada tez da estrela consagrada.²⁸⁰

A ideia aqui é a de que o caráter mais rudimentar do cinema que se opõe à indústria cultural dá a ele um caráter crítico em relação à primeira, ao livrar-se de sua aparência de perfeição. Isso fica muito claro na fotografia do Cinema Novo Alemão. Hoje, com o desenvolvimento da cenografia e dos efeitos especiais digitais, essa tendência à “perfeição” não só das paisagens cuidadosamente desenhadas em *softwares* de última geração, como o retoque digital da aparência dos atores do cinema, até o ponto desta se tornar completamente irreal, é ainda mais visível.

Mas o elogio de Adorno não demora a tornar-se ambíguo quando ele passa a comentar o filme de 1966 de um dos signatários do Manifesto de Oberhausen, Volker Schlöndorff, que filmara “O Jovem Törless”, uma adaptação do romance *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), de Robert Musil. Adorno ressalta a diferença entre os meios do cinema e da literatura. *Törless* reproduz os diálogos dos romances de Musil quase sem mudá-los e, por causa dessa característica, foi extremamente mal recebido pela crítica americana, acostumada a roteiros que se assentam em diálogos fáceis e pouco plausíveis. A intenção do filme, diz Adorno, era evitar a “má prosa”, retirando da literatura a “boa prosa”. No entanto, a diferença de meio entre essas duas artes consistiria no fato de que, no romance, mesmo a palavra falada nunca é falada, mas mediada pela narração. Na literatura os personagens nunca correspondem a figuras empíricas, como ocorre no filme. Adorno insiste, ao contrário, que quanto maior a exatidão de sua representação, maior a sua autonomia estética e maior a sua distância da empiria. A imediatez na literatura é dada pela distância entre empiria e representação – e a imediatez do diálogo é seu produto. O caso do cinema que se pretende realista, segundo Adorno, é diferente. Ao invés de buscar a partir de diferentes meios a imediatez, ela é inerente a ele. As frases, que no romance de Musil são resultado de um esforço para alcançar essa *aparência* de imediatez, aparência essa muito mais fácil de ser atingida pelo cinema, portanto, soam artificiais. Adorno não formula a sua conclusão, mas sugere que ao tentar escapar à má prosa do cinema comum, o filme *Törless* recairia na mesma

²⁸⁰ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 101.

situação que ele condena. O filme, defende Adorno, precisaria recorrer a outros meios de imediatez, dentre os quais Adorno cita o improviso, “que planejadamente confia no acaso da empiria não-dirigida”²⁸¹.

No cinema, sublinha Adorno, convergem as duas formas da técnica, que em artes como a música seriam claramente distinguíveis: técnica imanente (organização interna da obra) e a interpretação, fornecida pelos meios de reprodução. Isto fica claro na diferença, por exemplo, de uma música em sua composição e sua execução por uma orquestra ou reprodução pelo rádio. Adorno retorna ao aqui aos temas que foram objeto de seu debate com Benjamin para destacar que no cinema não há um original que passa a ser reproduzido em massa, pois “o produto em massa é a própria coisa”²⁸². Daí a particularidade do cinema. Adorno, discute como no cinema “é impossível decifrar as normas a partir da técnica cinematográfica como tal”²⁸³. A esse comentário, acompanhado de um elogio ao filme *La Notte*, de Antonioni, segue-se uma passagem sobre a necessidade de o cinema incorporar uma forma de experiência subjetiva²⁸⁴. Interessante, pois Adorno havia ressaltado imediatamente antes as diferenças entre o cinema e a literatura para, agora, ressaltar a sua semelhança:

A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico. A uma pessoa que, por exemplo, depois de um ano na cidade, permanecer por várias semanas de inteiro repouso numa região montanhosa, pode ocorrer que, no sono ou no devaneio, coloridas imagens da paisagem passem agradavelmente à sua frente ou através dele. Mas elas não se sucedem de modo continuado, umas após as outras: elas têm um intervalo em seu transcurso, como na lanterna mágica da infância. A essa parada no

²⁸¹ Theodor W. Adorno. "Notas sobre o filme" [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 101.

²⁸² Theodor W. Adorno. "Notas sobre o filme" [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 102.

²⁸³ Theodor W. Adorno. "Notas sobre o filme" [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 102.

²⁸⁴ É digno de nota que Adorno escolha justamente alguém de fora do Cinema Novo Alemão, como Antonioni, para destacar as potencialidades narrativas do cinema. A menção pela preferência, no entanto, não deixa de revelar já um dos motivos que seriam temas de conflito com o movimento estudantil anos depois. Embora o motivo de Adorno sugira uma preferência pelo estilo narrativo de Antonioni, valeria arriscar o palpite de sua preferência estaria para além disso se pensarmos como Antonioni era não só um crítico da moralidade burguesa, mas também do vazio de uma libertação dessa moralidade que não consiste numa transformação da vida como um todo, como uma espécie de crítico *avant la lettre* de 1968.

movimento é que as imagens do monólogo interior devem a sua semelhança à escrita: também ela é algo que se move sob o olho e, ao mesmo tempo, é algo paralisado em seus signos individuais. É possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música. O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência. O meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com a beleza natural.²⁸⁵

Se se levar em consideração às passagens da *Teoria Estética* sobre o conceito de “beleza natural”, o trecho acima se torna mais claro. Para isso, é necessário fazer um parêntese para apresentar o cerne das reflexões presentes nessas passagens. Adorno busca repassar na *Teoria Estética* uma série de categorias dos estudos de estética e de filosofia da arte, menos para construir uma teoria estética que seja sua, do que para demonstrar o caráter histórico desses conceitos, tendo em vista o que neles ainda ilumina o estado atual da arte. No caso do “belo natural”, a ideia é demonstrar como essa categoria, tão importante para a *Crítica do Juízo* de Kant, foi equivocadamente abandonada pela filosofia da arte subsequente que passara a restringir suas reflexões à obra de arte. O equívoco ao qual se refere Adorno compreende-se a partir da seguinte citação:

Completamente feita pelos homens, a obra de arte contrapõe-se, de acordo com sua aparência, ao não feito, à natureza. No entanto, como puras antíteses, ambas referem-se uma à outra: a natureza à experiência de um mundo mediatizado, objetivado; a obra de arte à natureza, ao governador [*Statthalter*] mediatizado da imediatez. Por isso, a reflexão sobre o belo natural é indispensável à teoria da arte.²⁸⁶

Adorno não busca, contudo, apenas uma reabilitação do conceito de “Belo natural”, mas uma recuperação dialética do mesmo, que apareceria, segundo ele, na obra de Proust, por exemplo, no papel de protagonismo que ele concede à natureza. Isto é, a *Recherche* seria um exemplo de uma obra de arte que se compraz com a ideia de uma reconciliação com a natureza e que tem um ímpeto de escapar de si mesma, pois sentiria a sua condição de artefato como um peso. A obra de arte que faz isso carrega a consciência daquilo que deixou para trás em sua construção: o mundo material, o mundo do trabalho,

²⁸⁵ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 102.

²⁸⁶ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 98.

o mundo da *práxis*. O “belo natural” conteria a ideia da natureza como um fim em si – assim como Adorno concebe a arte – porque, enquanto tal, prescinde da condição de meio de reprodução da vida social. Por isso, Adorno afirma que “a renúncia aos fins de autoconservação, enfática na arte, é igualmente consumada na experiência estética da natureza”²⁸⁷.

A semelhança com o cinema, com o meio técnico, deduz-se do fato de que, para Adorno, o “belo natural” não pode ser representado, pois ele é a sua própria imagem. Adorno propõe, nesse sentido, que as representações autênticas da natureza na pintura sempre estiveram de alguma maneira ligadas à ideia de “natureza morta”, o que testemunharia a favor da impossibilidade de representação do “belo natural” enquanto tal. Essa ideia remete à sua concepção de cinema como aquilo que não representa alguma coisa, mas cujo produto em massa seria a própria coisa, conforme mencionado acima. No entanto, quando pretende representar o “belo natural”, o cinema o agride:

O mais belo rosto de uma moça torna-se feio por meio da semelhança penetrante com a *Filmstar* segundo a qual, no fim das contas, ele de fato é pré-fabricado: mesmo onde a experiência de algo natural se dá como a de uma individualidade não diminuída [*ungeschmälert Individuierten*], como se a experiência estivesse protegida da administração, ela tende a lograr. O belo natural, na época da seu ser mediatizado total, passa em sua momice.²⁸⁸

O trecho acima ilumina a crítica que Adorno faz a essa mediação de tudo que promove a indústria cultural e explica porque Adorno considera as falhas no rosto de uma bela moça filmada pelo cinema novo alemão um corretivo na face da estrela de cinema deslumbrante. O “belo natural” em si não deixa, entretanto, de ser mediado, mas sua mediação consiste na experiência e é esta que garante a tensão com as obras de arte mencionada acima.

A reconsideração dialética do conceito de “belo natural” visa demonstrar como o desenvolvimento da arte no século XX não alienou a natureza ao se espiritualizar, mas aproximou-se do “belo natural” ao tentar “com meios humanos realizar o falar do não humano”²⁸⁹. Para isso, o cinema, como o extremo da técnica, estaria preparado enquanto objetivasse a experiência subjetiva do indivíduo que passara vários dias descansando na

²⁸⁷ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 103.

²⁸⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 106.

²⁸⁹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 121.

montanha, como diz Adorno numa das passagens supracitadas. Trata-se, portanto, da compreensão de que

A expressão pura das obras de arte, liberta das interferências coisais e também do assim chamado material natural, converge com a natureza, assim como, nas composições mais autênticas de Anton Webern, o som puro, ao qual elas se reduzem por força da sensibilidade subjetiva, interverte-se em som natural; em som natural de uma natureza eloquente, certamente, sua linguagem, e não na imagem de um pedaço dela. O desenvolvimento subjetivo pleno da arte enquanto uma linguagem não conceitual é, no estágio da racionalidade, a única figura na qual reflete algo como a linguagem da criação, com o paradoxo da distorção do que reflete. A arte tenta imitar uma expressão que não seria intenção humana embutida. Esta é somente o seu veículo. (...) Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a trazer o mutismo à fala (...). ²⁹⁰

As possibilidades do cinema como uma nova forma de experiência subjetiva, sobre as quais discorre Adorno em “Transparências do cinema”, supõem a compreensão de que essa elaboração subjetiva na arte pode se dar enquanto linguagem não conceitual, que o cinema assume como sua forma através da sua linguagem imagética.

O texto oscila entre a investigação estética e à crítica da indústria cultural e Adorno logo abandona as potencialidades do cinema como forma para, em seguida, criticar as análises do cinema que se referem ao conteúdo e reiterar a tese presente nos seus textos sobre a televisão como ideologia²⁹¹. Em suma, trata-se de uma investigação via “psicologia profunda” dos meios de comunicação, pois esses meios não se reduzem à mensagem que transmitem e apresentam várias camadas de significação superpostas que determinam em conjunto o seu efeito. Ou seja, seria preciso atentar não só aos significados manifestos desses meios, mas a seus significados latentes. Aqui Adorno recorre a ideia de “prazeres substitutivos” que evoca a substituição da formação pela semi-formação e da individualidade pela pseudo-individualidade presente em outros textos: Adorno menciona a tensão entre os modelos oficiais com os quais a indústria cultural trabalha e seus modelos não-oficiais que são subjacentes aos primeiros, pois a

²⁹⁰ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 121.

²⁹¹ Refiro-me aos textos “Prólogo sobre a televisão” (1963) e “A Televisão e os padrões da cultura de massa” (1954).

indústria cultural precisa se tornar mais "ampla e atraente do que apraz a quem interessa ensinar pela fábula"²⁹².

Como tudo nesse ensaio, aparece de maneira sugerida aqui a ideia de que a indústria cultural se torna mais complexa para atrair seus clientes (impossível deixar de lembrar como essa tendência é patente hoje no fenômeno dos seriados de televisão que tornam-se cada dia mais elaborados). Esse poderia ser o indício de uma crítica velada ao Cinema Novo ou ao cinema como arte, presente nesse texto tão enigmático. Aqui Adorno recorre a uma questão muito significativa para a formulação do conceito de "indústria cultural": a sombra de utopia que a indústria cultural carrega consigo, claro que, reprimida. Ele cita como os casais abraçam-se e beijam-se em público nas ruas de diversos países por causa do que aprenderam com o cinema que tornaria a libertinagem parisiense uma espécie de folclore. Isto é, esses prazeres substitutivos produzidos pela indústria cultural guardariam a imagem da promessa de felicidade que ela nega aos seus consumidores; daí Adorno afirmar que "ao buscar atingir as massas, até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém antídoto de suas próprias mentiras. Nada além disso se poderia invocar para a sua salvação"²⁹³.

Conforme foi ressaltado, o texto oscila o tempo todo entre a crítica do cinema como indústria cultural e uma discussão sobre suas potencialidades enquanto arte. As teses de Kracauer são retomadas tendo em vista esse segundo ponto em vista. Adorno concorda com a ideia do cinema como extensão da fotografia e desta como cópia da realidade empírica. Ele segue o argumento de Kracauer de que o cinema pode decompor e modificar os objetos, mas que no final das contas, uma desmontagem completa dos objetos não seria possível. O modo como a sociedade está presente no filme, diz ele, é muito mais imediato se comparado à pintura ou literatura; "por isso a estética do filme, graças à sua posição em relação ao objeto ocupa-se de modo imanente com a sociedade. Não há estética do filme, nem que seja puramente tecnológica, que não contenha em si a

²⁹² Theodor W. Adorno. "Notas sobre o filme" [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 103.

²⁹³ Theodor W. Adorno. "Notas sobre o filme" [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 104.

sua sociologia”²⁹⁴. E, embora Kracauer tenha deixado as análises sociológicas de fora de seu livro “por abstinência sociológica”, nas palavras de Adorno, seu livro impeliria ao reconhecimento desse aspecto do cinema. Em “O curioso realista”, Adorno afirmaria ainda que Kracauer foi o grande descobridor do cinema como “fato social”²⁹⁵.

Kracauer defende o potencial que o cinema teria de revelar as belezas da vida cotidiana. Adorno acusa ser esse um resquício da *art nouveau*, uma transformação do anti-formalismo em formalismo, isto é, quando se quer atribuir significados a objetos em si, destituídos de sentido subjetivo como nuvens no céu ou um lago sombrio. A mesma inversão que acometera a “boa prosa” de Musil se passaria com o filme nesse caso, afirma Adorno, pois “através da seleção dos objetos, tais filmes infiltram no objeto que foi depurado de sentido subjetivo, aquele sentido contra o qual se haviam voltado”²⁹⁶. Em “O curioso realista”, Adorno critica a tendência “conteúdista” de Kracauer, que seria uma reação ao formalismo neokantismo remanescente de sua juventude. Um comentário de Adorno nesse texto ilumina a crítica presente no ensaio de 1966, no qual diz que a teoria enfática “tem de ir ao extremo na interpretação dos objetos, caso não queira contrapor-se a sua própria ideia”²⁹⁷. Isto é, a representação dos objetos por eles mesmos também no cinema padeceria dessa incompletude da crítica. Ainda assim, Adorno ressalta a importância da análise qualitativa dos filmes e do cinema presente no livro de Kracauer tendo em vista às tendências positivistas e quantitativistas da sociologia norte-americana e o significado inusitado de seu realismo²⁹⁸:

²⁹⁴ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 104.

²⁹⁵ Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, pp. 5-22, p. 12.

²⁹⁶ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 104.

²⁹⁷ Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, pp. 5-22, p. 10.

²⁹⁸ Reproduzo aqui a excelente nota de tradução de Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio ao texto de Adorno, relativa a noção de curioso presente no título: “Buscando recuperar a polissemia da palavra alemã, “curioso” traduz *wunderlich*, que aparece também no título do ensaio. Via de regra, este adjetivo qualifica algo ou alguém cuja maneira de ser não é usual e, por isso, causa estranhamento. Mas Adorno também faz ressoar nele outros significados, por meio de implícita alusão ao substantivo do qual deriva: *Wunder*, que significa *maravilha*, *milagre*. Daí provém o verbo *wundern*: causar espanto ou curiosidade (em seu uso reflexivo, este verbo se assemelha ao *wonder* inglês: perguntar-se admirado). Dada sua origem em *Wunder*, tão clara ao falante alemão, não é de surpreender que se encontre na literatura outros sentidos para *wunderlich*: 1) milagroso; 2) admirado, espantado, curioso; 3) admirável, espantoso,

A fixação na infância, como uma fixação no jogo, tem nele a forma de uma fixação na bondade das coisas; é de se supor que, nele, a primazia do óptico não é, de modo algum, a relação primeira, mas a consequência da relação para com o mundo das coisas. Seria certamente vão buscar no acervo de motivos de seus pensamentos algum protesto contra a coisificação. Para uma consciência que suspeita ter sido abandonada pelos homens, as coisas são melhores. Nelas, o pensamento repara o que os homens fizeram de mal ao que é vivo. O estado de inocência seria o das coisas indigentes, das coisas miseráveis, desprezadas, alienadas de sua finalidade; para a consciência de Kracauer, tão-somente elas encarnam o que seria diferente do complexo funcional universal; e extrair-lhes a vida desconhecida seria sua idéia de filosofia. A palavra latina para coisa é *res*. Daí deriva realismo. Kracauer conferiu a seu *Theory of film* o subtítulo *The redemption of physical reality* [A redenção da realidade física]. A verdadeira tradução seria: a salvação da realidade física. Tão curioso é seu realismo.²⁹⁹

Por causa, talvez, desse “realismo curioso”, Adorno complementa as reflexões sobre o cinema de Kracauer retornando ao debate com Benjamin:

Benjamin não tratou de quão profundamente várias de suas categorias postuladas para o cinema – valor de exposição, teste – estão comprometidas com o caráter de mercadoria, contra o qual sua teoria se volta. Mas inseparável desse caráter de mercadoria é a essência reacionária de qualquer realismo estético hoje, tendencialmente voltado para o reforço afirmativo da superfície visível da sociedade e que repele como romântico o querer ir além dessa fachada. Todo significado que se empreste ao filme através da câmera já violaria a lei dela e atentaria contra o tabu de Benjamin, inventado com a expressa intenção de radicalizar para além do radical Brecht e, talvez, secretamente para libertar-se dele. O filme encontra-se diante da alternativa de como proceder na ausência do ofício artístico por um lado e, por outro, sem cair no meramente documentário.

300

Adorno considera como solução a montagem e o seu potencial para colocar as coisas em constelações. Aqui ele retoma o debate dos 30 e elucida a sua crítica a uma das

curioso”. Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, p.22.

²⁹⁹ Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, p. 21-22.

³⁰⁰ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 105.

versões da noção de montagem presentes na obra de Benjamin: aquela que visa o choque. Trata-se de uma denúncia da montagem que visa prescindir do sentido subjetivo como ilusória, uma vez que mesmo essa renúncia seria subjetivamente organizada³⁰¹. O filme “Antithese” de Mauricio Kagel é citado como um exemplo de como o cinema deve servir-se de artes que lhe são afins, como determinada música.

Embora apresente essas reflexões sobre os potenciais da montagem – que também apareciam em *Composing for the films* – as considerações permanecem ainda num tom bastante abstrato e o texto é encerrado com um retorno à crítica da indústria cultural. Adorno destaca que o sujeito constitutivo do cinema – nisso ele se assemelharia à música – seria um “nós” e para isso também convergiriam seus aspectos estéticos e sociológicos. O filme teria um caráter coletivo e sociológico *a priori* por causa de sua composição técnica. Mas esse *a priori* coletivo, diz Adorno, atuaria de maneira inconsciente e irracional. Esse caráter coletivo precisaria ser problematizado para ser colocado a serviço de uma intenção iluminista. Nas palavras de Adorno,

A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente na tecnologia, no fundamento do *métier*. Nele é que o conceito de adequação material alcança a crise, antes mesmo de ter sido obedecido. Misturam-se turvamente a exigência de uma relação plena de sentido entre modos de procedimento, material e estruturação com o fetichismo dos meios.

302

Adorno reitera aqui uma reflexão que acompanha a formulação do conceito de indústria cultural: a ideia de que, apesar de parecer assim, a indústria cultural não é a arte

³⁰¹ Esse argumento também é utilizado por Adorno na sua crítica do surrealismo em “Revendo o surrealismo” (1956). Nesse ensaio, Adorno ataca a intenção auto analítica do surrealismo de interpretar a si mesmo enquanto fenômeno artístico ao propor que a colagem e a escrita automática se constituíssem como uma linguagem que traduz o movimento dos sonhos e o inconsciente. Adorno contesta a identidade pressuposta pelo surrealismo entre escrita automática e inconsciente, insistindo no fato de que, mesmo num processo de análise em que se recorra a procedimentos de associação, a espontaneidade deles derivada não é imediata ou automática, mas construída de maneira trabalhosa e difícil. Tendo em vista essas objeções vale ressaltar a semelhança que elas estabelecem com o cinema, quando Adorno afirma que o surrealismo é parente da fotografia “como instantâneo do momento em que se desperta” e que, como tal, estaria entre a esquizofrenia e a reificação, tirando sua força da exposição imagética da renúncia ao desejo e à interioridade deformada que nos obrigou a modernidade. Theodor W. Adorno. “Revendo o surrealismo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 75.

³⁰² Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 106.

dos consumidores, mas sim, ideologia; seria necessário combater a ideia de que a indústria cultural seria essa arte dos consumidores, arte popular: “Ela configura a relação entre a arte e a sua recepção de um modo estático-harmônico, segundo o modelo, em si dúbio, da oferta e da procura”³⁰³. A indústria cultural visaria então reproduzir-se por meio dos consumidores e mantê-los nessa condição. Nesse sentido, Adorno comenta a identidade entre o filme e a propaganda apontando a semelhança entre o *trailer* e o próprio filme, como se o filme fosse uma espécie de propaganda de si mesmo.

Mas, porque Adorno acaba o texto falando em indústria cultural? Será que esse texto é, de fato, um elogio ao Cinema Novo alemão? Adorno termina o texto com a enigmática defesa: “Como seria bonito se, na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte”³⁰⁴.

O Cinema e a arte

Em 1967, um ano após “Transparências do filme”, Adorno escreveu outro ensaio no qual o cinema é (re)considerado, chamado “A arte e as artes”. Nele, Adorno tematiza a tendência, segundo ele inegável, de erosão das fronteiras entre diferentes artes e o significado desse processo para a arte, no singular. O cinema seria a forma mais nova e representativa desse fenômeno. A diferença desse texto para o anterior é que Adorno afirma neste que a questão relativa à possibilidade do cinema enquanto arte estaria em desuso e não faria mais sentido, pois ele seria justamente a expressão dessa borra da fronteira entre as artes e da tensão que ela estabelece com a arte. Na *Teoria Estética*, Adorno diria que “a questão colocada acima, se um fenômeno como o filme ainda é arte ou não, não leva a lugar algum”³⁰⁵.

Novamente, Adorno ressalta a compreensão de Benjamin sobre o cinema enquanto liquidação da aura presente na arte anterior ao seu surgimento. Ainda na *Teoria Estética*, numa passagem sobre o antagonismo inerente ao conceito de técnica, Adorno comenta que, sem dúvida, um desenho numa parede de caverna se diferencia de uma câmera, que capta várias imagens e as reproduz. Em relação à primeira, a segunda é um

³⁰³ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 107.

³⁰⁴ Theodor W. Adorno. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: Gabriel Cohn (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 107.

³⁰⁵ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 12.

avanço técnico. Mas na primeira, que objetivava o imediatamente visto – separando a imagem do ato subjetivo da visão – já estava contido o conceito de reprodução. Por isso, Adorno defende que Benjamin suprimiu a unidade desses dois momentos a favor da diferença entre eles. Essa seria, segundo Adorno, a crítica dialética de sua teoria.

Nesse sentido, salienta Adorno, Kracauer teria derivado da teoria de Benjamin que o filme poderia constituir-se como um regaste do mundo extra-estético das coisas tornado possível pela renúncia ao princípio de estilização. A ideia aqui é a mesma referida acima: a imersão da câmera na realidade crua, isto é, enquanto matéria-prima do cinema, seria anterior à intenção subjetiva que organiza a arte presente em outras formas, como na literatura, por exemplo.

Mas tal recusa, por sua vez, enquanto a priori da realização [*Gestaltung*] de filmes, é novamente um princípio de estilização estético. Mesmo com máximo ascetismo contra a aura e a intenção subjetiva, o procedimento fílmico, no entanto, verte inevitavelmente na coisa, puramente de acordo com sua técnica, por meio do script, da forma [*Gestalt*] do fotografado, do foco da câmera, da edição de imagens, momentos que lhe atribuem sentido, a propósito, de maneira semelhante à dos procedimentos na música e na pintura, que querem deixar o material evidenciar-se nu e, justamente em tal empenho, o pré-formam. Mesmo que o filme, por sua legalidade imanente, quisesse descartar seu estatuto de arte [*Kunsthaft*] – quase como se ele contradissesse seu princípio de arte –, ele é, ainda nessa rebelião, arte e a alarga.³⁰⁶

Como se depreende da passagem acima, aquilo que estava implícito no debate dos anos de 1930 aparece problematizado por um viés mais manifesto aqui, a saber, a ideia de que tanto o cinema (enquanto o representante da cultura de massas) como o modernismo – que Adorno comenta nesse ensaio – são ambos produtos de um processo de desenvolvimento da arte autônoma e de seu desejo de espalhar-se para a vida. O cinema, Adorno revisa, assim como o modernismo, consistiria nessa rebelião da arte contra si mesma.

Embora as reflexões de Adorno sobre o cinema sejam pouco sistemáticas e estejam distribuídas de maneira esparsa em sua obra e, ademais, encontre uma fortuna crítica ainda muito incipiente, é possível inferir algumas posições que, mediadas, podem ajudar-nos a recorrer às suas formulações para compreender fenômenos atuais.

³⁰⁶ Theodor W. Adorno. “Die Kunst und die Künste”.. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*. Bd. 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 181.

Certamente Adorno não atribuía ao cinema o mesmo estatuto da música e a literatura em sua obra, como gostaria Kluge. Anos depois da morte de Adorno, ele afirmaria

Por algum tempo, Adorno não considerava o cinema como uma forma artística original. Por um lado, por causa do domínio da indústria cultural, que no negócio do cinema assume traços especiais, mas também porque desconfiava da supervalorização do cinema por parte de Benjamin. Posso afirmar que, ao final, fiz por seduzi-lo no sentido de corrigir essa concepção. Ele não me teria contradito quanto a terem existido já na cabeça dos homens, não importa se em vigília ou em sonhos, desde a Idade da Pedra (ou desde a invenção da linguagem), as imagens em movimento e a arte da montagem. Essa linguagem das imagens em movimento, sobre isso ele estaria de acordo, possui uma autonomia própria, que simplesmente não obedece nem às palavras nem às notas musicais. Se digo que a arte cinematográfica é o eco dessa autonomia, ele estaria de acordo.³⁰⁷

Isso não significa, contudo, que as formulações de Adorno se reduzem a um desprezo elitista pelos filmes. Em *Minima Moralia*, num excerto que recebe o nome de “O lobo como vovozinha”, encontramos a seguinte elaboração:

Como argumento mais forte os apologistas do filme têm a seu favor o mais grosseiro, seu consumo de massa. O drástico meio da indústria cultural é proclamado arte popular. A independência em relação às normas da obra autônoma é tida como a dispensando da responsabilidade estética, cujos critérios se revelam reacionários quando aplicados a ele, como de resto todas as intenções do seu enobrecimento artístico têm algo de torto, de falso sublime, de frustração da forma – algo de importação para o iniciado. Quanto mais o filme pretende ser arte, tanto mais ele tem algo de contrafação.³⁰⁸

Nesse fragmento, o tema é o cinema e a sua pretensão enquanto arte popular apenas pelo fato de sua produção e recepção se darem de maneira coletiva. É como se, apenas por ser “cultura de massas”, o cinema já se eximisse de qualquer suspeita. Mas, conforme destaca Adorno, a redução do filme ao coletivo, a sua “independência em relação às normas da obra de arte autônoma” não lhe definem necessariamente, pois ele também é fruto – e poderia ser expressão – de um momento em que a arte se nega a si

³⁰⁷ Alexander Kluge. “A atualidade de Adorno. Discurso de agradecimento pelo Premio Adorno – Frankfurt, 11/09/2009”. Tradução de José Pedro Antunes (UNESP). Disponível em: <<http://www.unimep.br/anexo/adm/22032015192424.pdf>>. Acesso em 22/04/2017.

³⁰⁸ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 199.

mesma em nome de uma expansão na direção de sua realização. No entanto, o cinema permanece reduzido a um meio de dominação. Nas palavras de Adorno,

a morte da arte individualista não é justificativa para uma arte que se comporta como se o seu sujeito, que reage arcaicamente, fosse o natural, quando ele é o representante, certamente inconsciente, do par de grandes firmas. (...) Finalmente, que no filme tenham voz numerosos peritos e simples técnicos garante tão pouco sua humanidade quanto a decisão de associações científicas o faz para bombas e gás tóxico.³⁰⁹

A crítica de Adorno à indústria cultural fala à atualidade não só porque permanece verdadeira, conforme busco defender aqui, mas porque incentivou uma geração inteira – como comprova a atuação de Kluge no cinema e de Palatas na crítica e historiografia – a pensar o cinema de maneira mais crítica. Suas formulações sobre o cinema, e, no caso do jazz ainda mais, são controversas e não cabe defendê-las acriticamente. Não obstante, reler a sua obra sem recorrer à estereotipia envolve pensá-la naquilo que ela apresenta de contraditório, de inconsistente, de problemático, de inconclusivo. Sua teoria sobre o cinema é um desses momentos. Ao contrário do jazz, cujo diagnóstico de Adorno assume um caráter muito mais peremptório – para nem mencionar a televisão e o rádio –, seus escritos sobre o cinema apresentam uma apreciação muito mais ambígua e vacilante.

À fortuna crítica resta apenas escolher o caminho mais profícuo. Pode-se sugerir, como faz Heinz Steinert³¹⁰, que o conceito de indústria cultural não dê conta da ironia dos filmes de Woody Allen e ressaltar quais filmes e fenômenos culturais escapam aos ditames da cultura de massa. Mas como essa indústria já é dominante e já se tornou independente de seus próprios clientes para existir, pode-se escolher o caminho sugerido pela obra de Adorno, a saber, o da crítica dialética da cultura, que não deixa de ver as potencialidades do cinema, mas que não se deixa seduzir pela indústria cultural, pois, não é nunca demais ressaltar, ela transforma o indivíduo num mero instrumento da auto reprodução do capital.

³⁰⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 1201.

³¹⁰ Heinz Steinert. *Culture Industry*. Oxford: Malden, MA: Polity, 2003.

Capítulo 5 – Literatura e autonomia

Exigir da vida mais que um pãozinho com manteiga³¹¹, eis um resumo do impulso épico depois do fim da épica. O brilhantismo de Döblin consiste nessa frase em expor o estado de rebaixamento das expectativas que constitui o material do romance no início do século XX, ou seja, a tal da crise do romance. Nesse caso, a definição de Lukács do romance como a busca da imanência do sentido que se revela como desvelamento da sua ausência serve perfeitamente para pensar a ironia contida na frase de Döblin. É claro que é necessário mais que um pãozinho com manteiga para se estar vivo, mas, de um lado, nem essa garantia está dada e, de outro, da “imanência do sentido” fomos parar em qualquer coisa a mais que a mera sobrevivência.

Mas a arte permanece necessariamente uma “promessa de felicidade que se quebra”³¹² porque a cultura não dá conta de realizar por si mesma o que a história põe como apenas uma possibilidade. Wilhelm Meister queria achar no teatro uma outra via que o livrasse da baixeza do caráter comercial que sua família lhe destinava; Frédéric vislumbrou a felicidade em meio ao tédio e à covardia da sua existência burguesa na anedota banal de uma visita frustrada a um prostíbulo, mas nenhum conseguiu o que de fato queria³¹³. O romance já é, nesse sentido, desde seu nascimento e no seu apogeu uma espécie de forma da “vida lesada”. Como disse Benjamin,

no poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.³¹⁴

³¹¹ Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins, 2009, p. 10.

³¹² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 205. A história do romance é, nesse sentido, sempre uma espécie de história de uma dupla busca. Conforme demonstra Lukács em sua *Teoria do Romance*, “a intenção determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente (...)”. Quer dizer, é a história de uma busca individual que, por ser unicamente individual, não pode se completar. O outro lado dessa busca é uma busca pela forma que, tendo como material essa experiência individual no mundo moderno burguês, será problemática. Georg Lukács. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2000, p. 60.

³¹³ Mais uma vez, é preciso recorrer a Lukács para compreender essa ideia: “o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude do seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação.” Georg Lukács. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2000, p. 71.

³¹⁴ Walter Benjamin. “A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 54.

O convite do romance a refletir sobre o “sentido de uma vida”³¹⁵ quando a vida não mais vive³¹⁶ até o ponto em que se espera por algo que não se sabe mais o que é, e se sequer virá, contém uma espécie de frivolidade, que aparece problematizada na obra de Adorno sob a forma dos questionamentos a respeito da própria evidência da arte e de sua possibilidade após Auschwitz.

Beckett, a quem Adorno dedicaria a *Teoria Estética*, seria a maior expressão da presente situação da arte. Alguém que soube configurar a experiência da aniquilação completa da experiência. Adorno pensa o *Godot*, por exemplo, como uma obra que toca estratos fundamentais da experiência atual ao expor a perda do objeto e o envelhecimento da categoria de sujeito. Nesse sentido, Beckett seria um realista ao apresentar uma espécie de negativo do mundo administrado. A arte se encaminha para a abstração, desenvolve Adorno, porque as próprias relações entre os homens tornaram-se abstratas³¹⁷.

O elogio que Adorno faz a Beckett não só na *Teoria Estética*, mas em textos importantes como “Tentativa de entender fim de partida” e em “Engagement” rendeu, entretanto, uma série de mal-entendidos. Dentre eles uma espécie de reforço da ideia de que Adorno seria partidário das vanguardas e a ideia de que Adorno defenderia uma espécie de “modelo” formalista da arte, cuja maior expressão literária seria justamente Beckett. O ponto de maior dificuldade da crítica literária de Adorno, que talvez se deva mais a sua recepção do que a sua obra propriamente dita, seja a sua consideração como uma extensa defesa do modernismo, contra a arte política, o realismo socialista e à indústria cultural. Mas o modernismo não é mais o grande paradigma da arte, seja porque alcançou seus limites, seja porque os ultrapassou³¹⁸. Também a arte engajada de Brecht e

³¹⁵ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 213.

³¹⁶ Ferdinand Kürnberger citado por Adorno em Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.15.

³¹⁷ O ensaio sobre Beckett não será analisado neste capítulo, mas antes dado como pressuposto uma vez que estou mais interessada na discussão que Adorno faz do romance e devido ao fato de que ele é um dos textos mais comentados da crítica literária de Adorno. Sobre isso cf. Luciano Gatti. “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”. *Kriterion*, vol.55, no.130, Belo Horizonte, Dezembro, 2014, pp. 577-596; Roberto Schwarz. “Dialética da formação”. Em: Bruno Pucci; Jorge de Almeida; Luiz A. C. N. Lastória (Org.). *Experiência Formativa e Emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009.

³¹⁸ Cf. Dentre os muitos comentadores da chamada crise das vanguardas, Peter Bürger parece ser o mais significativo até hoje, embora seu livro *Teoria da Vanguarda* date de 1974. Sua tese é a de que as vanguardas, para resumir muito brevemente, tinham o ímpeto de questionar a autonomia da arte tradicional procurando uma reaproximação com o que ele chama, inspirado em Marx, de “práxis vital”. Esse projeto, no entanto, teria falhado e a arte de vanguarda teria se institucionalizado e se transformado no novo

o realismo socialista mudaram, para dizer o mínimo, de sentido após o fim de todas as experiências de socialismo. Isso significa que não há sentido em “repisar” o debate modernismo *versus* realismo, escolher um dos lados e permanecer numa querela que há muito tempo perdeu o sentido. Faço em seguida, portanto, uma retomada de alguns temas que talvez permitam a compreensão da crítica que Adorno faz da literatura, começando pelo debate sobre o engajamento, mas apenas à título de apresentação do tema e posteriormente passando a outros momentos.

Considerações iniciais

A relação entre arte e sociedade é sem dúvida um objeto privilegiado na obra de Adorno. Não é por outra razão que essa obra nunca consegue preencher completamente as categorias da divisão social do trabalho acadêmico; “estética”, “sociologia da cultura”, “filosofia”, “teoria literária”, etc. Isso ocorre porque ela não se decide entre esses campos, preferindo absorvê-los sob a égide da crítica dialética. Esse aspecto de sua produção intelectual, já ressaltado anteriormente, assume uma centralidade enorme nos seus textos sobre literatura. É em torno desse problema, isto é, da relação entre arte e sociedade, que gravita a discussão relativa à arte engajada.

Antes de iniciar a análise relativa às noções de autonomia e engajamento de Adorno é preciso esclarecer alguns aspectos espinhosos desse debate. Em primeiro lugar, é preciso distinguir entre engajamento, arte política e realismo socialista. Normalmente essas três categorias são utilizadas como sinônimos e, com isso, cria-se uma série de mal-entendidos. Assim, vale ressaltar de início que “literatura engajada” é uma expressão que passa a ser usada com definição precisa a partir de 1947, com a publicação do livro de Sartre “O que é a literatura”. No caso de Adorno, essa discussão aparece nomeada sistematicamente a partir da noção de engajamento após a publicação de “Engagement”

paradigma, difícil de ser superado sem uma correspondente superação das condições históricas capitalistas. Alguns autores, como Ricardo Fabbrini, tentaram demonstrar como o fim das vanguardas não significou o fim da arte, mas o fim da concepção moderna de arte. De acordo com Fabbrini, o imaginário da modernidade artística era marcado pela aposta das vanguardas no poder transformador da arte. O declínio do ideário vanguardista estaria associado a uma mudança na concepção de temporalidade cuja vocação da arte de vanguarda – “de atingir o absoluto (ou a Utopia)” – não dava mais conta, por assim dizer. De outro lado, Boris Gray defende que a arte soviética não foi uma ruptura, mas uma continuidade do projeto da arte de vanguarda que, segundo ele, carregava a vocação (nesse sentido seu argumento se assemelha ao de Bürger) de re-funcionalizar a arte na direção da transformação social. Segundo ele, a arte soviética realizou as aspirações da vanguarda. Ricardo Nascimento Fabbrini. “O Fim das Vanguardas”. Em: Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, no 4, 2012, p. 12. Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Boris Groys. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. London/New York: Verso, 2011.

em 1962. Nesse texto, Adorno discute Sartre e Brecht. Já o termo “arte política”, raramente utilizado por Adorno, remete ao período da década de 1930, apresentado no primeiro capítulo, quando Adorno debatia com Benjamin as vantagens e desvantagens da politização da arte, expressão esta utilizada pelo próprio Benjamin. Finalmente, o realismo socialista – tal como utilizado por Adorno – remete à arte soviética alegadamente defendida por Lukács.

Trata-se, aqui, de apresentar um debate que acredito estar em muitos sentidos prescrito, conforme afirmei acima. Mas vale, ainda assim, fazer uma outra consideração. Apresento a seguir as críticas que Adorno faz a Sartre e a Brecht, pois, ainda que deslocadas em relação a esse debate específico e passíveis de crítica, elas permanecem sendo questões interessantes e ajudam a elucidar o que Adorno entende por autonomia em arte. A crítica que Adorno faz a Lukács, entretanto, não será comentada aqui. Considero-a simplesmente errada e seu comentário implicaria no tratamento de uma série de temas ligados ao “realismo socialista” que não estou disposta a fazer aqui, uma vez que procuro ressaltar aquilo que ainda me parece atual em Adorno.

O ponto de partida desse capítulo e o modo como a questão do engajamento será abordada busca demonstrar que a defesa da autonomia da arte permanece como o núcleo da teoria estética de Adorno. Isto é, não se trata aqui de discutir a superioridade do que Adorno chama de nova arte diante do realismo ou da arte engajada. Não só os pressupostos da arte tal como Adorno conhecera mudaram³¹⁹, como ele mesmo reconheceu em sua *Teoria Estética*, como a disputa entre os autores que defendiam que a arte poderia ser refuncionalizada na direção da política, dentre eles Benjamin, Brecht e Lukács, perdeu grande parte de sua atualidade após a derrocada das experiências socialistas às quais estiveram ligadas. Isso não significa que seja irrelevante discutir a função da arte no presente e a sua relação com a política, mas que, quem quiser levar esse projeto a cabo deve abandonar a mera exegese dos argumentos ou de Adorno, de um lado, ou a defesa de Brecht e etc. de outro. Assim como diversos elementos da teoria do capitalismo tardio ligados ao Welfare State desenvolvida pela Escola de Frankfurt perdem cada vez mais a atualidade com o predomínio do capitalismo neoliberal e precisam ser

³¹⁹ Sobre as transformações sofridas pela arte moderna, conferir o excelente artigo de Ricardo N. Fabbrini. “O Fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. Em: IV Seminário Música, Ciência, tecnologia: fronteiras e rupturas. No 4, 2012, pp. 31-47.

revistas, também a teoria da arte levada a cabo por esses autores, e por Adorno em especial, precisa ser reconsiderada e não só reiterada à luz das mudanças históricas em curso desde sua morte. Além disso, nunca é demais ressaltar que, do mesmo modo que o diagnóstico de cunho econômico e político dos autores da teoria crítica não levava em conta o chamado “capitalismo periférico” – no qual o Welfare State nunca existiu –, também a teoria de Adorno relativa a arte e ao modernismo que ele apreciava – Schönberg, Beckett, Picasso – tendia a ignorar parcela importante do que vinha sendo desenvolvido na arte fora do eixo Europa – Estados Unidos. É principalmente pelas razões acima descritas que reforço ser infrutífero fazer uma defesa incontestada dos argumentos de Adorno a favor do não-engajamento da arte. A ideia é apresentar o seu argumento e discuti-lo naquilo que, crê-se, ele mantém de atual.

Embora a teoria da arte de Adorno só possa ser apreendida a partir da totalidade de seus escritos, às vezes eles mesmos contraditórios entre si, existem textos que compõem o núcleo do debate sobre o engajamento na década de 1960. São eles “Reconciliação Extorquida”, sobre Lukács, escrito em 1958, o ensaio “Tentativa de compreender *Fim de Partida*”, sobre Beckett, de 1961 e, finalmente, escrito em 1962, o ensaio sobre o “Engajamento”. Adorno faz, em cada um desses ensaios, uma defesa da concepção de autonomia: na crítica literária (contra Lukács) e na produção literária (contra Sartre e Brecht, em defesa de Beckett). O ensaio de 1962 pode ser considerado uma extensão daquelas objeções dirigidas à crítica literária de Lukács, ao próprio fazer artístico de Sartre e de Brecht. Enquanto o ensaio sobre Beckett, por sua vez, seria um elogio de sua arte que pode ser compreendido em contraposição a Lukács, Sartre e Brecht³²⁰. Esse tem sido o núcleo em torno do qual se discute a crítica literária de Adorno, embora a *Teoria Estética* seja igualmente fundamental para a compreensão de seus argumentos.

Problemas da literatura engajada: contra Sartre e Brecht

Numa carta dirigida a Peter Szondi em 09/03/1962, Adorno pergunta se este teria lido a sua *Dialektik des Engagements*. O texto “*Engagement*” se tornou o mais emblemático da obra de Adorno no que tange suas considerações a respeito da relação entre arte e política.

³²⁰ De acordo com Adorno, Beckett estaria na ponta de lança da vanguarda, último patamar da evolução das formas, ao lado de Schönberg.

“Engagement”, que receberia o título curioso de “Dialética do engajamento”, foi resultado de uma conferência que Adorno deu para uma rádio de Bremen em 28 de março de 1962 sob o título de “Engajamento ou autonomia artística?”, mas a referência a escritos sobre esse assunto já aparecem em sua correspondência dois anos antes disso. Adorno discorre sobre o livro de Sartre – *Qu’est’ce que la littérature?*, publicado em 1947 – e sobre as obras sartreana e brechtiana como configurações dessa postura de engajamento.

A referência a Sartre é curiosa, pois Adorno não costumava dialogar diretamente com os filósofos franceses, ainda mais considerando a tendência que os franceses e os alemães tinham de não se lerem mutuamente. Mas “A náusea”, publicada em 1938, havia sido uma mudança de paradigma na França e todo intelectual francês possuía uma relação com esse livro. O interessante é que Sartre aborda uma série de questões que serão próximas a Adorno, como a crise da narrativa advinda da ausência de “grandes eventos” para serem narrados, a expansão da vida cotidiana no romance, etc. Mas, conforme aponta Roberto Schwarz, não se trata apenas de literatura, pois Adorno combina crítica literária e crítica filosófica nos ensaios em questão³²¹.

O conjunto de ensaios sobre a literatura de Sartre buscou – com sucesso, de acordo com Adorno – desfazer alguns nós da polêmica relativa à concepção de “arte política”. Sartre defendia uma “literatura da práxis” que fosse a superação da alienação ao devolver à sociedade sua própria imagem como produto da criação humana – isto é, que ao invés de descrever o mundo, “revela-o nos empreendimentos humanos”³²². Um dos objetivos de “A náusea”, embora Sartre ainda não tivesse intenções expressamente políticas nessa fase – seu engajamento seria posterior – era fazer com que as pessoas se envergonhassem da própria existência.

Em “O que é a literatura?”, trata-se de

determinar qual poderia ser o objetivo da literatura. Mas desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim

³²¹ É possível que Sartre tenha tido alguma entrada no âmbito da filosofia alemã devido à relação que tinha com Raymond Aron e à leitura que fez de Husserl. De qualquer modo, a referência explícita é curiosa dado o desprezo que Adorno tinha pelo existencialismo e que reaparece em “Tentativa de entender fim de partida” na medida em que Adorno comenta a maneira como Beckett faz troça das categorias existencialistas ao demonstrar a sua ausência de sentido. Na peça *Fim de Partida*, elas apareceriam como o lixo ideológico da peça, conforme destaca Schwarz ao comentar o ensaio de Adorno. Roberto Schwarz. “Dialética da formação”. Em: Bruno Pucci; Jorge de Almeida; Luiz A. C. N. Lastória (Org.). *Experiência Formativa e Emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009.

³²² Franklin Leopoldo e Silva. *Ética e Literatura em Sartre*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 221.

posto a nu, a sua inteira responsabilidade. [...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.³²³

Sartre sustenta a posição de que é possível defender a pertinência da literatura como única arte engajada porque, conforme destaca Franklin Leopoldo e Silva, em sua concepção, “o escritor tem uma responsabilidade moral, assumida politicamente perante a história”³²⁴. Nesse sentido, sua noção de engajamento não se confunde com a filiação partidária do escritor: a literatura não deve prestar serviços a uma classe ou a um partido, mas visa, como reconhece Adorno, produzir uma atitude que, no caso de Sartre, será a “decisão”. *Grosso modo*, Sartre compreende a liberdade como uma espécie de consciência de nossa existência para a liberdade, isto é, a liberdade é compreendida como algo que é individual, talvez o que há de mais individual e, essa descoberta, traz com ela uma responsabilidade expressa por essa categoria de “decisão”.

Adorno confere atenção ao argumento sartreano de que a literatura deve ser engajada porque ela seria a arte que mais se constitui a partir da linguagem conceitual, pois o escritor trabalha com significações. Esse caráter conceitual da literatura surge, assim, como a principal razão pela qual Sartre a associa, mais do que a pintura e a música, ao *engagement*. Adorno argumenta, no entanto, que esse caráter conceitual não é uma razão suficiente para sustentar o engajamento.

Em primeiro lugar, porque nenhuma palavra mantém num romance, por exemplo, a mesma significação que assume no discurso comunicativo cotidiano; embora a linguagem transposta para a literatura guarde algo de sua característica funcional, ela também se transforma por estar inserida num novo contexto. No ensaio sobre a “Posição do narrador no romance contemporâneo”, essa ideia aparece formulada da seguinte maneira:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente

³²³ Jean-Paul Sartre. “Que é escrever”. Em: *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989, p. 21.

³²⁴ Franklin Leopoldo e Silva. *Ética e Literatura em Sartre*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 220.

ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.³²⁵

Não haveria melhor exemplo dessa “revolta” contra a linguagem discursiva do que Joyce, que faz sofrer o seu leitor. Apesar de ser uma leve digressão, cabe aqui uma anedota. O psicanalista Carl Gustav Jung tratou por um tempo da filha de Joyce, que sofria de esquizofrenia. Joyce, a certa altura, levava a Jung seus escritos ressaltando a proximidade de sua escrita com a de sua filha esquizofrênica. Jung teria dito que “onde o pai mergulha, a filha se afoga”, expondo não só a linha tênue entre a razão e a loucura, mas entre a literatura modernista e a esquizofrenia. Aliás, essa seria justamente a objeção de Lukács contra Joyce³²⁶.

E, em segundo lugar, o caráter referencial da linguagem não sustenta a posição de engajamento, pois

os rudimentos das significações externas nas composições literárias, são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é neles que devemos ler sua lei formal, e sim na dialética dos dois momentos. Essa lei impera naquilo em que se transformam as significações.³²⁷

Aquilo, portanto, que é claramente pensado na obra de arte não se resume ao seu conteúdo. Conforme reapareceria na *Teoria Estética*, “a razão, nas obras de arte, é razão enquanto gesto; elas, igual à razão, sintetizam, mas não com conceitos, juízo e conclusão – estas formas, quando aparecem, são na arte apenas um meio secundário –, mas sim por meio daquilo que ocorre nas obras de arte”³²⁸. Num outro ensaio, cujo objeto seria a poesia de Hölderlin, Adorno discute os problemas das explicações unicamente baseadas no método filológico que se restringem à relação entre palavras e sons. Mas há algo fundamental naquilo que a poesia não diz. Uma obra de arte não pode ser reduzida nem a uma relação filológica, nem a uma mera mensagem, porque “é o obscuro nos poemas que necessita da filosofia, não o que nelas é pensado”³²⁹, ou seja, seu conteúdo de verdade

³²⁵ Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 56.

³²⁶ Elphis Christopher, Hester Solomon. *Jungian Thought in the Modern World*. Michigan: Free Association Books, 2000, p. 236.

³²⁷ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 53.

³²⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 453.

³²⁹ Theodor W. Adorno. “Parataxis”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 76.

não se resume ao significado literal e imediato (mensagem) ou à relação formal entre suas partes (palavras e sons).

Essas significações externas traduzem-se em mensagem ou, no pior dos casos, propaganda. O que aparece como declarado só faz velar a relação efetiva do artista com seu material, a qual, de acordo com Adorno, não pode ser reduzida às intenções conscientes do primeiro. O artístico da arte consistiria naquilo que a obra cala, no enigma de sua composição. Segundo Adorno, a tensão entre arte e realidade é dissolvida pela arte engajada ao abolir a distância entre esses dois elementos e se desfaz na medida em que aqueles (engajados) acabam por renunciar a si mesmos e à sua liberdade ao renunciar a ideia de autonomia.

Adorno associa as brechas da teoria de Sartre sobre a literatura às falhas de sua produção artística e, destarte, afirma que “as peças de Sartre são veículo daquilo que o autor quer dizer, atrasadas em relação à evolução das formas estéticas”³³⁰. Assim, seus personagens apresentar-se-iam como representantes de uma concepção abstrata e vazia de humanidade. Seria, portanto, uma espécie de “literatura de ideias”. Quando se confia, como teria feito Sartre, em que a “decisão” do escritor teria sido suficiente para garantir a relação entre arte e política no âmbito de uma obra de arte, estaria pressuposta a força de uma subjetividade que Adorno não reconhece. Por isso Adorno confere tamanha importância à peça *Fim de Partida*, na qual a possibilidade de se tomar uma decisão num mundo pós-catástrofe é justamente o que é colocado em cheque.

Em contraposição à teoria do engajamento, Adorno constrói uma proposta, por assim dizer, de interpretação estética cujo eixo principal é a ideia de que o próprio modo de dispor do material, a forma estética, transforma esse material em algo diverso dele mesmo, conferindo-lhe novos sentidos. Assim, o que é verdade num romance ou num poema pode não o ser completamente verdade em filosofia e vice-versa³³¹. De mesmo modo como também é possível que a ordem de composição de uma obra ultrapasse as convicções estéticas, teóricas e políticas de seu autor. À vista disso, ao reorganizar o real, a obra de arte conteria a negatividade e a dissonância que na prática comunicativa apareceria apenas como imprecisão. As críticas endereçadas a Sartre dizem respeito à valorização da “decisão” enquanto defesa do subjetivismo, pois, nas palavras de Adorno,

³³⁰ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 56.

³³¹ Essa ideia é desenvolvida em “Parataxis”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 79.

A categoria de decisão, originalmente de Kierkegaard, acresce-se em Sartre da herança cristã do: quem não está comigo está contra mim, porém sem o conteúdo concreto teológico. [...] Arte não significa aguçar alternativa, e sim, através simplesmente de sua configuração, resistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens. Tão logo, entretanto, as obras de arte engajadas ocasionem decisões e as transformem em seu critério de valoração, essas decisões tornam-se substituíveis.³³²

A verdade da obra de arte consistiria, sobretudo, na dialética entre o que lhe é interno e externo e não na contraposição entre a intenção do autor e a objetivação da obra ou, até mesmo, na verdade-mensagem transmitida por ela. Assim, quando Sartre afirma que não seria possível escrever um bom romance em defesa do antissemitismo³³³, Adorno contra argumenta que o fato de um romance ser sobre a emancipação humana não lhe garantiria, de imediato, qualidade literária – aqui o exemplo será Brecht.

Diferente de Sartre, Brecht não apostou todas as suas fichas na categoria de decisão amparada na ideia de engajamento individual, mas apresentou a individualidade como ideologia, na medida em que seus personagens aparecem como suportes dos processos e funções sociais, o que, em Brecht – diferente de Beckett, que escreve após a derrocada da Revolução de 1917 – permanece associado ao efeito-V e ainda está calcado na possibilidade de que os homens lutem por sua emancipação. Não será aí, portanto, que residirá o problema.

A objeção de Adorno é que Brecht buscaria realizar um processo de redução estética com o fito de atingir uma verdade política que, por sua vez, necessitaria de inúmeras mediações apenas disponíveis ao pensamento teórico. Isso acarreta, de acordo com Adorno, uma confusão entre essência e aparência.

Se Sartre buscava, então, utilizar a forma como meio de transmissão de conteúdos de ordem teórico-filosóficos, Brecht buscaria fazer seus espectadores chegarem a conclusões teóricas por meio da forma. “Essa é a substância poética do texto de Brecht: a peça didática como princípio artístico. Seu meio, o distanciamento de eventos

³³² Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 54-55.

³³³ Vale lembrar a ironia revelada por Simone de Beauvoir em *La Force des Choses* que Sartre adotou *Voyage au bout de la Nuit*, de Céline, como livro de cabeceira, até descobrir que o autor era antissemita.

diretamente aparentes, é pois, antes um meio de constituição formal do que uma colaboração para a atuação prática”³³⁴.

A intenção declarada, tanto de Sartre quanto de Brecht, diz respeito à tomada de posição em arte. Basta lembrar a frase de Brecht no *Pequeno Organon* de que “não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante” ³³⁵. Contudo, Adorno defende que, na obra de Brecht, a forma estética prevalece sobre o engajamento e transforma o sentido presente nas intenções do autor. Isto é, Brecht nunca satisfaz, na leitura de Adorno, a norma do engajamento que impôs a si mesmo. Assim, “se se toma Brecht ao pé da letra; se se faz da política o critério de seu teatro engajado, ele se patenteia politicamente inverdadeiro” ³³⁶. Mas por quê? O *engagement* declarado, nesse caso, consistiria muitas vezes numa inverdade política, que comprometeria a verdade da forma. Brecht privilegia, segundo Adorno, a arte mais do que a ação política imediata e isso é transparente em suas obras embora os momentos nos quais Brecht destaca a política e o engajamento em detrimento da forma enfraqueçam sua força estética. O argumento de Adorno é que do ponto de vista político, suas obras seriam insustentáveis. Enquanto Sartre postulava identidade entre os indivíduos e a essência social ou a soberania absoluta do sujeito, Brecht, ao querer que sua arte tenha validade teórico social, sacrifica-a. Um exemplo disso poderia, segundo ele, ser encontrado em *Santa Joana dos Matadouros*. A certa altura do drama alguém fora do partido é encarregado de uma tarefa de enorme importância, a qual, num partido existente, jamais seria relegada a um estranho. Adorno também cita o caso de *Arturo Ui*, no qual o fascismo seria trivializado. O mesmo se aplicaria a gozação do fascismo presente no filme *O Grande Ditador* de Charles Chaplin, de quem Brecht foi um grande admirador. Em determinado momento do filme, Adorno chama a atenção, uma judia bate com uma panela na cabeça de um agente da SS e sai impune dessa atitude. O *engagement*, nesse caso, entra em contradição com a realidade política e o poder de crítica é, na visão de Adorno, minado pela diminuição do realismo político da cena. Afinal, uma judia jamais sairia impune de um ato como esse e ridicularizar a barbárie não seria suficiente para lhe pôr fim. Do mesmo modo como a verdade política garante consistência à forma estética, a inconsistência dos problemas

³³⁴ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 60.

³³⁵ Bertolt Brecht. “Pequeno Organon para o teatro”. Em: *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 122.

³³⁶ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 60.

sociais enfraqueceria a estrutura formal. A questão não é a veracidade ou falsidade, portanto, do conteúdo positivo de uma obra de arte, mas o modo como esse conteúdo se relaciona com a forma a partir da qual é trazido à tona. Isto é, como esse conteúdo se apresenta no interior de um processo de enunciação.

As formulações presentes nesse ensaio auxiliam na denotação do conceito de forma para Adorno, que consistiria numa ideia, desenvolvida posteriormente em sua obra, segundo a qual a forma é história sedimentada. Se, de um lado, os conteúdos positivos não garantem o sucesso de uma obra de arte, do outro, o equívoco histórico, a ignorância (propositada) do próprio material de composição levaria a uma falha estética. Além disso, o próprio caráter de “objeto artístico” das obras de arte tenderia, segundo Adorno, a neutralizar o conteúdo político dessas obras, ao apresentá-lo como algo exclusivo a esse âmbito artístico.

Ainda nesse aspecto, a objeção que Adorno faz a Brecht é de que a peça didática seria uma espécie de pregação para convertidos e que sua verdade como arte não reside no efeito que é buscado, mas na transformação dessa intenção num princípio formal:

[...] o primado da doutrinação sobre a forma pura, advogado por Brecht, torna-se o próprio aspecto formal. Ao ser abolida, ela (a forma) se volta contra seu caráter ilusório. Sua autocrítica é paralela à objetividade no reino da arte visual aplicada. A correção da forma, condicionada por fora, a destruição dos efeitos a bem da funcionalidade, aumenta a autonomia. Essa é a substância da criação poética de Brecht: a peça didática como princípio artístico. Seu meio, o distanciamento de eventos.³³⁷

Nesse sentido, tanto a teoria marxista quanto o didatismo funcionam enquanto são tomados como procedimentos formais. Vale lembrar, em defesa de Brecht, que o didatismo é um fim que pode ser alcançado de várias maneiras e não só por meio da “pregação”. Adorno não cansa de insistir em que o núcleo de verdade das peças de Brecht reside no conjunto desses elementos e não no critério exterior fornecido ou pela teoria ou pelo engajamento político. Sua força estética estabelece com sua verdade política uma relação de descontinuidade. No final, a fé e o otimismo com relação ao futuro do socialismo teriam obliterado a crítica literária de Lukács e a produção artística de Brecht e comprometeriam a coerência de suas obras, fazendo-as pronunciar algo em que não

³³⁷ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 60.

podiam acreditar completamente. “Mesmo a melhor parte de Brecht é infectada pelo engodo de seu engajamento” ³³⁸. O sujeito poético se distancia da mensagem e, quando o faz, sacrifica a verdade em nome do engajamento. Na visão de Adorno não se pode confundir o trabalho do crítico e do artista; a filosofia investiga a realidade de maneira reflexiva, mas a arte de maneira performática, por isso, se aquilo que deve ser pensado na obra de arte é aquilo que ela cala, isto diz respeito ao trabalho da crítica imanente e da filosofia, que buscam com as devidas mediações atingir esse conteúdo de verdade da obra. Esse conteúdo de verdade da arte, que nunca é verdade literal e integralmente como filosofia, é dado *a posteriori* à obra de arte e nunca, para Adorno, de antemão.

Adorno recusa ainda a positivação do sofrimento, assim como rejeita peremptoriamente a apresentação de um conhecimento utópico positivo nas obras de arte. Para Sartre, destaca Adorno, o drama e romance devem ser produzidos “a partir da mera mensagem – o modelo ideal seria para ele o grito de dor do torturado – ele tem que procurar apoio numa objetividade plana, subtraída da dialética da obra configurada e da expressão, na comunicação de sua própria filosofia” ³³⁹. E a mesma crítica é dirigida à Brecht. O engajamento precisa apostar na força de uma subjetividade, ou no caso de Brecht, de uma teoria política e estética que são estranhas à arte e que a falseariam se impostas de fora. Faria, dessas obras de arte, ideologia. Ele diz, “(...) é como se a vergonha frente às vítimas fosse ferida. Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou” ³⁴⁰. Consequentemente, esse sofrimento seria sublimado e algo do seu horror desapareceria com o prazer suscitado pela obra de arte. Isso seria uma injustiça com as vítimas. Daí viria o questionamento posterior de Adorno, que se tornaria o eixo de sua teoria estética, sobre a possibilidade de existência da arte. Em resumo, será que qualquer arte, apenas por existir, já não é uma violação desse sofrimento? O mesmo se passa com o questionamento relativo a lírica após Auschwitz.

Sua defesa da nova arte, enquanto uma tendência da arte em se tornar autônoma, segue essa formulação. Ela conteria algo de verdadeiro não enquanto exerce uma função política ou na medida em que guarda algo de espiritual, mas enquanto explicita a barbárie.

³³⁸ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 63.

³³⁹ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 56.

³⁴⁰ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 65.

Mesmo a abstração vanguardista, frente à qual o burguês se desarma, e que não tem nada em comum com a conceitual e mental, é o reflexo sobre a abstração da lei, que impera objetivamente na sociedade. Isso poderia ser mostrado nas composições de Beckett. Elas gozam da única fama hoje digna do homem: todos se horrorizam com elas, e no entanto ninguém pode negar que as peças e romances excêntricos tratam daquilo que todos sabem, e sobre o que ninguém quer falar.³⁴¹

Adorno cita o caso famoso de Picasso como um exemplo de como as obras de arte autônomas são capazes de destruir a realidade empírica; “quando um oficial alemão da ocupação visitou-o em seu atelier e lhe perguntou em frente ao quadro *Guernica* ‘o senhor fez isso?’, ele terá respondido: ‘não, o senhor’. A obra de Beckett, para ele, estaria da mesma maneira expressando essa “demissão do sujeito”³⁴².

Deste modo, Adorno valoriza o modernismo enquanto suas obras expressam o mundo como a catástrofe que ele é, sem esperar algo desse mundo por petição de princípio. Nas palavras de Adorno,

a prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance “*Der Namenlose*” provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos; provocam o medo que o existencialismo apenas persuade. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, que o *engagement* proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam. Aquele a quem as rodas de Kafka atropelaram um dia, para ele a paz com o mundo está tão perdida como a possibilidade de acomodar-se com a sentença de que o giro do mundo é ruim: o aspecto confirmativo inerente à comprovação resignada da supremacia do real é corroído.³⁴³

Por outro lado, o texto sobre o engajamento, se tomado com os outros momentos do debate sobre Brecht, pode elucidar o quanto ele ultrapassa a questão do posicionamento político em arte e está ligado também à leitura que se fez do marxismo.

³⁴¹ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 66.

³⁴² Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 66.

³⁴³ Theodor W. Adorno. “Engagement”. Em: *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 67.

Acusado certa vez de suprimir o marxismo na obra de Benjamin, Adorno responde que sua controvérsia com o primeiro ia muito além da questão do marxismo enquanto tal. Adorno diz querer defender os impulsos metafísicos de Benjamin e, por outro lado, defender seu materialismo dialético porque acreditava que, de um modo tresloucado, Benjamin não tinha entendido o materialismo dialético, assim como Brecht. Adorno defende sua posição de bom conhecedor de Marx e diz que não pode evitar perceber que tanto Benjamin, quanto Brecht deixaram de compreender o conteúdo essencial da teoria marxista. Adorno diz que “deus bem sabe que reconheço os méritos de Brecht, mas que a incompreensão de Brecht da teoria de Marx, de coisas mais básicas como a teoria da mais-valia, era indescritível”³⁴⁴. Adorno defende que nem Benjamin, nem Brecht haviam lido Marx a sério, embora admita que Benjamin de fato conhecia sua obra e que, assim como Hobbes falava a respeito da religião, teriam ambos “engolido o marxismo como uma pílula”. O equívoco interpretativo levaria Brecht a jogar contra suas próprias intenções.

O caminho “natural” da discussão que estou fazendo aqui seria partir para a análise do ensaio sobre Beckett, mas, como salientei anteriormente, não me interessa permanecer no debate Brecht *versus* Beckett *versus* Lukács e assim por diante, pois acredito ser possível pensar a crítica literária de Adorno por outras vias. Por isso, apresento adiante um comentário sobre a concepção de autonomia da arte em Adorno e, em seguida, algumas reflexões sobre a obra de Kafka e sobre a épica.

A autonomia da arte entre Marx e Weber

As referências necessárias para se compreender o conceito de autonomia de Adorno são muitas: as filosofias de Kant, Schiller e Hegel, as poesias de Mallarmé e Baudelaire, as sociologias de Weber e Marx, etc. Adorno não empresta de ninguém a noção de autonomia para em seguida transpô-la de maneira imediata para a sua filosofia. Mas há uma tensão presente no modo como Adorno pensa a autonomia da arte que remete a uma tensão entre os pensamentos de Weber e Marx e que pode ser de grande valia para a compreensão da crítica literária de Adorno.

Para Weber, a sociedade moderna desenvolveu-se a partir de diversos processos de racionalização, compreendido aqui não só como prevalência crescente da condução

³⁴⁴ Carta a Helmut Heissenbüttel. 10/04/1967. Twaa. BR 583.

racional da ação³⁴⁵, mas como “desencantamento do mundo”, isto é, “desmagificação”³⁴⁶. Esse conceito de “racionalização” é muito importante para a concepção da noção de autonomia da arte em Adorno por várias razões: primeiramente, porque a história da arte demonstra a importância do abandono paulatino da magia e da religião na arte para a sua constituição como uma esfera autônoma, não mais voltada para fins práticos, exteriores a ela, ou seja, não mais submetida aos ditames dos rituais mágicos e religiosos. Se esse processo não tivesse ocorrido, os artistas ainda estariam pintando *Anunciações* e *Nossa Senhoras entronizadas*. Em segundo lugar, porque Weber estudou como esse processo ocorreu na música, a arte na qual esse processo de racionalização foi mais intenso e é mais claramente perceptível. A música primitiva, por exemplo, não se definia a partir de uma noção de gozo estético, mas

sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa, assim como todo objeto magicamente significativo, está inevitavelmente exposta; trata-se então de obras de arte figurativas ou de meios mímicos, recitativos, orquestrais ou relativos ao canto (ou, como frequentemente, de todos juntos) que tinham por objetivo influenciar deuses e demônios.³⁴⁷

É apenas com o surgimento de uma arte estamental, que afastou as fórmulas sonoras tradicionais do uso imediato e prático-finalista, que a música começou de fato a se racionalizar, de acordo com Weber. A padronização dos intervalos a partir de distâncias racionais, a moderna notação musical e o aprimoramento dos instrumentos musicais foram fundamentais para o processo de autonomização da música. Weber combina fatores internos, racionais, próprios da música e sociológicos, i.e, externos a ela em sua análise do processo de racionalização:

A concorrência selvagem das fábricas e virtuosos, com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica de venda das cervejarias – a criação de salas de concerto próprias ao lado das fábricas de instrumentos (entre nós sobretudo em Berlim), levaram àquela perfeição técnica do instrumento, que pôde satisfazer as exigências técnicas sempre crescentes dos compositores. Os instrumentos mais antigos já não estariam à altura das criações tardias de *Beethoven*. Obras orquestrais são em geral acessíveis à música doméstica somente em

³⁴⁵ Gabriel Cohn. *Crítica e resignação: Max Weber e a Teoria Social*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

³⁴⁶ Antônio Flávio Pierucci. *O Desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

³⁴⁷ Max Weber. *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 85.

transposições para piano. Em *Chopin* encontra-se um compositor de primeira categoria que se limitou inteiramente ao piano, e finalmente em *Liszt*, o conhecimento íntimo do maior virtuose extraiu de seu instrumento as últimas possibilidades de expressão que o piano continha em si.³⁴⁸

A sociologia e o neokantismo de Weber se combinam; a música é apresentada enquanto algo que possui um desenvolvimento interno, técnico que, por sua vez, pode ser impulsionado não só pelo desenvolvimento tecnológico dos instrumentos musicais, mas da própria concorrência capitalista. De qualquer modo, conforme denota a passagem sobre a música primitiva, Weber associa o processo de racionalização ao “gozo estético puro”, isto é, desinteressado, viabilizado por esse processo de racionalização que é social. Mas a condição desse “gozo estético puro” é a autonomização da música no ponto em que ela se torna uma esfera que funciona segundo seus próprios termos, quer dizer, a partir de uma “legalidade” própria³⁴⁹.

Adorno reconhece que a autonomia esteve ligada – conforme discute ao longo da *Teoria Estética* – não só ao seu desenvolvimento técnico, mas à negação de suas próprias origens: a magia, o culto, a religião. Mas para ele, essa autonomia é contraditória, porque em sua própria constituição, “que ratifica a colocação social do espírito dividido pelo trabalho e cindido, [as obras de arte] não são apenas arte, mas também algo que lhe é estranho e que se lhe opõe”³⁵⁰.

³⁴⁸ Max Weber. *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 149.

³⁴⁹ O que Weber chama, no caso da música, de racionalização, tem diversas afinidades com o que Kant chama de Esclarecimento: ser racional, nesse caso específico é dar a si mesmo as suas próprias regras. Grosso modo, em Kant, a concepção de autonomia é fundamental porque é a partir dela que se discute a liberdade. Ser autônomo, em certo sentido, é ser livre de heteronomia, é se autodeterminar. Livrar-se da tutela de outrem e sair da menoridade são parte do processo que Kant nomeia Esclarecimento. A questão que se coloca em “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento” e a partir da qual refletiremos sobre a autonomia na perspectiva kantiana é a de nossa capacidade de servir-nos de nosso entendimento sem a direção de outro. É nessa chave que Kant irá definir o Esclarecimento como “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. [...] O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Kant sustenta que um conceito de liberdade e de autonomia não pode se fundar numa filosofia que defina o ato humano, cognitivo ou moral, por uma norma a priori e extrínseca. Isso aparece no texto analisado de duas maneiras nesse pequeno texto. Primeiramente, através da ideia básica do Esclarecimento que trata da possibilidade do homem guiar-se por seu próprio pensamento e não submeter-se à tutela dos outros. No entanto, só isso é insuficiente. Quando Kant afirma que podemos nos dar leis a nós mesmos, ele afirma que a vontade é incontestável e faz sua própria norma. Deste modo, não encontro fora de mim e fora de minha vontade o fundamento de minha liberdade. Immanuel Kant. (1783). “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento”. Em: *Textos Seletos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985, p. 100. Ademais, a autonomia tem a ver com “desinteresse”, isto é, ausência não só de critérios externos à obra de arte, mas de interesses imediatos que marcam a sua constituição. Immanuel Kant. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

³⁵⁰ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 14.

Consequentemente, a noção de autonomia estética não é uma noção weberiana, tomada do modelo da música. Primeiramente, porque nem toda a arte possui o caráter não-referencial da música e, segundo, porque fica claro nos vários escritos de Adorno que ele reconhece que todas as artes, mesmo a música, estabelecem uma relação dialética com seu solo, por assim dizer, social. Esse argumento aparece também numa palestra de 1953, “Sobre Técnica e humanismo”, na qual Adorno discute justamente como a técnica não pode ser tomada como uma “coisa em si”, sendo antes, uma forma de organização do trabalho humano. Nessa palestra, ele ressalta essa interpretação do conceito de técnica que busco mostrar aqui como algo simultaneamente autônomo e vinculado à sociedade. Em suas palavras,

Ao se observar a história da música, ou o trabalho dos próprios compositores, de certo modo à distância, descobre-se, nesta autonomia, seu aspecto social. Sua racionalização progressiva aparece como manifestação sublimada do processo de trabalho, o qual, desde o crescente período manufatureiro, afirmou-se de modo contínuo. As obras dos próprios compositores, assim como o fato deles se dedicarem às soluções técnicas, respiram o espírito da sociedade de sua época. Quem poderia suprimir, em Beethoven, as idéias de uma burguesia revolucionária? Ou junto a Wagner as idéias de um imperialismo expansivo? Ou em Strauss as idéias de um liberalismo tardio mas já há muito relacionadas com os chamados bens culturais? As passagens de um estilo para o outro são, ao mesmo tempo, as passagens da estrutura social.³⁵¹

Nesse sentido, nenhuma obra pode ser compreendida a partir apenas de si mesma. Nas palavras de Adorno, “à experiência da arte pertence a consciência do antagonismo a ela imanente entre exterior e interior”³⁵².

A noção weberiana de uma “legalidade própria”, portanto, não pode ser confundida com o que Adorno chama de autonomia no que se refere à arte, pois esta não se autonomiza apenas em relação à magia, à religião, aos fins práticos imediatos. A arte não é produto da divisão do trabalho apenas, mas da sua cisão. Por isso, Adorno afirma que

³⁵¹ Theodor W. Adorno. “Sobre técnica e humanismo”. Tradução de Antonio Álvaro Soares Zuin. Disponível em: <<http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015162121.pdf>>. Acesso em: 10/05/2017 às 9:07h.

³⁵² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 519.

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e tem em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar de relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva encontra-se embutida e com que se ocupa, são sedimentos ou marcas da força produtiva social. O duplo caráter da arte enquanto autônoma e como *fait social* afeta sem cessar a zona de sua autonomia. (...) Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte enquanto problemas imanentes de sua forma.³⁵³

Essa passagem é bastante complexa e precisa ser analisada em etapas. Forças produtivas podem ser entendidas aqui como meios de produção, são os métodos técnicos através dos quais os homens atuam sobre a natureza. As modificações nas forças produtivas impactam as relações de produção: a invenção da máquina a vapor não determinou, mas influenciou a organização do trabalho na sociedade capitalista moderna, a invenção da prensa transformou a narrativa, conforme demonstrou Benjamin³⁵⁴. Essa é uma questão simples. A transformação das relações de produção depende do desenvolvimento das forças produtivas. Isso também vale para a arte. A pintura transformou-se completamente a partir da invenção da tinta a óleo. Muitos avanços, como o *sfumatto* de Leonardo da Vinci, por exemplo, dependiam da demora da secagem da tinta que só a tecnologia da tinta a óleo permitiu. O avanço da arte depende do avanço da técnica.

Mas Marx, quando trata da relação entre as forças produtivas e as relações de produção, destaca a sua mútua dependência e distingue o processo técnico da produção capitalista da *forma social* dessa produção³⁵⁵. O significado dessa distinção é que não há uma relação direta entre tecnologia e transformações sociais, mas que o modo como a tecnologia é empregada, seu “sentido” e sua “função” são determinados pela forma social em que estão inseridas. É certo que, como defendia Adorno no debate com Benjamin, a arte tem um desenvolvimento interno, autônomo. Conforme exposto anteriormente, a crítica que Adorno fez a Benjamin foi a seguinte: “Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da dependente; em suma, essa seria talvez minha principal

³⁵³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 15-6.

³⁵⁴ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

³⁵⁵ Sigo aqui o argumento de Isaak Illich Rubin. *A Teoria Marxista do Valor*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

objeção. Mas que ela seja entendida como uma dialética entre os extremos, que você rasga em dois”³⁵⁶.

A racionalização da música certamente dependeu do desenvolvimento e aprimoramento dos instrumentos musicais e o desenvolvimento das artes plásticas esteve intimamente ligado com a descoberta de pigmentos e das maneiras de aplicá-los. Mas esse caráter interno, essa autonomia não se traduz em independência. Isto é, a arte não é uma esfera independente da sociedade em que está inserida. O modo como a tinta será transformada na *Monalisa* e o mármore na *Pietá* dependeram da forma social na qual estavam inseridas, ou seja, a forma que essas obras assumiram abriga as contradições do seu período.

Quando Adorno afirma que as forças produtivas em arte possuem teleologia, assim como o trabalho útil, isso significa que essa é uma atividade que possui um fim em si mesma. Mas seu emprego aparece como moldagem da força social. Adorno parece remeter, nessa passagem, ao duplo caráter do trabalho expresso na forma mercadoria. De um lado, o trabalho útil, produtor de valores de uso, de outro, o trabalho abstrato, a equiparação dos trabalhos privados sob redução dos diversos trabalhos a “trabalho em geral” que, apesar de suas diferenças qualitativas serão medidos apenas quantitativamente³⁵⁷. Adorno parece associar, de um lado, as forças produtivas estéticas à autonomia ao conferir à arte o mesmo caráter teleológico do trabalho útil, isto é, no sentido de um trabalho com um fim em si mesmo. Mas esse é só um lado da questão. De outro, essas forças produtivas estão de alguma maneira submetidas às relações de produção, como “moldagens da força social”. Isso não significa que a arte é marcada por esse duplo caráter porque é mercadoria, mas que a sua esfera é determinada por esse antagonismo na medida em que é um desdobramento da forma valor³⁵⁸.

³⁵⁶ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 18.03.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 209.

³⁵⁷ Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo de Produção do Capital”. Livro primeiro. Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1985, 2 ed. (Os Economistas).

³⁵⁸ De acordo com Susan Buck-Morss, Ernst Bloch apresentou o livro *História e Consciência de Classe* a Adorno e Max Horkheimer. Enquanto o último se empenhou imediatamente num projeto de reconstrução da teoria social na direção de uma teoria crítica da sociedade, Adorno teria enxergado no marxismo um método revolucionário de análise estética que, por sua vez, não estava desligado da teoria social, mas a apreendia e construía a partir da arte. Vale lembrar que Lukács desenvolve o argumento de Marx segundo o qual todas as esferas sociais capitalistas, a economia, a política, etc., são de alguma maneira desdobramentos da forma valor, isto é, permanecem unidas pelo elo da reificação. Acho que há muitos elementos para se pensar que Adorno desenvolve essa ideia na arte. Cf. Susan Buck-Morss. *The origins of negative dialectics: Theodor W. Adorno; Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press: 1977.

O antagonismo entre a arte enquanto autônoma e enquanto fato social que, como diz o próprio Adorno, “faz sentir-se em sua autonomia”, envolve algo mais do que o conceito de “racionalização” weberiano permite dar conta. A ideia exposta nesse excerto é parecida com o processo descrito por Weber porque apresenta a arte igualmente como produto de um desenvolvimento interno (autonomia) e externo (fato social). Mas quando Adorno defende que essa tensão marca a própria noção de autonomia ele se distancia de Weber e se aproxima de Marx.

Weber era sociólogo e mesmo que a sua noção de racionalização possa soar formalista, por assim dizer, ela é bastante consciente dos processos sociais envolvidos na autonomização da música: seu desenvolvimento tem razões externas (muitas das quais econômicas) e internas (tem a ver com o desenvolvimento da música propriamente dita). Digamos que o processo é dual. Weber tende a associar o processo de racionalização exponenciado pelo capitalismo à divisão do trabalho e à especialização. Mas essa autonomização das esferas, para Marx e para Adorno, não funciona no sentido de que cada parte segue o seu caminho. Para colocar em termos hegelianos, essa separação não se resume à figura dialética da mera diferença, conforme sugerem as teorias sociológicas da divisão do trabalho, por exemplo, mas diz respeito a uma contradição; por isso essa oposição entre fato social e autonomia reaparece *sublevada* na forma das obras de arte.

Se, para Weber, divisão do trabalho é sinônimo de diferenciação social, para Marx e Adorno ela quer dizer algo a mais; ela envolve não somente a diferenciação do trabalho, mas também processos de desqualificação e submissão do mesmo. Seguindo esse raciocínio, podemos refletir sobre a autonomização da arte tendo em vista a divisão do trabalho entre trabalho manual e trabalho intelectual. “Afastar-se de fins práticos”, nesse sentido, implicou, na história das artes plásticas por exemplo, na diferenciação entre artistas e artesãos e no correspondente rebaixamento dos últimos. Na arte, trabalho material e trabalho intelectual nasceram juntos e só no decorrer do seu desenvolvimento passaram a um estado de tensão. É esse processo que Adorno traduz como “espiritualização”. Entretanto, concepção e realização de uma obra são partes inseparáveis do fazer artístico. Porém, ao longo da história da arte, os artistas clamaram para si o papel de trabalhadores intelectuais e não mais meramente manuais embora seu trabalho continuasse a possuir um caráter manual³⁵⁹.

³⁵⁹ O pianista e maestro João Carlos Martins afirmou certa vez que para ser músico, era necessário ter disciplina de atleta e coração de poeta. Essa frase é bastante ilustrativa da dimensão física do trabalho

A compreensão desse aspecto da caracterização que Adorno faz da autonomia estética é fundamental para que não se recaia numa ideia de que a arte seria uma esfera isenta dos processos de reificação e que pairaria acima da “cultural popular”. Ou que é crítica porque está distante da baixeza da vida cotidiana. A autonomia estética não a protege da reificação no sentido de “não deixá-la entrar”³⁶⁰, como a noção de racionalização weberiana pressuporia, mas sim, porque transforma a reificação num problema de sua forma. Nesse sentido, a arte autônoma não deixa de fazer parte do mundo, mas é enquanto parte desse mundo que ela o critica, dado que

Não há nada na arte, mesmo na mais sublimada, que não tenha advindo do mundo; nada que não tenha sido metamorfoseado a partir dele. Todas as categorias estéticas devem ser definidas tanto em sua relação com o mundo, quanto na renúncia a ele. A arte é conhecimento [*Erkenntnis*] em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e de suas categorias, seu laço com o que, ademais, chama-se objeto do conhecimento, mas talvez ainda mais pela crítica tendencial da *ratio* dominadora da natureza, cujas determinações fixas ela põe em movimento por meio da modificação.³⁶¹

À vista disso, a teoria de Adorno não vê na divisão do trabalho o pecado original da arte. O problema não é a divisão do trabalho em si, mas a separação entre trabalho manual e trabalho intelectual pressuposta na obra de arte que oferece a contra-imagem dos constrangimentos sociais que a determinam – libertando com isso, afirma Adorno, o

presente mesmo na música, a arte mais racionalizada de todas. Isto é, o ato de tocar a música, além de envolver um instrumento, envolveria igualmente uma exigência física muito grande: tocar por horas a fio, desenvolver problemas musculares advindos de segurar instrumentos ou permanecer por muito tempo na mesma posição, etc. Esse caráter de trabalho manual da música (que envolve desde o aprendizado de como se segura um instrumento, até como as melhores maneiras de tocá-lo) costuma ser negligenciado em nome de seu caráter espiritualizado. Sérgio Ferro trata desse aspecto nas artes plásticas quando discute a “cozinha dos artistas”, isto é, quando defende que muitas vezes o que mais lhes interessa no fazer estético são os procedimentos técnicos. O afastamento do trabalho manual ocorreu igualmente na forma. Isso aparece, conforme demonstra Sérgio Ferro, no uso do *tropo finito* e do *non finito* em Michelangelo, por exemplo. Adorno, conforme já citei aqui, também enxerga na música de Chopin um afastamento proposital da vida material. Cf. Sérgio Ferro. *Artes Plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

³⁶⁰ Por isso, a ideia de “resistir à reificação”, que Deborah Cook identifica à autonomia da arte prejudica sua leitura não só da estética de Adorno, mas também de seu conceito de “indústria cultural”. A intérprete de Adorno contesta o diagnóstico da “indústria cultural” por meio da defesa de que alguns de seus produtos poderiam minar a reificação de dentro. Isto é, de dentro da indústria cultural. Mas, além da questão da função que não é levada em conta por ela, anteriormente discutida, a noção de “resistir à reificação”, como se a autonomia da arte fosse uma capa protetora não faz sentido para a estética de Adorno. Deborah Cook. “*Reassessing the culture industry*”. Em: Simon Harvis (Ed.). “Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory. London/New York: Routledge, 2007, (Vol. 2).

³⁶¹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 209.

horizonte da reconciliação. A arte só pode ser crítica como o é através da espiritualização: “apenas de dentro pode-se chegar para fora”³⁶², ou ainda, “apenas por meio do fetichismo, da cegueira da obra de arte contraposta à realidade, da qual ela mesma é um pedaço, é que a obra transcende o encanto do princípio de realidade como algo espiritual”³⁶³.

Assim, segundo Adorno, “a liberdade absoluta na arte, sempre liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo”³⁶⁴. Nesse sentido, a arte seria uma espécie de “antítese social da sociedade”³⁶⁵. Isso significa que a autonomia da arte não é alcançada meramente por meio do seu desenvolvimento técnico e tecnológico, mas que Adorno, como marxista, nos apresenta um conceito de técnica que é marcado pelo mesmo um antagonismo fundamental que marca a sociedade capitalista³⁶⁶:

A configuração dos elementos da obra de arte em relação ao seu todo obedece immanentemente a leis que são relacionadas às da sociedade externa a elas. As forças produtivas sociais, assim como as relações de produção, retornam nas obras de arte, de acordo com sua mera forma, despojada da sua facticidade, porque o trabalho artístico é trabalho social; são sempre também seus produtos.

³⁶² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 411. Se a reificação é uma estrutura objetiva – o fetichismo da mercadoria não está na consciência de quem olha para a realidade, mas na própria realidade. A consciência dos indivíduos em certo sentido é produzida por essa estrutura, embora a reificação seja resultado da ação humana na história. Assim, a inversão real produzida pela contradição do capital em movimento não pode ser pensada a partir de quem está “dentro” da ideologia e quem está “fora”.

³⁶³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 506.

³⁶⁴ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 9.

³⁶⁵ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 19.

³⁶⁶ Há na *Teoria Estética* um problema semelhante ao que encontramos na *Dialética do Esclarecimento* com relação ao modo como o “presente” ilumina o passado. Adorno e Horkheimer buscam na pré-história da subjetividade, cujo protótipo seria Ulisses, algo que só estaria claramente desenvolvido no estágio avançado do capitalismo, isto é, o processo de reificação que produz dominação da natureza interior e exterior, interversão do Esclarecimento em barbárie, predomínio da razão instrumental, identidade produzida pelos processos de abstração incrementados pelo mercado, etc. Nessa chave, parece haver algo de anacrônico no argumentos dos autores ao remeter ao passado algo que apenas surgiu em sua forma completa, por assim dizer, no presente. Mas, como disse Benjamin, “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num momento de perigo”. A história da razão, tal como a contam os autores não é, uma história factual, no sentido empírico do termo, mas uma história “aberta” modificada pelo presente e que é capaz de procurar o germe da sociedade atual em formas sociais passadas, um pouco como a coruja de minerva hegeliana que alça voo ao anoitecer. Ou seja, as formas sociais só seriam compreendidas *a posteriori*, quando o capitalismo põe fim às relações naturais e torna-se plenamente social. Na *Teoria Estética*, Adorno pensa a autonomia da arte tendo em vista seu último desenvolvimento no capitalismo tardio: a perda de sua evidência. Deste modo, ele revisa diversas categorias estéticas à luz do problema do estado atual da arte e não como uma mera retomada histórica dessas categorias, por isso a discussão de sua autonomia passa, assim como a discussão da razão na *Dialética do Esclarecimento*, pelo “fetichismo da mercadoria” como foi teorizado por Marx e Lukács. “Walter Benjamin. Sobre o conceito de história”. Em: Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 65. Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

As forças produtivas nas obras de arte não são em si diferentes das sociais, mas sim apenas por meio de sua ausência constitutiva em relação à sociedade real. Dificilmente algo poderia ser feito ou produzido nas obras de arte que não tenha o seu modelo, mesmo que sempre latente, na produção social.³⁶⁷

A arte se autonomiza em relação a alguma coisa – o trabalho material – e o que ela deixa para trás, ela continua a guardar em si. O trabalho manual mantém-se como uma espécie de substrato da arte, assim como o valor de uso é o substrato do valor. O conceito aqui é o de sublevação [*Aufhebung*]. Logo, Adorno não vê na autonomia da arte em si mesma o conteúdo crítico da arte. A autonomia é, ao contrário, condição para que a obra de arte expresse as contradições sociais em sua forma. É enquanto obra de arte autônoma que ela se contrapõe à sociedade:

O associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Certamente, a arte autônoma, por meio de sua recusa à sociedade que equivale à sublimação por meio da lei da forma, oferece-se também como veículo da ideologia: ela deixa a sociedade, perante a qual ela estremece, à distância, e também imperturbada. (...) a força produtiva pura, como a estética, uma vez liberta de ditame heterônomo, é, por ela mesma, objetivamente a contra-imagem da força produtiva agrilhoadada, mas também o paradigma da ação desastrosa.³⁶⁸

É preciso notar que a autonomia da arte, não obstante, é também ideologia³⁶⁹ à medida que se apresenta como esfera completamente autônoma. A ideia de arte como pura força produtiva recai no formalismo ou, como diz Adorno, na funesta atividade por si mesma. Se seguimos a definição weberiana de autonomia, gestada a partir de suas reflexões sobre a música, pensaremos a arte como uma esfera completamente autônoma, cuja lógica imanente devemos acompanhar se quisermos entender seus objetos: as obras de arte. Mas essa não é a explicação do processo de autonomização da arte que guia as reflexões de Adorno. O que se entende por análise imanente deve ser algo mais do que o mero julgar as obras de arte de acordo com os seus critérios de legalidade, pois “a constituição monadológica das obras de arte em si aponta para além de si mesma. Se for absolutizada, a análise imanente torna-se presa da ideologia contra a qual lutava quando

³⁶⁷ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 350-1.

³⁶⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 335.

³⁶⁹ Cf. Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

queria adentrar nas obras, ao invés de retirar delas uma visão de mundo”³⁷⁰. Aí adentra-se no terreno da crítica.

É a contradição entre autonomia e determinação, vale reforçar, que faz da arte crítica da sociedade, não apenas o seu caráter autônomo:

O caráter de aparência das obras de arte, a ilusão do seu ser em si, refere-se ao fato de que, na totalidade do seu ser mediado subjetivo, elas tomam parte no contexto da cegueira universal da reificação; de que, dito de modo marxista, elas refletem uma relação de trabalho vivo necessariamente de tal modo, como se ele fosse objetivo. A consonância, por meio da qual as obras de arte participam na verdade, envolve também a sua inverdade; nas suas manifestações expostas, a arte sempre se revoltou contra isso, e a revolta passou hoje na sua própria lei de movimento.³⁷¹

Não faz sentido esperar que a arte atenua a alienação, pois ela é uma espécie de negação determinada do existente. Interessa, então, analisar o modo *como* as obras de arte se contrapõem ao mundo, como elas absorvem em sua forma os antagonismos da realidade.

Mas como essa contradição aparece nas obras de arte? A contradição que está na base da separação do trabalho material e intelectual permanece, nas obras de arte autônomas, desdobradas no que Adorno chama de “culpa” e de “má consciência”. A esfera da arte tem na origem da sua própria autonomia a cisão do trabalho e, por isso, permanece conectada às outras esferas da vida, mas essa conexão não é direta (como o seria num esquema vulgar entre base e superestrutura) sendo, ao invés, mediada pelas próprias obras de arte. Todas as obras sofrem a culpa do que deixam para trás: o trabalho manual rebaixado pela sociedade capitalista se comparado à “espiritualização” das obras de arte. Mas, de acordo com Adorno, seria preciso superar essa culpa e não sucumbir a ela apenas denunciando-a. Assim sendo, Adorno critica as obras de arte que se apresentam como reconciliação:

Na sua própria verdade, na reconciliação que a verdade empírica recusa, ela é cúmplice da ideologia, finge que a reconciliação já existe. As obras de arte, segundo o seu a priori ou, se se quiser, segundo a sua ideia, caem no nexo da culpa. Enquanto uma obra qualquer o consegue, transcende o nexo, uma

³⁷⁰ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 269.

³⁷¹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 252.

qualquer deve expiá-la e, por isso, a sua linguagem gostaria de voltar ao silêncio: é, segundo uma expressão de Beckett, uma *deseccration of silence*.³⁷²

Aí adentramos paulatinamente no problema do engajamento e do romance como forma da vida lesada. No conceito de autonomia de Adorno reside um problema fundamental: a sua não compreensão prejudica a compreensão de toda a sua discussão sobre a cultura, principalmente, o conceito de indústria cultural. No caso da sua crítica literária, esse problema aparece sob a forma da confusão entre autonomia da arte, modernismo e formalismo. Esses três elementos não podem ser tomados como sinônimos. Conforme Adorno expõe na *Teoria Estética*,

Com consequências substanciais, diferencia-se hoje entre a essência autônoma da arte e a social por meio da nomenclatura formalismo e realismo socialista. (...) Essa dicotomia é falsa porque apresenta ambos os elementos tensos como uma simples alternativa.³⁷³

Esse é o problema do *Engagement* para Adorno e a questão que Adorno levantava no seu debate com Benjamin e é também – diga-se de passagem – a explicação do desgosto de Adorno pelos romances de distopia, que padecem de certa forma do mal das obras de arte engajadas, embora não o sejam – como *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley; do mesmo modo que é ideológico que uma obra de arte apresente-se como algo que é conciliado com a realidade, é ideológico apresentar a distopia como se essa estivesse no futuro e não no presente³⁷⁴:

Já que a transformação dos homens não pode ser calculada e escapa à imaginação antecipadora, ela é substituída pela caricatura dos homens de hoje,

³⁷² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 203.

³⁷³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 380.

³⁷⁴ Para defender a atualidade da discussão proposta por Adorno, pode-se destacar o romance tão comemorado de Dave Eggers, *The Circle*. O romance de Eggers trata da distopia da era da internet, um mundo no qual uma empresa de tecnologia – chamada *O Círculo* – apropria-se da vida da sociedade inteira ao incorporar aos poucos não só os serviços de e-mails e a redes sociais, mas as transações bancárias e o processo de eleições, até atingir um domínio completo sobre a vida social; do metabolismo dos indivíduos; de sua alimentação; de suas relações amorosas e sexuais; etc. A semelhança com o livro de Huxley é gritante, a não ser pelo conformismo da personagem principal, ainda mais expressivo em Eggers. O livro é tão semelhante ao presente que sua intenção distópica torna-se ideológica *à la* Huxley, ao empurrar para o futuro uma situação do presente, produzindo o conformismo do “ainda não estamos tão mal assim”. O modo como Eggers atribui a dominação por uma só corporação – ligada à internet – à derrocada da sociedade liberal norte-americana, antes disso dominada por um conjunto de corporações ligadas à indústria, algo que de fato produz coisas, revela a sua nostalgia do fordismo da grande América. Sua utopia aponta para o passado. O grande vilão do romance é a tecnologia. Cf. Dave Eggers. *The Circle*. New York: Penguin, 2013.

segundo o procedimento, muito antigo e conhecido, da ‘sátira’. A ficção do futuro curva-se diante da onipotência do presente: o que ainda não foi torna-se cômico pelo efeito medíocre de sua semelhança com o que já é (...) o aspecto grotesco que o presente assume pelo confronto com a sua própria projeção no futuro provoca o mesmo riso que as cabeças aumentadas das representações naturalistas.³⁷⁵

Elementos para uma teoria do romance

Por causa da ampla atenção que atraiu a polêmica do engajamento, pouco se discutiu a concepção de épica em Adorno; sua teoria do romance³⁷⁶. Não é à toa que, embora tenha se delineado durante o debate com Benjamin, ela só tenha de fato alcançado suas formulações mais claras, se é que é possível usar esse adjetivo para se referir a obra de Adorno, durante os anos de 1950, após a escrita da *Dialética do Esclarecimento*. Conquanto essa “teoria do romance” nunca tenha sido expressamente apresentada enquanto tal, ela aparece delineada em textos como “A ingenuidade épica”, “Parataxis”, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, “Anotações sobre Kafka”. Parece-me que não é um disparate completo afirmar que ela está intimamente relacionada à tese defendida no livro escrito com Horkheimer, a saber, de que no mito já estava contido o Esclarecimento e de que no Esclarecimento permanecia o mito como seu elemento de regressão³⁷⁷.

Numa carta de 1934 enviada a Benjamin, que prefigura esse argumento, Adorno escrevia

a questão do mutismo das obras conduziu-me da forma mais espantosa à nossa questão central, a da univocidade do moderno e do arcaico. E isso a partir da outra ponta do espectro: a partir do próprio arcaico. Ocorreu-me que, assim como o moderno é o mais antigo, o arcaico também é uma função do novo: primeiro ele é produzido como arcaico, e nesse sentido é dialético e não “pré-histórico”, antes o exato contrário. Ou seja, nada senão o lugar de tudo o que

³⁷⁵ Theodor W. Adorno. “Aldous Huxley e a utopia” *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 115.

³⁷⁶ A principal exceção é Fredric Jameson, que aponta e analisa a presença de uma “teoria do romance” e de uma concepção de épica em Adorno. Fredric R. Jameson. *O marxismo tardio. Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

³⁷⁷ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

emudeceu por meio da história: algo que só pode ser medido nos termos do ritmo histórico que, sozinho, o ‘produz’ como história primeva.³⁷⁸

A questão da relação dialética entre razão e mito, sem dúvida, acompanha todas as reflexões de Adorno, mas, no âmbito da literatura ela será fundamental para a sua produção da década de 1950, conforme buscarei mostrar mais à frente.

“Sobre a ingenuidade épica” foi escrita na mesma época da *Dialética do Esclarecimento*, na qual também está contida sua “teoria do romance”, como parte da pesquisa para o livro. *A Odisseia* foi escolhida pelos autores como o primeiro testemunho do entrelaçamento entre mito e Esclarecimento. Sua fonte é o mito, as aventuras retiradas da tradição popular. No caso da *Odisseia*, as aventuras de Ulisses. Mas ao tentar organizar essas aventuras, o texto de Homero “entra em contradição com eles”³⁷⁹, pois os submete ao caráter universalizante e generalizante da linguagem. “As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome”³⁸⁰. No entanto, no discurso épico convivem o “sólido e inequívoco”³⁸¹ na figura do mito e o fluido e o ambíguo, levado a cabo pela narrativa. O narrador toma o mito como sua matéria, ele busca no mito algo de concreto que se difere “da ordem niveladora do sistema conceitual”³⁸².

O relato épico quer controlar através da nomeação o seu objeto e, nesse sentido, participa do Esclarecimento como pensamento classificatório. Por isso, a ideia de narrar algo único é ingênua, pois o que o narrador “tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível”³⁸³.

A ingenuidade é o preço que se paga ao acreditar na univocidade do narrado que a própria narrativa enquanto tal destrói; o narrador pensa escapar ao pensamento universalizante ao tomar o mito (enquanto aquilo que é único e não-conceitual) como matéria. Mas essa ingenuidade, diz Adorno, não é apenas um equívoco:

³⁷⁸ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 05.04.1934. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 93-94.

³⁷⁹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 47.

³⁸⁰ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 48.

³⁸¹ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 48.

³⁸² Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 48.

³⁸³ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 48.

Por ser um empreendimento antimitológico, (...) se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio. Ao apegar-se, em sua limitação, ao que aconteceu apenas uma vez, o mito adquire um traço característico que transcende essa limitação. Pois o acontecimento singular não é simplesmente uma teimosa resistência contra a abrangente universalidade do pensamento, mas também o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma efetividade não mais cerceada pela dominação social e pelo pensamento classificador que nela se baseia: a reconciliação do conceito com seu objeto.³⁸⁴

A épica é, nesse sentido, fruto de uma contradição: entre mito e Esclarecimento, contradição compreendida como uma relação antagônica em que um elemento passa em seu oposto.

A maré amorfa do mito é a mesmice, o *telos* da narrativa é porém o diferente, e a identidade impiedosamente rígida que fixa o objeto épico serve justamente para alcançar sua própria diferenciação, sua não-identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não articulada.³⁸⁵

A epopeia é a tentativa de contar algo que é único – isto é, ela quer ater-se à particularidade – e seu narrador sempre resistiu à fungibilidade de seus relatos, afinal, uma boa história é aquela que é única. Mas a épica é parte do Esclarecimento. Àquilo que se deseja que fosse insubstituível, não o era – a razão disso é a troca que produzia a equivalência e, com ela, aniquilava as particularidades – pois a narrativa já é uma forma esclarecida, ela já é, nesse sentido, conceitual.

O que em Lukács por vezes pode parecer como uma nostalgia pela possibilidade de um sentido, não está presente em Adorno. A leitura que Adorno faz do entrelaçamento entre mito e Esclarecimento na epopeia de Homero aponta para uma interpretação da épica mais dialética do que àquela apresentada por Lukács na *Teoria do Romance*, livro do qual Adorno gostava muito e que o influenciou profundamente, mas que ainda aparece

³⁸⁴ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 49-50.

³⁸⁵ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 48.

demasiadamente marcado pelo dualismo entre o mundo antigo e o mundo moderno³⁸⁶. Para ilustrar melhor essa ideia, pode-se ressaltar que mesmo em Benjamin, embora ele, assim como Lukács, não fosse conservador, permanece algo como uma sombra de nostalgia por um mundo em que era possível narrar e haviam coisas a serem narradas.

Conforme consta na *Dialética do Esclarecimento*,

Na epopeia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete.³⁸⁷

Ou seja, mesmo o mundo “pleno de sentido” ao qual se referia Lukács, já seria na interpretação dos autores, um mundo produzido pelo impulso de dominação do Esclarecimento – a proposta mesma de construção de um sentido, seja no mundo antigo, seja no mundo moderno, traz a marca da unidade e da identidade do Esclarecimento. Assim, aquela cisão que Lukács identifica como marca do mundo moderno e que Benjamin em seu ensaio sobre o narrador, citado no início desse capítulo, apresenta como a perda da capacidade de narrar, para Adorno e Horkheimer já está contida na conhecida passagem das Sereias na *Odisseia*. Dentre as muitas astúcias de Ulisses, o episódio das Sereias é um dos mais significativos para a demonstração da tese da dialética entre mito e Esclarecimento. Num breve resumo: Ulisses quer ouvir o canto das Sereias, mas teme atirar-se ao mar. Faz, então, com que os remadores do barco o amarrem a um mastro e toma ainda outras precauções: faz com que os remadores também tapem os seus ouvidos com cera, o que os impede de ouvir o canto e cair ao mar, ao mesmo tempo em que os torna surdos para os gritos de Ulisses amarrado ao mastro no momento em que este, já impotente, ouve o canto e não pode ceder a sua beleza.

Ulisses “descobriu no contrato uma lacuna pela qual escapa às suas normas, cumprindo-as”³⁸⁸, como o burguês, para quem a troca de equivalentes resulta não apenas em equivalência, mas na exploração da mais-valia, que transforma a equivalência da troca

³⁸⁶ Se é possível argumentar que não há nostalgia na *Teoria do Romance*, o modo como Lukács cria a tipologia do mundo antigo e do mundo moderno mantém certo dualismo da sociologia alemã de seu período tendo em vista as divisões estanques entre “comunidade” e “sociedade”, por exemplo. O entrelaçamento entre mito e Esclarecimento, a meu ver, faz, ao contrário, esses dois mundos apartados se comunicarem.

³⁸⁷ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 47.

³⁸⁸ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 57.

em seu oposto. O medo da catástrofe – da sedução das Sereias –, justifica a exploração dos remadores, como “a possibilidade da ruína é a justificação moral do lucro”³⁸⁹. Por isso, Ulisses é o protótipo do burguês e a passagem das Sereias é igualmente o protótipo da fábrica.

O logro era a marca da *ratio*, traindo sua particularidade. Por isso a socialização universal, esboçada na história de Ulisses, o navegante do mundo, e na de Robinson, o fabricante solitário, já implica desde a origem a solidão absoluta, que se torna manifesta na era burguesa. Socialização radical significa alienação radical. Ulisses e Robinson têm ambos a ver com a totalidade: aquele a percorre, este a produz. Ambos só a realizam em total separação de todos os demais homens. Estes só vêm ao encontro dos dois em uma feição alienada, como inimigos ou como pontos de apoio, sempre como instrumentos, como coisas.³⁹⁰

Ulisses marca igualmente o nascimento do indivíduo moderno; ele mantém a sua unidade subjetiva frente a tentação de perder-se na beleza do canto das Sereias e paga com isso o preço do enrijecimento do eu e de seu sacrifício:

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 ele ocorre (...) A anti-razão do capitalismo totalitário, cuja técnica de satisfazer necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível a satisfação de necessidades e impele ao extermínio dos homens – essa anti-razão 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.³⁹¹

Mas essa passagem conta também a origem da arte e da cultura, cujo pressuposto é não só a separação do trabalho manual (dos remadores) e espiritual (de Ulisses, que determina como as coisas vão se dar e contempla a música), mas o rebaixamento do trabalho e dos trabalhadores manuais; esses são excluídos da arte, pois para cumprirem o seu serviço, não podem atender à promessa de felicidade oferecida pelas Sereias. Se pararmos por aqui, o argumento de Adorno e Horkheimer pode parecer elitista – pois

³⁸⁹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 59.

³⁹⁰ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 59.

³⁹¹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 54.

ressalta como a classe trabalhadora rebaixada foi excluída da cultura. Mas isso não é tudo, pois o próprio Ulisses, o primeiro burguês, escuta o canto sem poder ir ter com as Sereias. Ele é o protótipo da burguesia que assiste a um concerto e cuja única ação possível é o aplauso passivo, conforme ressaltam os autores.

Mas ainda assim isso não é tudo: “desde o feliz e malgrado encontro de Ulisses com as Sereias, todas as canções ficaram afetadas, e a música ocidental inteira labora no contra-senso que representa o canto na civilização, mas que, ao mesmo tempo, constitui de novo a força motora de toda arte musical”³⁹². Acho que não é forçar muito o argumento dos autores afirmar que isso que afirmam sobre a música vale para toda a arte, aliás, para os conceitos de arte e de cultura. O canto das Sereias – que serve aqui de metáfora para a arte – é poderoso, pois sua beleza faz os homens se atirarem ao mar. Mas Ulisses resiste a ele e, dessa maneira, transforma-o num objeto de contemplação. Com isso, o canto ou a arte perde o poder que poderia exercer sobre os homens. Não é só Ulisses que escuta sem poder fazer nada, mas a sua astúcia torna impotente também a arte. Por isso, Adorno e Horkheimer afirmam que, embora Homero nada tenha dito sobre isso, as Sereias deveriam ter morrido após a astúcia de Ulisses, como a esfinge morrera depois de Édipo ter resolvido o seu enigma.

A própria noção de “arte” e de “cultura” como algo apartado da realidade traz consigo a marca do Esclarecimento. Por isso, um dos argumentos que venho tentando demonstrar aqui é que Adorno não tem um conceito de “cultura” e nem é um defensor da “cultura”, mas um crítico da sua própria concepção como algo apartado da realidade e, assim, impotente. Atender, por exemplo, à promessa de felicidade da arte envolveria superar a sua mera condição de objeto de contemplação, envolveria compreender que a autoconservação passa no seu inverso – o sacrifício. A neutralização da arte e da cultura enquanto meras “promessas de felicidade” foi o preço a ser pago pelo Esclarecimento e seu ímpeto de autoconservação, mas ele não é necessário. Conforme chama a atenção Cohn, essa é a dialética de uma razão que produz a sua própria sombra.

Dadas essas exigências, cabe esperar que os limites da razão esclarecida sejam expostos naqueles momentos do seu processo em que ela, longe de progredir numa espécie de reprodução passa a produzir o seu contrário. Produzir então o mito que de acordo com a tese da *Dialética do Esclarecimento*, insiste em habitar uma razão esclarecida que supõe tê-lo extirpado mas não consegue ir além de reprimi-lo? Não é bem isto, e certamente não é só isto. O mito é com

³⁹² Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 57.

certeza o obstáculo insuperado por uma razão que se tem por esclarecida precisamente em nome dessa superação. Mas o mito já está lá desde o início, é mais a presença que a razão esclarecida não pode admitir do que o seu produto. O mito tem mais a ver com o recuo (mais exatamente, com o medo do recuo) da razão. Tem a ver com sua face defensiva, terrível certamente, mas não mais que sua face ofensiva levada ao limite.³⁹³

Num outro momento, Adorno explica essa ideia num comentário sobre a poesia de Valéry: “A arte que alcançasse a si mesma (...) transcenderia a própria arte e se consumaria na vida justa dos homens”³⁹⁴.

De volta ao problema da épica, a história das aventuras de Ulisses que acabam por se traduzir também numa história de sacrifício e resignação traz em seu bojo a forma romance; a epopeia é, assim, o protótipo do romance. Não é fortuito que Robinson é comparado a Ulisses. Note-se, portanto, que não só a teoria de Adorno sobre a arte é permeada pela dialética do Esclarecimento, como sua teoria do romance passa igualmente por ela. Mas se passa com a arte e com a cultura o mesmo que com o Esclarecimento: ele não é nem recusado como um caso perdido, nem simplesmente defendido a qualquer custo, mas investigado em seu próprio movimento, para que possa tomar consciência de si mesmo. Adorno enxerga essa mesma dialética na arte, afinal, para ele, “na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquela possibilidade de experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência”³⁹⁵.

Nessa medida trata-se de fazer uma crítica da representação. Seria preciso, segundo Adorno, abandonar a intenção esclarecida de construir plenamente um sentido. Um dos temas da epopeia é a submissão por via da nomeação. A própria intenção de linguagem representativa de algo da epopeia homérica expressa sua intenção esclarecida. Mas “só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional”³⁹⁶.

³⁹³ Gabriel Cohn. “Esclarecimento e ofuscação. Adorno e Horkheimer hoje”. Lua Nova, no 43, São Paulo, 1998, p. 7.

³⁹⁴ Theodor W. Adorno. “O artista como representante”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 164.

³⁹⁵ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 49-50.

³⁹⁶ Theodor W. Adorno. “Sobre a ingenuidade épica”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 54.

Isso remonta à questão da culpa das obras de arte: o impulso de configurar sentido quando não há mais sentido aparece como essa má consciência da obra de arte. Por isso, as obras de arte modernas recuariam em relação a esse lugar de sentido numa tentativa de transcender a culpa dessa má consciência. Os exemplos de Adorno serão inúmeros: Proust, Kafka, o desmonte do narrador onisciente.

Tomemos esse último como exemplo rapidamente. Se a épica tinha na sua origem uma intenção objetiva de narrar o acontecido, essa intenção é solapada pelo romance e pela correspondente subjetividade de seu narrador, que passa a deixar a sua marca em tudo que é narrado, transformando o mundo em matéria sua. Mas a identidade da experiência – que já era problemática no século XIX – desintegra-se a tal ponto, que mesmo aquela subjetividade narrativa que segundo o argumento de Benjamin – e talvez o de Lukács – já era um recuo, torna-se inviável.

Assim,

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.³⁹⁷

Esse narrador onisciente, cuja forma narrativa seria intrinsecamente realista, mesmo sendo fantástica, diz Adorno, esgota-se como possibilidade, pois esgota-se a sua base: a individualidade. O Esclarecimento, no seu ápice, destrói a si mesmo. A linguagem do período burguês, a linguagem da representação de uma vida torna-se impossível quando, quanto mais cresce a atomização, mais enigmáticas se tornam as relações entre os homens. O procedimento técnico do narrador onisciente é substituído por um antirrealismo do romance moderno, diz Adorno. Não se trata apenas, portanto, da posição do narrador por si mesma, como se isso pudesse ser transformado numa fórmula de análise dos romances modernos. Kafka é citado como exemplo dessa situação da narrativa, mas Adorno destaca que sua obra não pode ser tomada como modelo. Antes disso, Adorno trata do esgotamento da possibilidade de narrar, advinda do estilhaçamento da individualidade. Destaca-se a relação entre arte e sociedade: os materiais disponíveis dependem de desenvolvimentos – no caso, regressões – da própria realidade.

³⁹⁷ Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 56-57.

Por isso pode ser perigoso ler a *Teoria Estética* e a crítica literária de Adorno a partir do uso de tipologias como apresenta Lukács n’*A Teoria do Romance*. Primeiro, porque mesmo a tipologia de Lukács é mais complexa do que um mero “encaixe” dos romances nas suas respectivas classificações: “idealismo abstrato”, “romantismo da desilusão”, etc. Segundo, porque a teoria de Adorno não lida com tipologias, como “realismo *versus* modernismo”, ou algo que o valha. Nesse mesmo ensaio, Adorno destaca como as boas obras são aquelas que transcendem, por exemplo, a controvérsia entre a arte pela arte e a arte engajada.

Trata-se, para voltar à épica, não só de uma transformação ou de um descolamento do narrador, mas da própria narrativa que se distancia das convenções da representação do objeto:

É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constitui a massa. Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do Romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas.³⁹⁸

Veremos a seguir como Adorno aborda essa questão em Kafka, como a epopeia negativa transforma-se em crítica da épica e da sociedade que não consegue mais narrar.

A épica do avesso: Kafka e a robinsonada total

“Anotações sobre Kafka” foi publicado na revista *Die Neue Rundschau* em 1953. Esse ensaio, no entanto, levou dez anos para ser escrito. Adorno havia acabado de retornar a Alemanha após o fim da guerra e organizava as obras completas de Benjamin. Embora Adorno tenha exercido a crítica literária desde o início de sua carreira, nos anos 1950 concentra-se a maior parte de sua produção. Deixando de lado as razões pessoais para esse fenômeno, não se pode deixar de notar a coincidência entre esse período de releitura das obras de Benjamin e a produção de Adorno na esfera da crítica literária. Adorno

^{398 398} Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 62.

revisa, assim, uma série de tópicos que haviam aparecido no debate dos anos de 1930. Àquela altura, os temas aqui tratados ainda se delineavam.

Quando Benjamin enviou seu ensaio sobre Kafka a Adorno, este lhe respondeu, com o costumeiro comentário de que pensava sobre aquilo há muito tempo (Adorno tinha o péssimo hábito de dizer isso em todas as cartas de modo que nenhum assunto lhe parecia desconhecido) e que havia feito uma tentativa, que permanece até hoje desconhecida, de interpretar Kafka, mas que não obteve sucesso. No entanto, ele comenta que “a relação entre história primeva e modernidade ainda não foi alçado a conceito, e em última instância o sucesso de uma interpretação de Kafka dependerá disso”³⁹⁹.

Vimos no primeiro capítulo que uma das principais críticas de Adorno a Benjamin era a sua conversão ao marxismo, que ele “engolira como uma pílula”, tal qual Brecht. Adorno não se cansou de ressaltar que via na tensão entre materialismo e metafísica o grande mérito da obra de Benjamin. Quando Benjamin escreveu seu ensaio sobre Kafka, Adorno lhe respondera que “Não saberia apontar nada mais importante da sua autoria – nem nada que pudesse dar notícia mais precisa de seus designíos mais íntimos”⁴⁰⁰. Esse assunto é retomado no texto sobre Kafka que é, nessa medida, uma espécie de crítica a Benjamin e expõe mais explicitamente o que Adorno entendia por essa combinação entre metafísica e materialismo através da interpretação da parábola em Kafka, embora Adorno parafraseie Benjamin o tempo todo em seu ensaio.

As suas reflexões sobre literatura – como tentei mostrar acima – passam também a ser fortemente marcadas pelo argumento da *Dialética do Esclarecimento*. O texto sobre Kafka é exemplar nesse sentido. A tese do entrelaçamento entre mito e Esclarecimento e o modo como o romance lida com isso formalmente demonstra o que Adorno entende por autonomia.

Antes de adentrar a análise detida da interpretação de Adorno sobre Kafka, vale sublinhar algumas características interessantes desse texto, começando com o título escolhido por Adorno: “Anotações sobre Kafka”. Também o texto sobre Proust apresentará essa despretensão: “Pequeno comentário sobre Proust”. Porque a escolha das “anotações” e dos “comentários”?

³⁹⁹ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 17.12.1934. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 130.

⁴⁰⁰ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 17.12.1934. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 136.

Como em Adorno nada é aleatório, a escolha do termo “anotações” não é casual. Assim como no capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, “Elementos do anti-semitismo”, esses “elementos” apontam muito mais para a decomposição de um objeto⁴⁰¹ do que para a noção de “fragmento” ou de “parte” de um sistema, as “notas” sobre Kafka parecem muito mais decompor a literatura produzida por Kafka do que a seguir de maneira sistemática, como Adorno faz em “Tentativa de entender *Fim de partida*”.

O texto de Adorno foi escrito com vistas a combater algumas leituras de Kafka, baseadas no existencialismo, no psicologismo e no teologismo. Adorno combate principalmente as leituras de Max Brod, amigo de Kafka, que salvou sua obra da incineração determinada pelo testamento do último e de Günther Anders, com quem se correspondia e cuja interpretação de Kafka como uma “teologia sem deus” seria profundamente influente⁴⁰². Mas é interessante notar que – diferente de um ensaio como “Tentativa de entender fim de partida” – a leitura de Adorno não se detém apenas sobre um romance de Kafka e nem analisa uma obra de Kafka “a fundo”, por isso o significado de crítica imanente aparece transformado nesse caso. Adorno percorre a obra de Kafka, passando por contos, novelas, romances, relatos sobre o autor e lança mão o tempo todo de metáforas para interpretar o texto: sua prosa é “como o choque produzido por fotografias antigas (similar ao surrealismo)”, evoca “o medo de quem se sente observado”, é como “a angústia que precede o vômito”, etc. Esse caráter fragmentário do texto, que o consolida enquanto “anotações” está ligado à própria forma em Kafka.

No caso de Kafka, a forma é um enigma, por isso sua fortuna crítica debateu por décadas a fio se sua obra é melhor compreendida como símbolo ou como alegoria. O primeiro passo de Adorno em seu comentário é destacar a importância do enigma enquanto tal e não em tentar solucioná-lo, pois é como enigma que a obra funciona como “conteúdo de verdade”. Conforme destacou Modesto Carone sobre *A Metamorfose*, “as

⁴⁰¹ Conforme a interpretação de Gabriel Cohn. “Esclarecimento e ofuscação. Adorno e Horkheimer hoje”. Lua Nova, no 43, São Paulo, 1998, pp. 5-25.

⁴⁰² A leitura de Max Brod, contra a qual também se contrapunha Benjamin, seria uma interpretação sobrenatural, teleológica de Kafka. A de Günther Anders, que resultou no famoso livro *Kafka: Pró e Contra* em 1951, ressaltava a ambiguidade de Kafka e a sua aproximação com o fascismo. Adorno também via na leitura que Scholem fazia do autor um elemento místico. Sua leitura é, nesse sentido, próxima de Benjamin. Há na fortuna crítica de Kafka uma querela a respeito de sua obra como símbolo ou como alegoria. Adorno segue Benjamin na ideia de lê-la como parábola, como algo que liga esses dois aspectos. Cf. Günther Anders. *Kafka: Pró & Contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê, como também para o próprio herói”⁴⁰³.

É preciso “insistir diante do enigma”, atentar aos elementos em Kafka que dificultam o enquadramento de sua obra numa corrente de pensamento, ao contrário da crítica que se apressa a imputá-la ao existencialismo ou ao misticismo, por exemplo. Adorno retoma Benjamin ao afirmar a ideia de que a obra de Kafka “não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento”⁴⁰⁴. Adorno retoma ainda a ideia de Benjamin de que a obra de Kafka se assemelha a uma parábola, mas essa parábola não transmite imediatamente a sua mensagem religiosa ou moral; Adorno compara sua prosa a uma “arte de parábolas para as quais a chave foi roubada”⁴⁰⁵. Por isso, “cada frase é literal e cada frase significa”⁴⁰⁶, ou seja, esses dois elementos não se misturam. Essa formulação evoca a caracterização que Adorno fez da obra de Benjamin como um arco no qual o materialismo se encontra numa ponta e na outra, encontra-se a metafísica. Juntos, mas separados. Se, de um lado, a parábola se aproxima da metafísica, a literalidade das frases de Kafka a salvaria de um puro idealismo. Nesse sentido, a relação contemplativa do leitor com a obra se rompe à medida que “cada frase diz: ‘interprete-me’. E nenhuma tolera a interpretação”⁴⁰⁷, exigindo portanto essa insistência diante do enigma ao qual se refere Adorno.

As “Anotações” miram também uma interpretação “filosofante” de Kafka que busca extrair de suas formulações o “conteúdo de verdade” de sua obra. Esse procedimento é frequentemente criticado por Adorno em seus escritos sobre estética, pois se a obra de arte transmite uma “mensagem”, esta nunca está no seu conteúdo temático somente, mas na configuração da obra como um todo. O conceito de “gesto” é, por essa razão, fundamental para a compreensão de que o teor metafísico de Kafka não se reduz à

⁴⁰³ Modesto Carone. “O Parasita da família”. *Psicologia USP*, São Paulo, 3(1/2), 1992, p. 132.

⁴⁰⁴ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 241.

⁴⁰⁵ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 241.

⁴⁰⁶ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 240.

⁴⁰⁷ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 241.

filosofia que ele enseja em sua obra: “o gesto é o ‘assim é’. A linguagem, cuja configuração deveria ser a verdade, torna-se inverdade quando distorcida”⁴⁰⁸. O gesto, nesse sentido, mostra ao invés de narrar, uma vez que a narrativa se desgasta.

Curiosamente, na década de 1950 veremos Adorno utilizando uma série de “conceitos”, na falta de uma palavra melhor, que foram discutidos na década de 1930 e aos quais ele não parecia tão receptivo, como é o caso do “gesto”. Nesse período, Adorno elogia a interpretação que Benjamin faz de Kafka a partir do gesto, mas recusa, nesse momento, a sua aproximação com Brecht.

Em 1967, Adorno recebeu uma carta de um pesquisador da obra de Kafka que o questionava no seguinte sentido: ele afirmava que Benjamin fora o primeiro a apontar a presença do *gestus* em Kafka, mas esse conceito só apareceria na obra de Adorno após a morte do amigo. Beicken sugere que Adorno teria tomado o conceito de Benjamin e que este, por sua vez, o teria emprestado de Brecht. Brecht, segundo Beicken, define o *gestus* em contraposição ao mitológico, mas Benjamin em seu ensaio sobre Kafka o colocaria em relação com o mito, defendendo o *gestus* como um *wolkige Stelle* (lugar nublado) da parábola. O *gestus* seria assim uma espécie de complemento da aura. Adorno responde a carta e confirma que tomou o conceito de Benjamin, embora a fonte comum de fato tenha sido Brecht, mas diz também que o *gestus* em sua obra tem uma raiz musical. A fonte, escreve Adorno, do próprio Brecht também seria musical e viria do precursor do expressionismo Frank Wedekind e de sua “arte corporal”, que combinaria mimesis e pantomima. Isto é, Wedekind utilizava músicas em apresentações de poemas, misturando música, lírica e representação. Mas o gesto não é apenas isso,

O *gestus*, portanto, não se limita aos ‘gestos’, propriamente ditos, à pantomima; ele se estende à fisionomia e compreende as falas, o todo constituindo a *atitude global* de uma pessoa ou de um grupo envolvidos em relações inter-humanas. Supõe, além disso, uma escolha de elementos organizados para se tornar significantes, por exemplo a formalização dos gestos num gestual.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 244.

⁴⁰⁹ Jean-Pierre Sarrazac. (Org.) *Léxico do Drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: CosacNaify, 2012, p. 93.

De qualquer modo, Adorno destaca a importância do *gestus* não só como uma categoria estética, mas como uma categoria em geral que se opõe à estética idealista. Daí o recurso a essa noção para compreender Kafka. Não se trata do que é escrito apenas por Kafka, mas do que é mostrado. Se “os gestos são vestígios de experiências que foram encobertas pelos significados”⁴¹⁰, seria preciso acessá-las de outro modo. Também porque a linguagem transparente de Kafka não impede que o significado seja opaco. O recurso ao gesto é similar ao que Adorno apontava em Joyce: um abandono ou uma transformação radical da linguagem discursiva.

Adorno compara o gesto com o estranhamento criado pelas fotografias antigas em que vemos apenas um borrão e, considerando esse aspecto, associa a obra de Kafka às vanguardas, principalmente, ao surrealismo. Como exemplo desse “gesto”, Adorno extrai uma cena de *O processo*: K. abre a porta do quarto onde vira, na noite anterior, os guardas serem espancados e vê a mesma cena como se o tempo não tivesse passado. Ele fecha, então, a porta com toda a força e bate nela com os punhos, como se pudesse garantir que ela permanecesse cerrada. Esse seria um exemplo do gesto de sua obra: desviar o olhar de cenas extremas, como se nenhum olho suportasse essa visão.

O uso do *gestus* para criticar o idealismo “filosofante” serve para criticar a leitura psicologizante de Kafka; pois “ele aceita a psicanálise na medida em que ela desmascara a aparência da cultura e do indivíduo burguês; e a explode na medida em que a toma mais literalmente que ela própria”⁴¹¹. Para retornar ao debate sobre a relação entre autonomia e forma, destaca-se que Kafka não lamenta com palavras o declínio do indivíduo e a ausência de um substituto, ele mostra. Nas palavras de Adorno,

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 demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional. Nesse processo de demolição – e nunca esse conceito foi tão popular como no ano da morte de Kafka –, ele não se detém, como a

⁴¹⁰ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 244.

⁴¹¹ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 247.

psicologia, diante do sujeito, mas alcança a matéria em estado bruto, o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação. A fuga atravessa o homem até chegar ao desumano – essa é a trajetória de Kafka.⁴¹²

Samsa não se desumaniza porque passa a viver *como* um animal, mas porque se torna um inseto de fato. O narrador chega a afirmar que aquilo “não era um sonho”, para arrancar do leitor a ideia de que aquilo “era um pesadelo do qual se pudesse acordar”⁴¹³. Também em *O Processo*, conforme chama a atenção Adorno, Kafka retira uma passagem que descreve um sonho, para que aquilo que é absurdo no romance não tome ares de algo considerado parte do mundo onírico. É desse modo que Kafka, segundo Adorno, choca: mostrando a naturalidade do que é monstruoso. O modo como nós aceitamos sem questionamento a barbárie reaparece na obra de Kafka nas cenas em que o monstruoso e o absurdo aparecem como cotidianos, um elemento entre outros. Segundo Adorno, “o poder deve reconhecer-se como aquilo que realmente é. Kafka conta com isso. O mito deve se prostrar diante da própria imagem no espelho”⁴¹⁴.

A crítica da sociedade em Kafka aparece também nos seus personagens e na sua relação com a história. Na *Metamorfose*, por exemplo, o verdadeiro parasita é o pai de Samsa, que o explora. Mas é o filho que se metamorfoseia em inseto. Com isso, Kafka parafraseia a realidade, na qual “quem parece supérfluo não são os poderosos, mas os heróis impotentes”⁴¹⁵. Kafka descreve “um todo no qual aqueles que a sociedade aprisiona, e que a sustentam, tornam-se supérfluos”⁴¹⁶. Dessa maneira, Kafka formaliza o caráter totalitário da sociedade capitalista, sua anulação completa dos indivíduos.

⁴¹² Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 247.

⁴¹³ Modesto Carone. “O Parasita da família”. *Psicologia USP*, São Paulo, 3(1/2), 1992, p. 132.

⁴¹⁴ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 269.

⁴¹⁵ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 252.

⁴¹⁶ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 252.

Adorno chama a atenção para o perigo do “desvio” em Kafka. Qualquer desvio, como quando K. não consegue trabalhar direito, é sentido como algo nocivo para o sistema.

Além disso, Adorno reforça a ideia de que o mito aparece nas obras de Kafka sob a forma da violência que se reproduz infinitamente. A burocracia corresponderia justamente à figura do entrelaçamento entre mito e Esclarecimento na obra de Kafka: “as rupturas e deformações da modernidade são para ele vestígios da idade da pedra, as figuras de giz no quadro negro de ontem, que ninguém apagou, parecem-lhe verdadeiros desenhos das cavernas”⁴¹⁷.

Diversos críticos de Kafka apontaram que este, de certa maneira, previra o nazismo e o Terceiro Reich em sua obra. Dentre eles, Günther Anders e Klaus Mann. Mas Kafka faz isso, defende Adorno, sem ser realista. A obra de Kafka remete ao nazismo ao demonstrar que, como nos campos de concentração, na sua épica pelo avesso, “pereceu o parâmetro da experiência, da vida vivida até o fim”⁴¹⁸.

Ainda assim, o caráter hermético e a-histórico no sentido literal e cronológico da obra de Kafka parece ser uma radicalização do expressionismo que tendeu a produzir uma leitura abstrata da mesma. Kafka foi parte da geração expressionista da Primeira Guerra. Esse é seu contexto, mas a sua radicalização do expressionismo não resulta em abstração, conforme defende Adorno. Aqui, o caso é o mesmo que de Beckett, cuja obra foi lida da mesma maneira, como se fugisse à temporalidade. Mas, “ao liquidar o sonho por sua onipresença, o épico Kafka levou o impulso expressionista tão longe quanto os líricos mais radicais. O tom de sua obra é o da extrema esquerda: quem o nivela no genericamente humano já o falsifica como conformista”⁴¹⁹.

Kafka partilha com o expressionismo a crítica do individualismo burguês, por isso o aniquilamento da subjetividade é um dos temas de sua obra:

A interioridade que, sem resistência, gira ao redor de si mesma é negada, e aquilo que poderia pôr termo ao movimento falsamente infinito transforma-se em enigma. (...) A subjetividade absoluta é, ao mesmo tempo, desprovida de

⁴¹⁷ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 257.

⁴¹⁸ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 257.

⁴¹⁹ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 258.

sujeito. (...) Quanto mais o eu do expressionismo volta-se sobre si mesmo, tanto mais também se assemelha ao mundo de coisas que ele exclui.⁴²⁰

Adorno compara Joyce, Kafka, Proust como críticos da individuação, tanto em sua potência quanto em sua impotência. Ainda nas palavras de Adorno, “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 tênue”⁴²¹. Kafka não repete meramente o expressionismo, sua obra não se reduz ao “ismo”, ao contrário, ele absorve seus procedimentos, principalmente advindos da pintura, escrevendo imagens.

O sujeito é, em sua obra, voltado sobre si mesmo, desprovido de liberdade e privado da identidade consigo mesmo. A alienação social aparece retratada em sua obra à medida que “A interioridade desprovida de objetos é espaço, no sentido preciso de que tudo o que ela produz obedece à lei da repetição intemporal”⁴²². O tempo é um elemento constitutivo do romance, conforme demonstrou Lukács, mas os romances de Kafka não seguem essa temporalidade, são esvaziados da mesma maneira que as subjetividades que apresenta, são fragmentários. No debate que travara com Benjamin, Adorno insistia que os livros de Kafka permanecem romances, embora alterados por algo que Adorno ainda não define com exatidão. Benjamin dá a letra: “Uma definição mais precisa da forma romance em Kafka, sobre cuja necessidade estamos de acordo e cuja lacuna é um fato, só pode ser alcançada mediante um desvio”⁴²³. Seria preciso elucidar a dialética entre Esclarecimento e mito. Além disso, delineava-se, à ocasião do debate com Benjamin, a análise da crise da narrativa, que ocuparia Adorno nos anos de 1950. Numa carta que respondia ao ensaio sobre “O narrador”, Adorno comentava que de fato narrar não era mais possível e destacava indicações na *Teoria do Romance* a esse respeito. O gesto de imediaticidade dos narradores não convencia mais:

⁴²⁰ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 259.

⁴²¹ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 260.

⁴²² Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 262.

⁴²³ Theodor W. Adorno. Benjamin a Wiesengrund-Adorno. 07.01.1935. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 130.

Quando li ainda recentemente a primeira frase do *Caminho Solitário* de Schnitzler: ‘Hoje Georg von Wergenthin estava sentado à mesa sozinho’, o mesmo choque tomou conta de mim: com que direito se escreve sobre alguém como se se pudesse falar desse alguém ou mesmo se soubesse quem ele é? ⁴²⁴

Nessa chave, afirmaria em seu ensaio que Kafka inverte a épica, na medida em que a

épica expressionista é um paradoxo. Ela narra aquilo que não se deixa narrar, o sujeito inteiramente voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo privado de liberdade, um sujeito que na verdade não existe enquanto tal. Dissociado nos momentos compulsivos de sua própria confinção e privado da identidade consigo mesmo, o sujeito ignora qualquer tempo de vida (...) Kafka executa a sentença que pesa sobre a grande épica (...) Como os inocentes de Sade – e também dos filmes de terror americanos e dos desenhos animados –, o sujeito kafkiano, especialmente o imigrante Karl Rossmann, pula de uma situação desesperadora e sem saída para outra: as estações da aventura épica transformam-se em uma história de sofrimento. ⁴²⁵

Note-se a virada dialética na leitura de Adorno: Kafka apenas “salva” a épica ao mostrar como o indivíduo sucumbe sem mais nenhum anteparo. O gesto é a maneira encontrada por Kafka para narrar o que não pode mais ser narrado, é a solução formal de um problema histórico, uma vez que o material da épica – as aventuras de subjetividade – se esgotou com o aniquilamento social da mesma. Numa nota, Adorno diz que “os personagens de Kafka são atingidos por um mata-moscas antes de começarem a se movimentar”⁴²⁶. O gesto visa demonstrar assim como os atos das personagens são insignificantes. Roberto Schwarz chama atenção para a existência desses “entraves absolutos” na obra de Kafka: o corpo do inseto, um castelo inatingível, um processo desconhecido⁴²⁷. A compreensão estética de Adorno não pode, por isso, ser separada de

⁴²⁴ Theodor W. Adorno. Wiesengrund-Adorno a Benjamin. 06.09.1936. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 231.

⁴²⁵ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 263.

⁴²⁶ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 280.

⁴²⁷ Roberto Schwarz. “Uma barata é uma barata é uma barata”. Em: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 60.

sua compreensão sociológica, como se apreende do seguinte trecho: “Kafka escreveu a robinsonada total, a história de um período em que cada um se torna o seu próprio Robinson, boiando numa jangada à deriva, carregada de objetos reunidos às pressas”⁴²⁸.

Kafka, apesar disso, afirma Adorno, não é um pessimista. A despeito da anedota contada por Max Brod de que o amigo lhe dissera que “há esperança infinita, mas não para nós”, a obra de Kafka é verdadeira, diz Adorno, porque não sucumbe ao *wishful thinking*. De novo, Adorno recusa reconhecer um conteúdo crítico presente tanto as falsas reconciliações como nas distopias, como fica claro na seguinte frase:

Em Kafka, o golpe de Esclarecimento é o “assim é” [so ist es]. Ele relata como as coisas acontecem de verdade, mas sem qualquer ilusão a respeito do sujeito, que na extrema consciência de si mesmo – de sua nulidade – joga-se no monte de entulho, da mesma forma como a máquina da morte procede com os que lhe foram confiados. ⁴²⁹

Essa seria a intenção iluminista da parábola. Salta à vista o caráter negativo que Adorno lhe atribui:

ele segue a 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. (...) ‘Pela última vez psicologia – os personagens de Kafka são recomendados a deixar suas almas no guarda-roupa no instante da luta social, na qual a única possibilidade do indivíduo burguês consiste na negação de sua própria composição e da situação de classe que o condenou ao que ele é. ⁴³⁰

Da mesma maneira como Marx demonstra n’ *O Capital* que a troca de equivalentes passa no seu contrário, resultando em exploração do trabalho, Adorno e Horkheimer mostraram que o Esclarecimento se transforma em barbárie ao se realizar. Contra isso

⁴²⁸ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 264.

⁴²⁹ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 263.

⁴³⁰ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 268.

não basta reafirmar os valores burgueses de igualdade, liberdade, etc. A arte que sucumbe a culpa, para voltar ao início do texto, faz exatamente isso, segundo Adorno. Por isso, a recusa teimosa de Kafka de uma “utopia abstrata”, uma recusa de reafirmar que resta no homem “algo de humano” contém um momento de verdade tão forte. Ela não aposta mais no Iluminismo e só assim o resguarda. Há, nesse texto de Adorno, uma série de movimentos dialéticos, astúcias, que iluminam não só a obra de Kafka, como a teoria estética de Adorno. Por exemplo, é só aceitando a aniquilação da subjetividade, a espacialização do tempo, abandonando qualquer tipo de reconciliação com a realidade que Kafka pode ainda escrever. É só mostrando o fim trágico da épica que ele a mantém ainda.

Em vez da ideia de dignidade humana, conceito supremo da burguesia, aparece em Kafka a ideia da salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte das suas narrativas. O mergulho no interior da individuação, que se completa nessa reflexão, depara com o princípio da própria individuação, aquele ‘colocar-se a si mesmo’ sancionado pela filosofia: a teimosia mítica. A reparação é procurada na medida em que o sujeito deixa de lado a teimosia. (...) O único remédio contra a quase inutilidade da vida que não vive é a inutilidade plena.⁴³¹

Vimos no aforismo de *Minima Moralia* intitulado “Palhaço” que o problema da individualidade não é o seu fim, mas o fato de que esta foi aniquilada e, já que nada a substituiu, é carregada como uma máscara para todos os lugares, como uma fantasia, algo que não serve mais. Não é de outra coisa que Adorno está falando aqui. Sendo assim, “somente o nome revelado pela morte natural, e não a alma viva, responde pelo que há de imortal no homem”⁴³². Não adianta protestar contra a reificação em nome de uma humanidade coisificada, em nome de uma subjetividade vazia como se essas fossem formas de resistência a esse mundo. Kafka, nesse sentido, não defende a humanidade, mas expõe a desumanização.

⁴³¹ Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 268-9.

⁴³² Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 270.

Capítulo 6 – *Nicht mitmachen*

Em 1969, Theodor Adorno escrevia⁴³³:

A distância da práxis é suspeita para todos. Desconfia-se de quem não queira botar a mão na massa ou sujar as mãos, como se a aversão a isso não fosse legítima e apenas desfigurada pelo privilégio. (...) Deve-se colaborar. Quem apenas pensa, retira-se, seria fraco, covarde, virtualmente um traidor. (...)

A intolerância repressiva contra o pensamento que não é logo vinculado à instrução para ações está fundada no medo. (...) O sofrimento por um estado negativo, neste caso pela realidade bloqueada, torna-se raiva em relação àquele que o expressa.⁴³⁴

As duas últimas grandes obras de Adorno, a *Dialética Negativa*, publicada em 1966, e a *Teoria Estética*, que só seria publicada após a sua morte, apresentam um traço comum: a defesa da autonomia. Tanto da teoria diante da práxis – vista como acionismo irracional na segunda metade dos anos de 1960 – quanto da arte diante da arte engajada e da indústria cultural. Nelas, a imagem do crítico de escrita difícil brilha com toda a intensidade. Além disso, o ensaísta anti-filósofo e o anti-crítico cultural, que buscava persistir “metodicamente sem método”, cedem lugar para uma teoria sobre estética e um livro sobre a dialética. O conteúdo presente nessas obras, aparentemente abstrato – vale lembrar a ideia de “não-identidade” e a discussão de categorias estéticas como “o Belo natural” – pode corroborar uma leitura “filosofante” de Adorno, que o distancia do arcabouço teórico marxista e do restante de sua obra. Por isso, é importante contextualizar a sua escrita nesse período, mostrando que essa defesa da autonomia, que se apresenta como algo distante de problemas históricos imediatos, esteve, na verdade, imersa neles.

Se o nazismo e a Segunda Guerra Mundial consistem num dos impulsos fundamentais da *Dialética do Esclarecimento*, a invenção da bomba atômica e seu papel na Guerra Fria de colocar sob ameaça perene aqueles que se indispuserem contra o

⁴³³ Desenvolvi o argumento a seguir junto com Eduardo Altheman Camargo Santos num outro momento. Cf. Bruna Della Torre de Carvalho Lima; Eduardo Altheman Camargo Santos. “Em rota de colisão: Adorno, Marcuse e os Movimentos Estudantis”. *Revista Ideias*, v. 7, no. 2, 2016, pp. 37-58.

⁴³⁴ Theodor W. Adorno. “Resignation”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften. Bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 795-6.

capitalismo orientam, junto com outras ampliações do sistema de dominação capitalista que empurraram a esquerda para lá da retaguarda, uma parte muito importante da obra de Adorno na década de 1960.

Nesse período Adorno entrou em rota de colisão com o movimento estudantil e esse elemento orientou não só a produção de sua obra, permeada por referências a esses episódios, como também a sua recepção. Um exemplo desses elementos conjunturais e políticos que à primeira vista estariam distantes da produção de Adorno encontra-se em *Notas Marginais sobre Teoria e Práxis*, na qual Adorno afirma que

Contra os que administram a bomba, são ridículas as barricadas; por isso, brinca-se de barricadas e os donos do poder toleram temporariamente os que estão brincando. Pode ser diferente com as técnicas de guerrilha no Terceiro Mundo; nada no mundo administrado funciona sem rupturas. Por isso, nos países industrializados desenvolvidos toma-se por modelo os subdesenvolvidos. Estes são tão impotentes quanto o culto da pessoa de um caudilho, ignominiosamente assassinado quando se encontrava indefeso. Modelos que não deram bom resultado nem mesmo na selva boliviana não podem ser transferidos.⁴³⁵

Adorno alude, nesse trecho, às táticas de luta da SDS (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*). Quem o lê logo repara na dureza do argumento. Ele discute a morte de Che Guevara e a impotência do movimento estudantil de 1968 e ajuda a recuperar a conjuntura na qual se deu esse debate, uma vez que alude a um episódio específico. Em setembro de 1967, numa conferência em Frankfurt da mais representativa fração do movimento estudantil alemão, a SDS, Hans-Jürgen Krahel, orientando de doutorado de Adorno, e Rudi Dutschke, os maiores líderes da SDS do período, propuseram perante dois mil membros que o movimento atuasse como uma “guerrilha urbana”. Inspirados na tática de guerrilha rural do Terceiro Mundo, eles defendiam que o guerrilheiro urbano deveria ser o “organizador da destruição [...] do sistema das instituições repressivas”⁴³⁶. Daí a alusão de Adorno à importação de um modelo que não funcionaria nem na selva boliviana, uma vez que o maior representante da guerra de guerrilhas na América Latina

⁴³⁵ Theodor. W. Adorno. “Notas marginais sobre teoria e práxis”. Em: *Palavras e sinais: modelos críticos* 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 191-193.

⁴³⁶ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 270.

teria encontrado um fim trágico. A universidade, de acordo com a fala de Krahle e Dutschke nesse congresso, seria a base para as atividades da SDS. Esta reivindicava a herança dos teóricos da Escola de Frankfurt e insistia no seu engajamento, o que foi a principal razão que deu início à desavença, uma vez que a SDS defendia uma ligação direta entre a teoria frankfurtiana e as ações do movimento.

Já em maio de 1964, Adorno havia instituído processos judiciais contra o uso não autorizado de seu nome, que aparecia em cartazes colados pelo grupo “ação subversiva” em Munique, Berlim ocidental, Stuttgart e Tübingen, com montagens de citações de sua obra que terminavam com a frase “se você também acha que a discrepância entre análise e ação é insuportável, escreva sob a senha 'antítese' para o endereço 8 Munique, 23. Responsável Theodor W. Adorno, 6 Frankfurt am Main, Kettenhofweg 123”, que era o endereço profissional de Adorno⁴³⁷.

Depois da morte do estudante Benno Ohnesorg, baleado pela polícia numa manifestação em 2 de junho de 1967, a atuação dos movimentos de esquerda em geral, e do movimento estudantil em particular, passou a se intensificar. No dia do funeral de Ohnesorg, Jürgen Habermas, num debate com a SDS em Hannover, usou o termo “fascismo de esquerda” para qualificar a atuação do movimento estudantil. A expressão tornar-se-ia um dos centros da polêmica⁴³⁸.

Pouco mais de um mês depois, Adorno foi a Berlim, em sete de julho de 1967, para dar uma conferência (programada antes da morte de Ohnesorg) intitulada “O classicismo da Ifigênia de Goethe”. Adorno abriu sua fala demonstrando sua simpatia por Ohnesorg, criticara a imprensa reacionária que havia zombado de sua morte e pedira uma investigação neutra a respeito dos eventos. Ainda assim, a SDS insistiu no cancelamento do plano original da palestra e na instauração de uma discussão imediatamente política em seu lugar – exigência que Adorno negou. Peter Szondi, amigo de Adorno, mas também apoiador da SDS, interveio e garantiu a realização da palestra sem interrupções. Esse episódio já demonstrava a tensão entre estética e política que se desenhava nesse período. No final da conferência, um aluno tentou dar um ursinho para Adorno – aludindo a seu apelido “Teddy” e à expressão “Teddy Bär” – e um outro aluno

⁴³⁷ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 208.

⁴³⁸ Rolf Wiggershaus. *The Frankfurt school: its history, theories and political significance*. Cambridge: The MIT Press, 1994, p. 619.

deu um tapa no ursinho para impedir que o professor fosse ridicularizado. Adorno exclamou, então, que isso era um ato de barbárie⁴³⁹.

Em 11 de abril de 1968, houve uma tentativa de assassinato a Dutschke e o clima político esquentou ainda mais. Dutschke passou a sair diariamente nos jornais como um líder terrorista⁴⁴⁰. Em abril do mesmo ano, Andreas Baader, Gudrun Ensslin e outros membros do que viria a se tornar a RAF (*Rote Armee Fraktion*), incendiaram duas lojas de departamento em Frankfurt em protesto contra a indiferença à guerra no Vietnã⁴⁴¹. Adorno alude a esse fato nas *Notas Marginais* e afirma – citando a teoria do caráter *blasé* de Georg Simmel, que se impõe na sociedade burguesa como norma – ser ingênuo defender abstratamente que o Vietnã rouba o sono de alguém.

O mês de Maio de 68, na Alemanha Ocidental, foi marcado pelas lutas contra as leis de emergência⁴⁴². A SDS, junto com sindicatos poderosos, como alguns dos setores da fábrica IG, convocaram greves gerais nas fábricas, universidades e escolas. Adorno tomou partido dos estudantes e foi à televisão falar contra tais leis e assinou também um apelo que justificava greves políticas, a pedido da SDS⁴⁴³.

Em 27 de maio, mais de 2000 estudantes, liderados por Krahel, ocuparam a Universidade Goethe e mudaram seu nome (muito burguês na visão do movimento) para “Universidade Karl Marx”⁴⁴⁴. Mais uma vez, arte e política apresentavam-se como opostas. Esse é um dos exemplos das várias ocupações e greves que ocorreram em 1968 nessa Universidade, contra as leis de exceção e as reformas universitárias, isto é, contra o recrudescimento político em relação aos movimentos de protesto na Alemanha.

⁴³⁹ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 619-620.

⁴⁴⁰ É importante destacar aqui que Dutschke e a SDS diferiam em relação a algumas das estratégias empregadas pelo grupo de Baader e Ensslin. Ainda assim, a imprensa, capitaneada pelo grupo *Springer*, travava todos como “terroristas”.

⁴⁴¹ Esther Leslie. *Introduction to Adorno/Marcuse correspondence on the German student movement*. *New left review*, n. 23, 1999, p. 119.

⁴⁴² Em 1969, sob o governo da grande coalisão, foram aprovadas as leis de emergência. Essas leis que serviriam em tese para garantir a habilidade do governo federal de agir em casos de crises advindas de desastres naturais, guerras e levantes, permitiam ao governo cercear direitos básicos em casos excepcionais. Em 1972, com a *Berufsverbot* de Willy Brandt, o quadro de regressão conservadora ganharia ainda mais uma alarmante camada.

⁴⁴³ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 326.

⁴⁴⁴ Rolf Wiggershaus. *The Frankfurt school: its history, theories and political significance*. Cambridge: The MIT Press, 1994, p. 626.

Os atritos de Adorno com o movimento estudantil estavam ligados a uma concepção que Adorno considerava excessivamente imediatista de práxis, da qual a SDS não abria mão. Num debate entre Krahel, Adorno, Günter Grass e outros, Krahel e o movimento estudantil repreendiam Adorno por não ter aderido à práxis, pois ele não teria marchado nas ruas de Bonn com os estudantes⁴⁴⁵. A práxis estava ligada à participação imediata nas ações estudantis e a teoria (que havia inspirado esses movimentos) passava a ser vista com suspeita, tal como aponta Adorno no trecho supracitado.

Adorno passa a defender a autonomia da práxis e da arte contra uma posição anti-intelectualista que emergia do conflito com o movimento estudantil. Para se ter uma ideia da tensão que se desenhava, Daniel Cohn-Bendit disse o seguinte a Adorno: “tamanho porco reacionário como o senhor eu nunca conheci. Deveria ser castrado”⁴⁴⁶. Num outro episódio, em março de 1969, um dormitório estudantil foi invadido por uma fração da SDS autointitulada “jaquetas de couro”. O quarto foi depredado e as paredes pichadas com os dizeres: “Para o campo de concentração com a corja dos intelectuais”⁴⁴⁷. Esse fato aparece de maneira imprecisa no ensaio *Notas Marginais*, na passagem em que Adorno afirma que, quando um estudante prefere fazer teoria a participar de ações e tem, por isso, seu quarto invadido, a ideia subjacente é: quem se ocupa da teoria sem agir praticamente é um traidor do socialismo.

Em 1969, entretanto, ocorreu um evento que assombra a leitura, principalmente, dos últimos livros de Adorno desde então. Frente à ocupação de uma das salas do Instituto de Pesquisas Sociais em Frankfurt por membros do movimento estudantil, Adorno chamou a polícia, exigindo imediata desocupação das salas e retorno à normalidade dos eventos do Instituto. Os fatos de tal evento ocorreram da seguinte maneira. Em 31 de Janeiro de 1969, alguns membros da SDS tentaram reocupar o Departamento de Sociologia da Universidade Goethe, que já havia sido ocupado e esvaziado no mês anterior. O Departamento estava trancado e o outro lado do prédio já estava cercado por policiais, que estavam lá para impedir a ocupação. Setenta e seis estudantes, com Krahel à frente, dirigiram-se então para o Instituto de Pesquisas Sociais para fazer uma reunião da

⁴⁴⁵ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 361.

⁴⁴⁶ Deborah Cook. “Ein Reaktionäres Schwein? Political Activism and Prospects for Change in Adorno”. *Revue Internationale de Philosophie*, n. 227, 2004, p. 48.

⁴⁴⁷ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 409.

SDS. Adorno viu os vários alunos entrando no Instituto e teve certeza de que pretendiam ocupá-lo. Ludwig von Friedeburg, diretor à época tanto do Departamento de Sociologia quanto do Instituto, pediu que os alunos saíssem do prédio, mas eles se negaram veementemente. Adorno e Friedeburg chamaram então a polícia, que prendeu todos. Enquanto Krahel passava pelo cordão de policiais, ele gritou para Adorno “teórico crítico de merda”⁴⁴⁸. Todos os alunos foram liberados no mesmo dia, exceto Krahel, que foi acusado formalmente de invasão e coerção. O julgamento durou meses e Habermas se sentiu inclinado a retirar as acusações, mas Adorno e Friedeburg decidiram mantê-las.

Nos meses que se seguiram, outro episódio viria marcar a relação entre Adorno e os estudantes: um grupo da SDS invadiu seu curso de “Introdução ao pensamento dialético”, naquilo que ficou conhecido como o “atentado dos seios” (*Busenattentat*) ou “ação dos seios” (*Busenaktion*). Um aluno entrou e escreveu na lousa: “Aquele que deixar prevalecer apenas o querido Adorno vai preservar a longa vida do capitalismo”. Ao que Adorno afirmou: “eu lhes darei 5 minutos, decidam se minha aula deve acontecer ou não”. Entraram, então, três alunas com jaquetas de couro e jogaram pétalas de flores sobre ele. Em seguida, elas desnudaram os seios e tentaram beijar Adorno na bochecha enquanto ele se protegia com sua pasta. O fato de que um fotógrafo estava a postos para tirar fotos do momento, que depois foram vendidas à revista *Spiegel*, mostram que se tratava de uma ação planejada para zombar de Adorno. Caídos ao chão e em cima das cadeiras, havia diversas cópias do panfleto com os infames dizeres: “Adorno enquanto instituição está morto”.

Nesse período, Adorno escreveu a Beckett contando mais ou menos o que se passava. Ele dizia: “há algo surpreendente em ser chamado de reacionário”. Logo em seguida a esse episódio, Adorno morreria de um ataque fulminante do coração aos pés dos Alpes suíços.

Esses eventos e os debates que eles suscitaram, principalmente no que se refere a relação de teoria e prática, à qual está ligada a defesa de Adorno da autonomia da arte e da filosofia, conforme destacado acima, pautam em grande medida a escrita da *Dialética Negativa* e da *Teoria Estética*, assim como de outros textos menores do período como, por exemplo, o discurso *Contra as leis de exceção*, proferido em 28 de maio de 1968, em Frankfurt, no evento “Democracia em estado de emergência”; a conferência de rádio

⁴⁴⁸ Wolfgang Kraushaar (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 398.

Resignação, pronunciada na emissora *Freies Berlin*, em 9 de fevereiro de 1969; assim como o texto *Notas marginais sobre teoria e prática*, escrito no mesmo ano, mas publicado postumamente; por fim, Adorno também concedeu duas entrevistas expressivas, “Teoria crítica e movimento de protesto”, para o *Süddeutsche Zeitung* de 26 e 27 de abril de 1969; e “Sem medo da torre de Marfim”, para *Der Spiegel* de maio de 1969, que lidam justamente com esse contexto político.

A compreensão de uma obra teórica e, portanto, da objetividade do conteúdo de verdade que ela contém, está sujeita ao momento histórico no qual ela está inserida. Ao menos no âmbito do debate da Teoria Crítica, é provável que ninguém discorde disso. Contudo, o impacto que os processos de recepção de uma mesma obra exercem sobre o modo como ela é interpretada, por sua vez, tende a ser negligenciado em nome desse consenso citado acima, que nem por isso deixa de ser verdadeiro. Esses eventos marcaram também a recepção da obra de Adorno.

Ademais, por causa do alegado pessimismo que marcou sua obra nessa fase, Adorno foi acusado por Lukács de ter se refugiado no “Grande Hotel abismo”, um hotel luxuoso e confortável, diante do qual só há o abismo, o nada⁴⁴⁹. Soma-se a isso a fama, que Adorno ganhou com o episódio da polícia, de indisposição com relação a *práxis*, inclusive no além-túmulo, uma vez que Adorno tem a sua memória marcada pela expressão “*Nicht mitmachen*”, isto é, não tomar parte⁴⁵⁰. Não poderia haver um epitáfio mais preciso para sua experiência intelectual. Mas em que sentido? Será que esse epitáfio é também o epitáfio do marxismo que, com Adorno, procurou refugiar-se na crítica da cultura e na filosofia porque não tinha mais fé alguma na *práxis* transformadora, conforme defendeu Perry Anderson⁴⁵¹? Será que após a catástrofe só nos restaria discutir a *Ifigênia*, de Goethe? Como poderíamos relacionar a ideia de *nicht mitmachen* com a sua produção intelectual?

Na entrevista concedida à revista *Der Spiegel* intitulada “Sem medo da torre de Marfim”, confrontado por quem o entrevistava sobre a sua insistência na maior importância da análise das condições sociais diante das ações do movimento estudantil,

⁴⁴⁹ George Lukács. *Teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 200, p. 18.

⁴⁵⁰ Essa expressão também poderia, em alguns contextos, assumir o sentido de “colaborar”. Não é fortuito que essa expressão tenha sido usada pelos alemães para designar aqueles que cooperaram com os nazistas.

⁴⁵¹ Cf. Perry Anderson. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Adorno respondia que não tinha a menor vergonha de assumir publicamente que trabalhava num grande livro sobre estética e ressaltava a necessidade de sua imersão em fenômenos individuais muito específicos⁴⁵². Assim como os escritos supracitados constituem-se como uma defesa da teoria perante às exigências imediatistas do acionismo, também a *Teoria Estética* tem como eixo principal a defesa da autonomia da arte frente à versão acionista herdada do engajamento, de um lado, e em relação à indústria cultural, de outro. Esse capítulo busca, através dessa defesa da autonomia que atravessa sua obra, refletir sobre a relação entre arte e filosofia no pensamento adorniano.

Um dos debates mais controversos da Teoria Crítica refere-se ao estatuto da *Dialética Negativa* no escopo da obra adorniana, e o mesmo se passa com a *Teoria Estética*. A proeminência do motivo estético nos escritos de Adorno é bastante reconhecida. O próprio Adorno chamou a atenção para esse aspecto em diversos momentos e ressaltou, por exemplo, a complementaridade entre a *Filosofia da Nova Música* e a *Dialética do Esclarecimento*. Do mesmo modo que as obras supracitadas se vinculam uma à outra, com a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética* se passa algo semelhante; conforme foi sublinhado, o fio que as une é o fato de que ambas têm como eixo uma defesa da autonomia da arte e da filosofia diante de exigências imediatistas da práxis política e diante do ímpeto de adequação advindo da realidade. Além disso, se a relação entre arte e filosofia é recorrente na obra de Adorno, a questão que permanece ignorada por sua fortuna crítica, propositadamente ou não, é a seguinte: como a temática estética articula-se com o marxismo?

No caso da recepção brasileira da obra adorniana, existe uma predominância dos estudos sobre a *Dialética do Esclarecimento* em contraposição às duas obras em questão. Considerada a *magnum opus* não só de Adorno, mas a grande representante da chamada Escola de Frankfurt, a *Dialética do Esclarecimento* apresenta-se como um arranjo interdisciplinar incomum, na qual predomina a tão comentada crítica da razão instrumental e a polêmica tese sobre a interversão do Esclarecimento em barbárie⁴⁵³. Por

⁴⁵² Theodor W. Adorno. “*Keine Angst vor dem Elfenbeinturm*”. (Interview). In: *Der Spiegel*, 19, 1969.

⁴⁵³ Habermas acusa Adorno e Horkheimer de não terem compreendido o politeísmo de valores weberiano e o incremento da capacidade normativa proporcionado pela especialização, autonomização e racionalização. Tudo se passa como se o problema fosse o fenômeno teorizado por Weber. “Com isso, Horkheimer e Adorno variam o conhecido tema de Max Weber que, no mundo moderno, vê os antigos deuses, desmistificados por um processo de desencantamento, se levantarem de seus túmulos na forma de poderes anônimos, para renovar a luta irreconciliável dos demônios” E, ainda: “A argumentação assume, portanto, a mesma forma no tocante à ciência, à moral e à arte: a própria separação dos domínios culturais, a decomposição da razão substancial, personificada ainda na religião e na metafísica, desvitaliza a tal ponto

essa razão, essa obra assume o protagonismo da recepção de Adorno na filosofia, na sociologia, na psicologia. Enquanto isso, a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética* são menos comentadas e sua recepção reproduz a divisão do trabalho intelectual que Adorno tanto criticou.

Esse capítulo procura sintetizar alguns dos paralelos entre a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética*, recorrendo também a uma série de outros ensaios menores escritos nesse período ⁴⁵⁴. Assim, apesar de serem as últimas obras escritas por Adorno, elas condensam uma parte fundamental de seu pensamento e podem demonstrar como a arte, junto com o marxismo, formam os dois grandes pilares de sua produção intelectual.

Os paralelos entre esses livros são muitos, mas para os fins propostos será suficiente ressaltar apenas dois deles. O primeiro concerne o modo como as duas obras enfrentam um diagnóstico relacionado à crise do marxismo e o declínio do comunismo após a Segunda Guerra, tendo como consequência a imposição cada vez mais hegemônica do capitalismo como única formação social possível. O segundo paralelo consiste na relação entre a noção de “dialética negativa” e alguns conceitos, como os de “formalização” e de “material”, descritos por Adorno em suas considerações estéticas.

Conforme ressaltou Alex Demirović,

Isso delineia a auto compreensão da *Dialética Negativa*, que deve ser apontada como uma das maiores inovações da teoria marxista. Isso não é anunciado abertamente por Adorno, mas as intenções e argumentos deixam-se reconhecer claramente e acompanham os textos que foram formulados desde os anos de 1930 pelos representantes da Teoria Crítica. Quanto a isso, é sistematicamente enganador quando na nova literatura esse nexos é em larga medida desconsiderado (cf. Seel, 2006: 56ff; Honneth/Menke 2006; Sommer 2016); o significado das reflexões de Adorno para uma dialética que deve ser compreendida como marxista mal é apreciado apropriadamente (cf. Haug 1995). Com seu livro, Adorno continua reflexões que foram formuladas pela primeira vez na *Dialética do Esclarecimento*. Esse livro, escrito em conjunto com Max Horkheimer, busca apreender conceitualmente aquele choque da

os momentos da razão, isolados e privados de sua coesão, que regridem a uma racionalidade a serviço da autoconservação tornada selvagem. (...) Quando se reduz a crítica da razão instrumental a esse núcleo, torna-se claro porque a Dialética do Esclarecimento tem de nivelar de modo espantoso a imagem da modernidade. A dignidade própria da modernidade cultural consiste naquilo que Max Weber denominou a diferenciação específica das esferas de valor”. Jürgen Habermas. *O Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 162 e p. 167.

⁴⁵⁴ Esses dois livros são com frequência associados a um projeto de construir um conceito positivo de Esclarecimento e um conceito renovado de sujeito, como havia sido anunciado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. A ideia aqui é propor uma abordagem que ressalte o problema comum aos dois livros e que diz respeito ao problema da realização da liberdade, comum à arte e à filosofia e ao marxismo.

derrota, o qual os representantes da Teoria Crítica experimentaram não somente no sentido de uma derrota histórico-política, mas sim de uma que atingiu a própria teoria. Nos grandes textos programáticos da Teoria Crítica, que foram elaborados especialmente por Max Horkheimer durante os anos de 1930 como continuação e atualização da teoria marxista, estava no centro a convicção de que Marx estava atrelado ao potencial de emancipação da burguesia [des Bürgertums], acima de tudo ao conceito de razão. Em sua teoria, esse conceito teria assumido a forma crítica apropriada ao estágio de desenvolvimento da sociedade burguesa. Se ao idealismo tratava-se de espiritualizar e transfigurar a efetividade [Wirklichkeit], então o giro materialista significava apreender as relações sociais em seu conjunto [Gesamtheit], formulá-las e planejá-las racionalmente. Com isso, a contradição entre o geral e o particular, tal como ela é característica da sociedade burguesa, deveria ser superada [aufgehoben]. O liberalismo espera que, da multiplicidade de perseguidores de proveitos individuais, emergja o geral e o bem-estar maior para todos.⁴⁵⁵

Os limites históricos da forma

No fim de sua vida, Adorno formulou, na *Dialética Negativa*, o que poderia ser descrito como um dos principais impulsos de sua teoria crítica. A saber, o fato de que após as tentativas falhadas de transformação do mundo, a filosofia permaneceu viva precisamente porque o instante de sua realização foi perdido e a única coisa que lhe sobrou foi um beco histórico. Não fora dado o necessário passo à frente, de extinção do capitalismo. De um lado, abandonar o pensamento filosófico seria confessar de maneira definitiva a derrota da razão e assinar de uma vez por todas o pacto com a barbárie. De outro lado, a possibilidade de criticar a filosofia em nome da práxis deixara, para Adorno, de ser consistente com a presente configuração histórica⁴⁵⁶. Em suas palavras,

⁴⁵⁵ Alex Demirović. “*Die Selbstreflexion des Marxismus. Adornos Negative Dialektik*”. Disponível em: <<http://www.theoriekritik.ch/?p=3264>>. Acesso em 21 de abril de 2017 às 19h20.

⁴⁵⁶ Mais uma vez, vale recorrer a um comentário bastante elucidativo de Demirović “a crítica do pensamento em sua forma histórica até então não mira de maneira alguma somente em um ato consciente, mas sim em uma objetividade: uma práxis intelectual, que passa por razão, mas que é apenas um momento do nexo de dominação. Esse nexo de dominação é constituído pela ordem das coisas, pela ordem das palavras, pela ordem da vida em conjunto. Tudo forma um nexo no qual esse mundo é reconhecido como idêntico a si: continuidades e generalidades que, de acordo com seu princípio, passam por imutáveis – o Estado, a família, o direito, o mercado, o dinheiro, a guerra, a adaptação. Eles formam um todo [ein Ganzes], uma totalidade [eine Totalität], no qual cada momento insere-se como um momento necessário. Ele só obtém sua liberdade e seu sentido pleno se se torna um momento mediador na reprodução desse todo. Esse pensar, seus conceitos,

A tão evocada unidade da teoria e da práxis tem uma tendência a passar na predominância da prática. (...) Em Marx, a doutrina dessa unidade estava animada pela possibilidade presente da ação, já então não realizada. Hoje o que se desenha é antes o contrário. Agarra-se às ações em nome da impossibilidade da ação. De fato, já em Marx oculta-se aí uma ferida. É possível que ele tenha apresentado a décima primeira tese de Feuerbach tão autoritariamente porque sabia não estar totalmente certo quanto a ela. Em sua juventude, havia exigido a “crítica implacável de tudo que existe”. Agora, zombava da crítica.⁴⁵⁷

A crítica que Marx dirigiu ao idealismo, de acordo com a qual a filosofia figurava como mera interpretação do mundo, perdeu a validade quando a possibilidade de realização da filosofia parece expulsa, por tempo indeterminado, do nosso horizonte expectativo. No entardecer do século XIX e amanhecer do XX, o marxismo pôde ser compreendido, conforme apontou Lukács⁴⁵⁸, como a expressão teórica de um movimento histórico – o do proletariado e da revolução – e porque encontrava sua evidência na realidade podia ser reputado como verdadeiro. O próprio Marx reconhecia na sua própria obra a expressão teórica desse movimento⁴⁵⁹. No entanto, após a falência das revoluções

o trabalho social a ele ligado e as práticas coletivas produzem o nexos como nexos dominante, no qual aqueles que dominam, em nome da sobrevivência de todos, fazem valer os princípios que preservam o nexos da dominação. Esse pensamento dominante é caracterizado, desde as épocas mais antigas do Esclarecimento, por meio do conceito de equivalência: o particular [das Besondere] é abstraído, para igualar as coisas particulares aos conceitos, para se poder apropriá-las e controlá-las. O Esclarecimento seria o medo mítico radicalizado, de que nada desconhecido deveria existir, nada mais poderia estar fora (...) A sociedade burguesa representa para Adorno o desenvolvimento completo desse nexos de dominação em uma totalidade mais e mais intrincada. Pois decisivo agora é o ato da troca do trabalho vivo pelo salário. ‘O mundo, amalgamado por meio da ‘produção’, do trabalho social de acordo com a relação de troca, depende em todos os seus momentos das condições sociais de sua produção e realiza a esse respeito, de fato, a primazia do todo sobre as partes; hoje, a impotência desesperada de todos aqueles indivíduos verifica o efusivo sistema de pensamento hegeliano’ (Adorno 1963: 274). (...) A relação universal de troca não é uma propriedade anônima e fetichizada, mas está ela mesma sob a dominação da ordem sobre a produção social (ibid.). Ela é dominação que a relação de classe produz – Adorno tem razão até mesmo quando ele não compreende Marx: “esta é uma visão completamente herética quando comparada com a teoria marxista, pois Marx de fato acreditava que poderia, justamente de maneira invertida, derivar a dominação a partir da relação de troca” (Adorno 1964: 97). Alex Demirović. “*Die Selbstreflexion des Marxismus. Adornos Negative Dialektik*”. Disponível em: <<http://www.theoriekritik.ch/?p=3264>>. Acesso em 21 de abril de 2017 às 19h20.

⁴⁵⁷ Theodor W. Adorno. “Resignation”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften. Bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 795.

⁴⁵⁸ Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁴⁵⁹ A forma ‘manifesto’ surge, de acordo com Martin Puchner, da necessidade de exposição crítica do movimento real do proletariado. Lido sob esse prisma, Marx e Engels seriam uma espécie de predecessores do modernismo. O argumento de Puchner visa precisamente demonstrar a relação entre o surgimento do

comunistas e da persistente perenidade do capitalismo, foi necessário procurar um refúgio para essa verdade em outro lugar.

Não é por outra razão que o papel da “história” na teoria de Adorno é tão diversa da versão marxiana e lukácsiana do conceito⁴⁶⁰. Enquanto Lukács, seguindo Marx, correlacionava história e verdade na práxis proletária e por isso a tomava como critério central para a teoria revolucionária, para Adorno a história deixa, em seu sentido imediato, de ser o critério central de verdade, uma vez que ele está enfrentando esse diagnóstico de falência da revolução e de integração do proletariado⁴⁶¹. Reside justamente nesse ponto uma das maiores fontes de equívoco das interpretações da Escola de Frankfurt em geral, e de Adorno em particular. Ao criticar o proletariado, Adorno parece abandonar aquilo que seria o núcleo duro do marxismo, isto é, a identidade entre a posição do proletariado e a verdade da apreensão da totalidade capitalista. Da mesma maneira, ao alegadamente desviar a crítica da Economia Política para a crítica da razão, a obra de Adorno foi lida muitas vezes como um esforço de ultrapassagem de um certo tipo de materialismo de Marx. O ponto defendido aqui é que esses esforços de Adorno estão ligados, como não estiveram para Marx, ao bloqueio da práxis. Como disse Adorno, a tarefa de Marx era mais fácil:

nesse ponto Marx teve maiores facilidades, à medida em que na ciência estava à sua disposição o sistema desenvolvido do liberalismo. Ele só precisava perguntar se o capitalismo, em suas próprias categorias dinâmicas, correspondia a esse modelo para, através da negação determinada do sistema

marxismo e da luta proletária e a exigência de novas formas na arte. Cf. Martin Puchner. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

⁴⁶⁰ Tanto Adorno, quanto Horkheimer apresentam uma concepção de história muito mais próxima das formulações benjaminianas do que do marxismo de Lukács, por exemplo. Entre outros motivos, o que explica essa posição é a necessidade que os autores se depararam de pensar a “história” em articulação com a “natureza”, o que ensaiavam desde seus anos de aprendizagem com Hans Cornelius e que ficaria claro posteriormente na escrita da *Dialética do Esclarecimento*. Cf. Susan Buck-Morss. *The origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt School*. New York: The free press, 1977.

⁴⁶¹ As concepções de dialética de Lukács também divergem bastante das do Marx da maturidade. Enquanto este pensava a dialética, em *O Capital*, enquanto um método de exposição, aquele a apresentava enquanto “expressão pensada do real”. Essa “expressão pensada do real” aparecia para Lukács como o movimento do proletariado. Marx, embora tenha refletido sobre o proletariado de diversas maneiras, apresenta a dialética em *O Capital*, não como a expressão do movimento proletário, mas a partir da contradição entre valor de uso e valor de troca que funda a sociabilidade capitalista. Adorno retorna a essa leitura de Marx, em contraposição à Lukács, à medida que deixa de pensar o marxismo como “expressão teórica de um movimento histórico”.

teórico que lhe era apresentado, gerar por sua vez uma teoria imanente ao sistema.⁴⁶²

Uma das chaves para o pensamento de Adorno reside justamente na compreensão de sua obra como uma tentativa de encontrar uma via materialista de transcendência, uma maneira de defender o conceito de “verdade”, ainda que esta não seja corroborada pela experiência empírica, uma vez que não há em seu pensamento coincidência necessária entre verdade e imediatez.

A bem dizer, o problema da escola de Frankfurt em geral é justamente a teoria da revolução no momento em que seu agente não se mostra mais como *empiricamente* seu agente, ou seja, quando a teoria não encontra mais a práxis no dobrar da esquina. Os esforços de Adorno em sustentar a ideia de “verdade” demonstram que ele não abandonou a ideia de revolução ou de proletariado, como fez, posteriormente, Habermas⁴⁶³. A questão que os autores da teoria crítica encararam foi precisamente a de como manter a unidade entre teoria e prática quando o proletariado não é mais o agente da revolução⁴⁶⁴.

Quando a unidade entre teoria e prática foi rompida, a teoria torna-se, então, mensagem numa garrafa que não abandona, contudo, o reconhecimento da necessidade de uma futura reunião, como confirma Adorno no trecho reproduzido abaixo:

A divisão de classes da sociedade também é mantida por aqueles que se opõem à sociedade de classes: seguindo a divisão esquemática entre o trabalho físico e o mental, eles se dividem em trabalhadores e intelectuais. Essa divisão prejudica a práxis que se faz necessária. Ela não pode ser arbitrariamente posta de lado. Mas, enquanto justamente os que se interessam profissionalmente pelas coisas da mente são mais e mais transformados em técnicos, a crescente opacidade da sociedade capitalista de massas estabelece uma associação, mais

⁴⁶² Theodor W. Adorno. “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”. Em: Gabriel Cohn (org.) *Sociologia – Theodor W. Adorno* (Coleção grandes cientistas sociais, vol. 54). São Paulo: Ática, 1986, p. 65. Ora, mas o que era essa negação determinada no tempo de Marx, senão a própria práxis proletária?

⁴⁶³ Jürgen Habermas. *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. I, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

⁴⁶⁴ Essa questão é espinhosa e polêmica, pois Adorno tende a valorizar muito mais o lado da “dominação” da sociedade sobre os indivíduos do que as “resistências” a ela, embora essas sejam efêmeras, por causa do peso que tem a realidade sobre a determinação da vida. Essa é uma das razões pelas quais o movimento estudantil acusou Adorno de não ter conseguido compreender as sublevações dos anos de 1960, como o feminismo e o operaísmo italiano, por exemplo. Talvez, nesse caso, Marcuse ajude a compreender um pouco melhor o caráter contraditório desse período. De outro lado, Adorno tem o mérito de escapar a uma leitura que apenas se concentra na luta de classes, sem entender a sociedade como um sistema que se impõe de maneira totalitária, por meio de relações sociais bastante abstratas, que fogem à apreensão imediata. No fundo, os limites da obra de Adorno, dados pela crise do capitalismo no fim de sua vida, apontam para uma dificuldade do próprio marxismo depois dos anos 1960: como aglutinar esses dois polos?

oportuna do que há trinta anos, entre os intelectuais que ainda o são e os trabalhadores que ainda se reconhecem como tais. (...) Hoje em dia, quando o conceito de proletariado, intocado em sua essência econômica, está tão obliterado pela tecnologia que, no maior dos países industrializados, não há possibilidade de uma consciência proletária de classe, o papel dos intelectuais já não seria alertar os obtusos para seus interesses mais patentes, porém tirar a venda dos olhos dos espertos, tirar a ilusão de que o capitalismo, que faz deles seus beneficiários transitórios, baseia-se em outra coisa que na sua exploração e opressão. Os trabalhadores enganados dependem diretamente daqueles que ainda conseguem enxergar alguma coisa e falar-lhes de seu engano. Seu ódio pelos intelectuais sofreu uma mudança correspondente. Alinhou-se com as opiniões correntes do senso comum. As massas já não desconfiam dos intelectuais por eles traírem a revolução, mas porque eles talvez a queiram e com isso, revelam quão grande é sua própria necessidade de intelectuais. A humanidade só sobreviverá se os extremos se unirem.⁴⁶⁵

Adorno reivindicou a necessidade de uma retirada na direção da filosofia que se viu obrigada a fazer uma autocrítica implacável⁴⁶⁶. Eis como Marcuse formularia tal movimento logo após o falecimento de Adorno: o objetivo político de Adorno era “continuar a pensar e fazer os outros pensarem, para preparar a práxis vindoura”. A posição de Adorno teria sido “um recuo temporário ao [...] puro pensar”⁴⁶⁷.

Esse impulso crítico e autocrítico e toda a problemática que ele coloca em marcha marca a escrita de seu último e inacabado texto, a *Teoria Estética*. Se na *Dialética Negativa* Adorno refletiu sobre a possibilidade da filosofia, na *Teoria Estética* ele acaba por fazer algo similar com a arte, começando pela assunção de que atualmente a arte perdeu a sua auto evidência. Mas, se nesse caso, não se trata de um impasse do marxismo como teoria, creio ser possível defender que é um impasse similar que deixa a arte num

⁴⁶⁵ Theodor W. Adorno. “Mensagens numa Garrafa”. Em: Slavoj Zizek (org.) *O Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, pp. 49-50.

⁴⁶⁶ O bloqueio do processo de transformação social não é a única razão que explica porque Adorno sustentou que a filosofia deve se engajar numa autocrítica. A predominância da identidade na filosofia e na teoria marxista é a principal crítica que foi dirigida a Lukács por Adorno. Por isso, é preciso deixar claro que a concepção do marxismo “como expressão teórica de um movimento histórico” foi criticada por Adorno tendo em vista não só as mudanças históricas ressaltadas, mas uma necessidade teórica ligada à crítica da identidade. Isto é, Adorno parece transferir essa noção de um primado epistemológico do proletariado para uma teoria renovada do marxismo.

⁴⁶⁷ Marcuse apud Hanning Voigts. “Kritische Theorie und studentische Revolte”. In: associazione delle talpe/Rosa Luxemburg Initiative Bremen (Hg.). *Maulwurfsarbeit II: Kritik in Zeiten zerstörter Illusionen*. Berlin, 2012, p. 27.

beco histórico análogo ao da filosofia, pois o surgimento das formas na arte e na filosofia, assim como o surgimento de formas sociais, são dependentes da história.

No início do século XX, a nova arte tirava sua força da tensão que estabelecia com a tradição contra a qual foi engendrada e da abertura do horizonte expectativo de então. Pode-se argumentar, nesse sentido, que só houve arte nova onde havia uma tradição contra a qual se opor e se estabelecer. Com o desgaste dessa tradição, acrescido de um estreitamento cada vez maior das possibilidades de transformação social, essa força que inspirava a nova arte, seu contrário dialético, enfraqueceu-se enormemente⁴⁶⁸. Em outras palavras, a ideia é que o contrário dialético da filosofia (segundo Marx) – a práxis – e o contrário dialético da nova arte – a tradição da obra de arte autônoma do século XIX – estavam ambas se esvaindo no período em que Adorno escreveu essas obras.

Na *Teoria Estética*, Adorno refere-se explicitamente a esse paralelo. Como a realização da filosofia para Marx apontava para seu próprio fim, também a realização da arte aponta nessa direção:

A arte entregou-se a esta dialética com a concepção estética da antiarte; certamente, nenhuma é mais pensável sem este momento. Mas isso não diz nada menos do que o fato de que a arte deve ir além do seu próprio conceito manter a fidelidade a ele. A ideia de sua abolição honra-a, na medida em que honra sua pretensão de verdade. (...) A arte tem sua força de resistência no fato de que o materialismo realizado também seria a sua própria abolição, a da dominação dos interesses materiais. Na sua fraqueza, a arte antecipa um espírito que somente então poderia vir à tona. A isso corresponde uma necessidade objetiva, a indigência do mundo, contrária à necessidade subjetiva que as pessoas têm da arte, necessidade que é hoje inteiramente apenas ideológica; a arte não pode prosseguir a partir de mais nada, a não ser dessa necessidade objetiva.⁴⁶⁹

Adorno expõe aqui a sua face mais marxista. Impossível ler esse excerto sem lembrar do ensaio de Lukács sobre a mudança de função do materialismo histórico e a ideia de que o materialismo histórico encontraria seu fim ao realizar-se. Essa é a razão de

⁴⁶⁸ Esse argumento aparece não só na *Teoria Estética*, mas em “Aqueles anos 20”. Cf. Theodor W. Adorno. (1962) “Aquello años veinte”. Em: *Intervenciones: nueve modelos de critica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

⁴⁶⁹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 50.

sua função ser limitada pela história⁴⁷⁰. Adorno foi, no entanto, mais longe que Lukács e relacionou o conceito de mudança de função do materialismo histórico à arte ela mesma. Mas Adorno defrontou-se, ao mesmo tempo, com o problema exatamente oposto: ele não estava preocupado, como Lukács, com os destinos da dialética após a realização da filosofia, que Lukács pensava estar em curso com a revolução comunista russa, mas o que iria ser do materialismo histórico, da arte e da dialética uma vez que essas coisas não fossem além de seu próprio conceito. Seguindo a ideia de que novas formas, sejam elas artísticas ou sociais, só podem surgir do nascimento de uma nova sociedade, o que Adorno enfatizou é que, ao menos por enquanto, a possibilidade de novas formas surgirem encontrava-se bloqueada⁴⁷¹.

É de primeira importância salientar esse paralelo entre arte e materialismo histórico na filosofia de Adorno para a compreensão de que ambas as formas sociais e artísticas encontram seus limites na história e na sociedade. Este é um tema hegeliano-marxista clássico: para Marx só foi possível teorizar o capitalismo e apreender o caráter social da sociedade – e isso pode parecer óbvio para nós, mas não era à época – uma vez que as chamadas relações naturais tenham encontrado seu fim no surgimento do capitalismo⁴⁷². Em outras palavras, o engendramento de uma inédita e revolucionária forma social – o capitalismo – teria tornado possível o nascimento de uma forma de crítica capaz de compreendê-lo e criticá-lo.

Se lermos a *Teoria Estética* seguindo essa pista, poder-se-ia afirmar que, ainda que o livro tenha perdido sua atualidade no que concerne o debate, que se tornou de certa maneira datado, conforme busquei defender no capítulo anterior, entre realismo e arte nova, compreender os limites históricos encontrados pela arte do século XX permanece uma tarefa importante, especialmente se considerarmos que a *Teoria Estética* clama pela autonomia da arte em contraposição à indústria cultural, mais do que contra a polêmica postura de engajamento. É notável ainda que, ao mesmo tempo em que as obras de arte modernistas são tomadas como modelos ao longo da obra, elas são também duramente criticadas.

⁴⁷⁰ Cf. Georg Lukács. *História e Consciência de Classe – estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁴⁷¹ Cf. Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

⁴⁷² Karl Marx, Friedrich Engels. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Portanto, quando Adorno está discutindo a situação da arte na sua *Teoria Estética*, ele está tentando enfrentar os limites tanto da arte progressista de Schönberg quanto da arte regressiva de Stravinski⁴⁷³. E esses limites estão intimamente relacionados com o encolhimento das possibilidades sociais e políticas e a intensificação da administração da sociedade:

O equilíbrio de tensões que hoje se faz sentir entre a cultura e os seus condicionantes objetivos ameaça aquela de morte por frigidez espiritual. A sua relação com o real comporta uma dialética da não-simultaneidade. Só onde o desenvolvimento do mundo administrado e a modernidade social não se estabeleceram de forma completa, como foi o caso da França e da Áustria, pôde florescer o esteticamente moderno, a vanguarda. Nos casos, porém, onde a realidade se situa integralmente num padrão atual, registra-se uma tendência para o nivelamento da consciência. Quanto menor for o atrito na adaptação desta à realidade integral, tanto menor é a coragem para ir além do que está estabelecido.⁴⁷⁴

A história do pensamento de Adorno é de certa forma a história dessa crise, a história da derrota da razão que, em vias de se realizar, interverteu-se na barbárie. Essa derrota foi também a derrota da Revolução Comunista e da nova arte em sua intenção de estetizar o mundo ao seu redor. O ímpeto de transformação do mundo da primeira e de estetização da vida da segunda (conforme descrito por Peter Bürger) eram ao mesmo tempo produtos e produtores de uma história aberta que colocava diante de si mesma possibilidades infinitas. Essa tese é confessadamente defendida por Adorno em “Aqueles anos 20”. A derrocada desse duplo movimento, isto é, a reversão do processo de auto-realização do Esclarecimento, é um motivo central da obra de Adorno. Seus escritos podem ser lidos como uma crítica que é sobretudo autocrítica de dois elementos. É crítica da filosofia e do marxismo que, como teoria da revolução, falhou. E é crítica da nova arte que como expressão estética desse movimento histórico, viu-se obrigada a recuar.

A *Teoria Estética* não é, apesar disso, um epitáfio da arte, assim como a *Dialética Negativa* não consiste num abandono da razão. Ela é uma tentativa de tornar consciente

⁴⁷³ Depois dos ensaios “The aging of New Music” (1954) e “Jene zwanziger Jahre” (1962), a análise de Adorno de Schönberg e Stravinsky na *Filosofia da Nova Música* podem ser tomados como um exemplo disso. Ao mesmo tempo que Adorno contrapõe a revolução dodecafônica de Schönberg ao primitivismo regressivo de Stravinsky, ele também critica Schönberg por ter transformado o atonalismo num Sistema fechado e numa “escola”, não deixando espaço para um desenvolvimento posterior. Theodor W. Adorno. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁴⁷⁴ Theodor W. Adorno. “Cultura e Administração”. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 122.

as condições de existência da arte (e em certa medida da cultura) após a catástrofe que foi o século XX. Por conseguinte, a *Teoria Estética* não se resume, embora esse elemento seja central em sua construção, ao levantamento dos problemas técnicos que a arte enfrentava no final dos anos de 1960, mas trata, ao contrário de perscrutar uma consciência profunda da impotência efetiva da cultura no novo contexto do capitalismo tardio.

A arte e a crítica da identidade

Para Marx e Lukács, o potencial das transformações radicais da sociedade aparece na luta social e se realiza através dos efeitos transformadores da consciência e da ação da classe proletária. No caso de Adorno, esse potencial aparece também nas coisas (na natureza e nos homens) mesmo, como uma luta interna nelas. O conteúdo transcendental da experiência remete, assim, àquilo que, no particular, resiste. A *Teoria Estética* e a *Dialética Negativa* abordam, de maneiras diversas, esse mesmo problema.

Crítico da filosofia que opera com definições cristalizadas, Adorno escreveu a *Dialética Negativa*⁴⁷⁵ com o fito de criticar categorias filosóficas, assim como o faria com as categorias estéticas na *Teoria Estética*, tomando conceitos como sujeito e objeto, por exemplo, não como algo pré-determinado, mas como sedimentos históricos. A obra consiste numa crítica das filosofias de Kant, Hegel e Heidegger, principalmente.

O eixo das reflexões de Adorno consiste na produção da identidade na filosofia ocidental⁴⁷⁶, quer dizer, da identidade na forma da unidade da consciência, o que requer um “eu” que permaneça idêntico durante todas as suas experiências como encontramos em Kant; identidade como pensamento que se apresenta sob a égide da universalidade lógica – que Adorno identifica na filosofia hegeliana; e, finalmente, identidade concebida como coincidência entre sujeito e objeto do conhecimento.

A origem dessa identidade encontrada no pensamento filosófico é social e se assenta na redução do trabalho humano a um conceito universal e abstrato. Ligada à

⁴⁷⁵ A *Dialética Negativa* havia sido concebida junto de Horkheimer; Adorno e ele tinham o plano de escrever um livro sobre a dialética que foi interrompido pelo projeto da *Dialética do Esclarecimento* deixando a Adorno a tarefa de realizar, posteriormente, o projeto por conta própria.

⁴⁷⁶ Adorno e Horkheimer, inspirados na teoria freudiana da formação do eu, já haviam explorado a questão da unidade na *Dialética do Esclarecimento* também como unidade da “natureza interna” sob a forma do “eu” para atender às exigências do princípio de autoconservação que não permite a identificação com nada que lhe seja exterior. Uma crítica da unidade na filosofia, presente de Parmênides a Russel, também já havia sido tema nessa obra.

“filosofia da práxis”⁴⁷⁷, a teoria adorniana busca historicizar e, com isso, desnaturalizar essa demanda filosófica por identidade. A disseminação do princípio de troca, diz Adorno, submete o mundo inteiro ao princípio da identidade, reconstruindo-o a sua imagem e semelhança. A identidade tem, nessa chave, tudo a ver com a forma mercadoria porque a mercadoria, basta lembrar as considerações do Marx no *Capital*, une aquilo que está separado (forma capital com a substância trabalho), subsume o caráter qualitativo dos objetos e (do trabalhador) sob a forma valor, aniquilando o que é particular e qualitativo⁴⁷⁸. Daí o tema da abstração, que Adorno toma de Sohn-Rethel⁴⁷⁹, conectar-se com a crítica que Adorno faz aqui dos universais na filosofia e da generalização problemática por eles produzida. O universal filosófico está ligado aos processos de abstração predominantes na sociedade capitalista, de maneira similar ao capital que submete tudo a sua forma.

Na *Dialética Negativa*, o que está em jogo é a crítica do conceito disseminado de verdade como mera “adequação” – velha conhecida dos cientistas sociais e políticos no tratamento que dispensam a ramos oriundos da filosofia como, por exemplo, justiça, moral, democracia, etc. Usualmente, define-se o que é democracia para então verificar como o conceito serve ou não para compreender a realidade para enfim medir os graus de adequação entre ambos. Nos dias atuais, impossível não lembrar do conceito de Robert Dahl de “poliarquia”⁴⁸⁰. Tudo se passa como se, após pensar ter expurgado de si todo e qualquer valor, a ciência lidasse com conceitos como o de igualdade como um mero instrumento de medida.

⁴⁷⁷ Andrew Feenberg empresta de Gramsci a expressão “filosofia da práxis” para designar uma vertente do marxismo que vai desde o jovem Marx até a Escola de Frankfurt. Essa vertente teria como uma de suas características principais uma abordagem da filosofia que vê em suas antinomias, não apenas antinomias filosóficas, mas histórico-sociais. Conforme demonstra Feenberg, encontra-se já no jovem Marx uma tentativa de historicizar e desvendar socialmente a filosofia hegeliana. Ademais, essa vertente reconhece na própria existência da filosofia um fundamento social, ligado à separação entre trabalho manual e intelectual. Tendo isso em vista, para os filósofos da práxis, não há como abolir a filosofia sem realizá-la, pois a resolução das antinomias depende igualmente da história para serem resolvidas. A crítica que, desde Marx, se fez ao idealismo alemão reside precisamente no modo como este naturalizou essas antinomias atribuindo-as ao próprio desenvolvimento dos problemas filosóficos e não sócio-históricos. A “filosofia da práxis” recebe essa alcunha justamente pois sua vocação é ir além da teoria social, por enxergar o próprio ato de crítica da filosofia como crítica da sociedade que produz as suas antinomias. Cf. Andrew Feenberg. *The Philosophy of práxis: Marx, Lukács and the Frankfurt School*. New York: Verso, 2014.

⁴⁷⁸ Cf. Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política*. O Processo de Produção do Capital. Livro primeiro. Tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1985, 2 ed. (Os Economistas).

⁴⁷⁹ Cf. SOHN-RETHEL, A. *Intellectual and Manual Labour: A critique of epistemology*. Londres: The Macmillan Press LTD, 1978.

⁴⁸⁰ Robert Dahl. *Polyarchy*. New Heaven: The Yale University Press, 1971.

Não é por acaso que sua crítica é igualmente dirigida ao conceito de sujeito do conhecimento e à filosofia que, desde Kant, concebe o real e toda a sua organização tomando como ponto de partida o sujeito pré-constituído. Esse sujeito, como categoria do conhecimento, pressupõe identidade, mas, conforme destaca Adorno, esse sujeito é, de saída, um objeto ele próprio. A objetividade reificada molda a experiência do sujeito e, como decorrência, essa noção de sujeito deve ser contestada. O problema aqui é justamente que a consciência de si idealista postula um sujeito livre e autônomo, mas não reconhece, conforme formula Ricardo Musse, que “o cativo categorial da consciência é tão real e efetivo quanto o cativo social de cada indivíduo singular”⁴⁸¹.

Esse sujeito, como poder constituinte e auto idêntico, deve evanescer diante de seu objeto ao assumir a sua própria condição de objeto. Nesse caso, o “primado do objeto” na filosofia de Adorno nada tem a ver com um confronto imediato com o objeto (como às vezes pregam alguns críticos literários) ou com um afastamento das pré-noções (como insistem alguns cientistas sociais), mas só se torna possível a partir de uma reflexão sobre o sujeito. É porque o sujeito tem dentro de si o núcleo do objeto, afirma Adorno, razão pela qual ele não é um inteiramente outro em relação a esse objeto, que ele pode apreender a objetividade. Esse núcleo nada mais é senão aquilo que é social e histórico.

A crítica aqui está ligada ao caráter auto idêntico desse sujeito. Assim como Adorno e Horkheimer descreveram a formação dessa subjetividade cristalizada na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno buscou demonstrar como ao sujeito, conformado a partir do princípio da identidade, não resta nada senão imputar essa mesma identidade ao objeto, ao aniquilar a experiência da não identidade que permanece entre eles. Essa identidade deforma e violenta as coisas na medida em que suprime o que nelas é particular para subsumi-las ao conceito. No entanto, conceito e objeto conceituado permanecem numa tensão intransponível. De acordo com Adorno,

Aquilo que a coisa mesma pode significar não está presente positiva e imediatamente; aquele que o quer conhecer precisa pensar mais e não menos do que o ponto de referência da síntese do múltiplo que, no âmbito mais profundo, não é absolutamente um pensamento. Nesse caso, a coisa mesma não é de maneira alguma um produto do pensamento; ela é muito mais o não-idêntico que atravessa a identidade. Não é nenhuma “ideia” mas algo encoberto. O sujeito da experiência trabalha em seu desaparecimento.⁴⁸²

⁴⁸¹ Cf. Ricardo Musse. “Passagem ao Materialismo”. *Lua Nova*, No. 60, 2003, p. 101.

⁴⁸² Theodor W. Adorno. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 162.

A palavra “representação” é uma palavra chave aqui porque carrega com ela a ideia de “ajuste” entre a coisa e a palavra que a define. Adorno procura, inspirado na filosofia benjaminiana, renovar o pensamento crítico como uma crítica da representação. Mas ao contrário do que pode parecer, isso não se resume para ele a um problema linguístico. Conforme destaca Andrew Feenberg,

Adorno chama esse procedimento de construção de uma “constelação”. Esse aspecto da teoria de Adorno é, em linhas gerais, similar ao conceito hegeliano do concreto, conforme discutido no capítulo 4. Os objetos não são isolados e autocontidos; eles são componentes funcionais na totalidade social. Sua verdade é revelada em agrupamentos de conceitos que articulam suas várias conexões com outros objetos. Esses agrupamentos revelam a contingência do objeto, a falta de unidade, a natureza contraditória. Eles expõem suas potencialidades, assim como sua história e, desse modo, alcançam uma “identidade racional” que representa adequadamente o objeto como um todo mediado. As mediações conceituais articulam mediações reais constitutivas do objeto e que conduzem seu desenvolvimento. Nesse sentido, a constelação transcende a condição de dado [*givenness*] da coisa. No entanto, Adorno também reivindica a transcendência da coisa, enquanto material, em relação ao seu conceito.⁴⁸³

Nesse sentido, Adorno argumenta que “a utopia do conhecimento seria abrir o não conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos”⁴⁸⁴. Em *Minima Moralia*, no fragmento que recebe o nome de “difícil representação”, encontra-se a seguinte formulação, que contém uma crítica a Brecht, e elucida essa noção de crítica proposta acima,

Fala a favor do perecimento da arte a crescente impossibilidade de representação do histórico. [...] A representação de processos no interior da grande indústria como sendo entre comerciantes de hortaliças patifes pode servir para o choque rapidamente assimilado, mas não para a dramaturgia dialética. A apresentação do capitalismo tardio por figuras do acervo de representações agrárias ou criminais não permite que o caráter monstruoso da sociedade atual escape ao seu disfarce em fenômenos complicados e venha à

⁴⁸³ Andrew Feenberg. *The Philosophy of praxis: Marx, Lukács and the Frankfurt School*. New York: Verso, 2014, p. 160.

⁴⁸⁴ Theodor W. Adorno. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 17.

tona em sua pureza. [...] A completa carência de liberdade pode ser conhecida, não representada. Quando a liberdade comparece como tema de narrativas políticas, como no louvor à resistência heroica, ela carrega a ignomínia da afirmação impotente.⁴⁸⁵

Adorno alega que essa ideia de adequação, pressuposta no ato de “representar” e na autoidentidade do sujeito do conhecimento, tende a suprimir o que é particular na experiência. A não identidade não é uma não identidade em si mesma, mas uma não identidade em relação ao sujeito do conhecimento. O pensamento conceitual – abstrato e generalizante – põe diante de si um objeto que sofre diante da demanda de identidade imposta pelo próprio ato de conceituar. Isso é muito simples de compreender no âmbito das categorias estéticas. O conceito de beleza, por exemplo, jamais conterà tudo aquilo que diz respeito ao que quer significar.

Nessa trilha, Adorno formulou sua concepção de *Dialética Negativa* como um ensaio de síntese não totalizante ou não violenta, tal como aparece também na *Teoria Estética*:

Em contraposição a isso tudo, a forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como eloquente expressivo. Ela é a síntese não violenta do disperso, que ela, no entanto, preserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e, por isso, ela é factualmente um desdobramento da verdade.⁴⁸⁶

Em outras palavras, ele tentou criticar, de um modo similar ao de Marx na *Ideologia Alemã*, a filosofia idealista alemã por ignorar ou mesmo suprimir, no caso de Hegel, por exemplo, tanto a não identidade, quanto o particular da experiência. A filosofia de Kant é chamada contra a de Hegel: Kant sustenta o primado do objeto ao defender a impossibilidade de conhecimento da “coisa-em-si”, como se essa fosse a última violência do conhecimento contra a coisa. Hegel nega e critica a filosofia de Kant justamente por isso. Kant, no entanto, é defendido por Adorno na medida em que não sacrifica a alteridade entre sujeito e objeto e mantém a não identidade entre eles, ainda que o faça de uma maneira não dialética.

Mas, de acordo com o trecho de *Minima Moralia*, não se trata de identificar o particular com a “coisa em si kantiana”, pois, para Adorno, esse pode ser conhecido,

⁴⁸⁵ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 139-141.

⁴⁸⁶ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 215-6.

embora ele partilhe com Kant essa “difícil representação”. A dialética negativa, que não se pretende nem uma visão de mundo e nem um método, mas um anti-método e uma anti-filosofia, busca levar em conta aquilo que na experiência entre sujeito e objeto resiste à identidade, que não se deixa representar. É por isso que a experiência estética tem tanta importância nesse construto crítico.

A tese defendida aqui é que compreender a obra de Adorno é compreender o lugar dessa experiência estética nela, não só como tema, mas como modelo para a crítica ao pensamento filosófico idealista e à sociologia positivista:

As obras de arte, por meio de sua negatividade, até a negação total, são promessas, assim como o gesto pelo qual outrora se iniciava um conto, o primeiro som tocado numa cítara, prometia um nunca antes ouvido, um nunca antes visto, ainda que fosse o mais temível; e as capas de qualquer livro, entre as quais o olho se perde no texto, são aparentadas à promessa da *camera obscura*. O paradoxo de toda a arte nova é adquirir aquilo na medida em que o descarta, assim como o início da *Recherche* de Proust, com o arranjo mais artístico, introduz no livro sem o zunido da *camera obscura*, sem o espiar do narrador onisciente, renuncia à magia e só por meio disso a realiza. A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa de felicidade que se quebra.⁴⁸⁷

O procedimento de Adorno na *Teoria Estética* é muito similar ao da *Dialética Negativa*: ele pressupõe igualmente o envelhecimento e cristalização das categorias estéticas, bem como a inadequação dos procedimentos estéticos tradicionais para criticar a arte de seu período. Se, na *Dialética Negativa*, Adorno submeteu à análise os conceitos de “sujeito” e “objeto” sem abandoná-los, mas compreendendo-os como história sedimentada, as categorias estéticas recebem o mesmo tratamento na última obra. Da mesma maneira como Adorno torna a filosofia de Kant contra a de Hegel para ater-se à experiência do particular, a experiência da formalização que está presente na arte é evocada por Adorno para, de certo modo, corrigir o materialismo.

Os paralelos entre a experiência estética e o materialismo histórico apresentam-se sob uma forma original na teoria de Adorno. Novamente, vale recorrer a um trecho de *Minima Moralia* para elucidar essa questão. Nele, Adorno diz

O Universal triunfa sobre o existente através do seu próprio conceito, e por isso a força do mero existente sempre ameaça recompor-se nesse triunfo a

⁴⁸⁷ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 204.

partir da mesma força que a rompeu. Na supremacia da negação o movimento tanto do pensamento quanto da história se realiza sob o esquema da contradição imanente de modo inequívoco, exclusivo, com inexorável positividade. Na sociedade inteira tudo fica subsumido às fases econômicas principais e decisivas [...] Rigor e totalidade, os ideais de pensamentos burgueses de necessidade e universalidade, delineiam com efeito a fórmula na história; porém é por isso mesmo que nesses conceitos imóveis e engrandecidos pela dominação se sedimenta a constituição da sociedade, contra a qual se dirigem a crítica e a prática dialéticas.⁴⁸⁸

Isto é, a defesa do particular, a crítica da representação que aniquila essa experiência a partir da identificação entre conceito e coisa não é nada exotérico, mas sim, uma crítica que o materialismo histórico e a arte dirigem à filosofia. Adorno continua:

Quando Walter Benjamin dizia que a história até hoje foi escrita da perspectiva do vencedor e que deveria ser escrita daquelas dos perdedores, seria o caso de acrescentar que, embora o conhecimento deva expor a sequência linear de vitória e derrota, deve igualmente voltar-se para aquilo que se subtraiu a essa dinâmica, restou no caminho – de certo modo os resíduos e pontos cegos que escaparam à dialética. É da essência do derrotado parecer acessório, lateral, estranho. O que transcende a sociedade dominante não é apenas a potencialidade desenvolvida por ela como também aquilo que não se ajustou bem às leis do desenvolvimento histórico. A teoria é remetida ao torto, opaco, ao despercebido, que como tais desde logo trazem consigo algo de anacrônico, sem que esse, todavia, se perca no obsoleto porque pregou uma peça na dinâmica histórica. Vê-se melhor isso na arte.⁴⁸⁹

O conceito de forma tem uma significância enorme nesse contexto, visto que é possível dizer da arte que ela pensa por formalizações, diferentemente da filosofia, que precisa de conceitos para existir. O pensamento conceitual, contudo, está embebido em identidade. O conceito tende, deste modo, a suprimir os diversos aspectos da experiência sob a positividade da identidade. A arte, ao contrário, pode indicar os limites do pensamento conceitual ao mostrar que há modos de formalização que não são redutíveis à conceitualização:

Porque o momento de verdade é essencial às obras de arte, elas participam no

⁴⁸⁸ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 147-148.

⁴⁸⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 148.

conhecimento, e, com isso, na relação legítima com elas (...) o conhecimento das obras de arte segue sua própria constituição cognoscente: elas são o modo do conhecimento que não é o conhecer do objeto.⁴⁹⁰

Essa ideia se torna mais clara se tomamos o conceito de material – que pode ser compreendido como um paralelo do conceito de primado do objeto na *Dialética Negativa*⁴⁹¹. Assim como o objeto em filosofia não consiste no mero fatural, o material na arte não consiste apenas de técnicas e instrumentos:

A escolha do material, a aplicação e a limitação no seu emprego, é um momento essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado dado do material, é em larga medida uma função sua e da crítica sobre ele, que ele, por sua vez, condiciona. (...) Mesmo então, o material não é material natural, mesmo que se apresente ao artista como tal, mas sim histórico de cima a baixo.⁴⁹²

O material da poesia, por exemplo, não é apenas a língua, mas a língua em contextos sociais específicos; tanto a noção de material, quanto a noção de objeto estão ligadas àquilo que é social na arte e na filosofia:

A sua posição pretensamente soberana é resultado do declínio de toda a ontologia artística, e este declínio afeta por sua vez os materiais. Eles não são menos dependentes das transformações da técnica do que esta dos materiais, que ela concomitantemente elabora. É evidente quanto o compositor que opera com material tonal o recebe da tradição. Se, no entanto, ele utiliza criticamente, contra isso, um material autônomo, totalmente purificado de conceitos como consonância e dissonância, trítone e diatônica, então o negado encontra-se contido na negação.⁴⁹³

Quando Hofmannsthal escreveu a “Carta a Lorde Chandos” para denunciar a desintegração da lírica e, depois dele, Kafka e Beckett escreveram trabalhos que

⁴⁹⁰ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 516.

⁴⁹¹ O conceito de material é, na teoria adorniana, complicado e controverso. Busco aqui trabalhar com algumas variantes do conceito conforme ele aparece na *Teoria Estética*. Para um desenvolvimento da noção de “material histórico avançado” conferir Peter Bürger. “O declínio da era moderna”, in: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n°20, mar. de 1988.

⁴⁹² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 222.

⁴⁹³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 223.

solapavam a categoria de compreensibilidade, tornando a ausência de significado metafísico numa linguagem da arte ela mesma, não são as impossibilidades da linguagem poética que estão em jogo apenas, mas da própria sociedade da qual essa linguagem emana. Conforme afirmou Adorno em *Lírica e Sociedade*,

Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência. Se certa vez a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida desdenhada pela lógica da ciência, de que sujeito e objeto não seriam pólos rígidos e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se elaboram e modificam mutuamente, então a lírica é a contraprova estética desse filosofema dialético. No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera condição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica.⁴⁹⁴

É decorrência disso que não só a crítica do conhecimento seja crítica da sociedade, mas que a crítica da arte seja igualmente crítica social. Essa é a razão pela qual é a partir do material que surgem os limites históricos da forma a qual, de acordo com Adorno, atingiu uma encruzilhada no capitalismo tardio.

Deste modo, retorna-se ao ponto de partida e à ideia de que a falência da tentativa de transformação completa do mundo levou não só a sociedade à barbárie, mas a arte e a filosofia a uma crise que permanece verdadeira. Ao que tudo indica, esses limites só podem ser ultrapassados historicamente. De qualquer modo, Adorno não encontra nenhuma saída para essa situação, mas embrenha-se mais fundo ainda nela. É justamente onde muitos encontram o atestado de derrota de Adorno⁴⁹⁵ – que

⁴⁹⁴ Theodor W. Adorno. “Palestra sobre lírica e sociedade”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 75.

⁴⁹⁵ Conforme defende Feenberg, “Mas porque ele rejeita todas as perspectivas revolucionárias, a versão de Adorno da filosofia da práxis leva a um beco sem saída que se torna evidente no seu diálogo com Horkheimer, em 1956, sobre teoria e prática, bem como na incompreensão de Adorno em face da Nova Esquerda”. Andrew Feenberg. “A realização da filosofia: Marx, Lukács e a Escola de Frankfurt. Em: *Verinotio revista on-line de filosofia e ciências humanas*. No. 18, Ano IX, out/2013. Publicação semestral, p. 113. Essa leitura é muito disseminada pela recepção de Adorno orientada pela *New Left* norte-americana e britânica. Embora Feenberg seja um dos melhores intérpretes da Escola de Frankfurt, sua participação na *New Left* repõe essa leitura. Vale lembrar que Adorno criticou a Nova esquerda pela insuficiência da sua radicalidade, porque ela se pretendia o novo sujeito revolucionário e não porque recusava a práxis. Essa corrente associa a *Dialética Negativa* a essa “rejeição” que Adorno teria da práxis.

supostamente teria se refugiado na arte e num conceito obscuro de negatividade – que ele tentou persistentemente renovar o marxismo.

O não-idêntico, nesse sentido, não consiste numa não-identidade ela mesma, como se fosse uma espécie de substituto para a “coisa em si” kantiana, muito embora Adorno tenha recorrido a Kant para corrigir o próprio Hegel. O não-idêntico na arte e na filosofia tem a ver com uma não supressão do objeto pelo sujeito que busca conhecê-lo, com um reconhecimento dessa tensão entre ambos, com o não banimento do sofrimento, do conflito e, principalmente, da contradição presentes na própria constituição dos objetos. Esse sofrimento é algo disseminado e muitas vezes invisível. Ele pode ser entrevisto nos silêncios das obras de arte, naquilo que elas insistentemente calam. A ausência de um contexto histórico e social em *Fim de Partida*, por exemplo, alude a esse sofrimento quando oferece a experiência de um tempo que não passa, pois a catástrofe teria destruído a história.

Em determinado momento, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer descrevem o relato do fisiologista Pierre Flourens das primeiras experiências com a anestesia:

Ainda não consigo aprovar a utilização do clorofórmio na prática corrente das operações. Como o senhor sabe, consagrei a essa droga estudos aprofundados e, baseando-me em experiências efetuadas com animais, fui um dos primeiros a descrever suas propriedades específicas. Meus escrúpulos se fundam no simples fato de que as operações praticadas com o auxílio do clorofórmio representam sem dúvida um embuste tão grande quanto as outras formas conhecidas de anestesia. As drogas utilizadas agem unicamente sobre certos centros motores e de coordenação, bem como sobre a capacidade residual da substância nervosa. Sob a influência do clorofórmio, ela perde uma parte importante de sua aptidão a registrar vestígios de impressões sensoriais, mas de modo nenhum a capacidade sensorial enquanto tal. Minhas observações mostram, ao contrário, que, em consequência da paralisia geral da inervação, as dores são sentidas ainda mais vivamente do que no estado normal. O logro do público resulta da incapacidade do paciente de lembrar-se após a operação do que se passou. Se disséssemos a verdade a nossos doentes, é provável que nenhum deles escolheria essa droga, ao passo que agora, por causa de nosso silêncio, costumam insistir no seu uso. (...) É concebível que as excitações dolorosas, que, em razão de sua natureza específica, podem ultrapassar todas as sensações conhecidas dessa espécie, provoquem um dano psíquico permanente nos doentes ou mesmo levem, durante a anestesia, a uma morte indescritivelmente dolorosa, cujas peculiaridades permanecerão eternamente

ocultas aos parentes e ao mundo. Não seria este um preço excessivamente alto a pagar pelo progresso? ⁴⁹⁶

O excerto forte e chocante citado por Adorno e Horkheimer, se tomado como uma alegoria, sugere que existe um sofrimento envolvido na nossa experiência social cotidiana que é inconsciente, mas que está lá presente o tempo todo. A não-identidade é aquilo que, na arte e na filosofia, recusa-se a esquecer disso; aquilo que se atém ao conflito; aquilo que não cede ao ser confrontado pela força do existente. Essa é a condição mais importante da crítica e o porque Adorno preocupa-se com a sua manutenção na filosofia e na arte. Vale lembrar que o próprio *modus operandi* da indústria cultural é a adequação. Lutar pelo não-idêntico poderia nos salvar de unirmo-nos com o existente. Por isso, Adorno insiste que

A não-conflitualidade no interior das obras de arte garante que estas já não vão resolver qualquer conflito que surja na vida exterior, pois a vida já banuiu os próprios conflitos nas profundezas mais abissais do sofrimento e mantém-nos longe da vista, sob a pressão mais inclemente. (...) A verdade estética estava associada à expressão da inverdade da sociedade burguesa (...) Nos nossos dias, com a intensificação radical da tensão, a própria possibilidade das obras de arte tornou-se altamente problemática. ⁴⁹⁷

O mote *nicht mitmachen* associado a Adorno carrega uma verdade sobre a sua experiência intelectual que diverge completamente do que parece imediatamente. *Nicht mitmachen* nada mais significa que resistir à realidade lá onde ela se mostra mais totalitária, em seu impulso de adequação:

O pensamento não é a reprodução espiritual daquilo que de qualquer modo é. Enquanto não se interrompe, o pensamento agarra a possibilidade. (...) O pensamento aberto aponta para além de si mesmo. Sendo por seu lado uma forma de comportamento, uma configuração da práxis, ele é mais aparentado à práxis transformadora do que um comportamento que aquiesce em nome da práxis. (...) Pois o pensamento tem o momento do geral. O que foi pensado convincentemente, tem que ser pensado noutro lugar, por outros: esta confiança acompanha mesmo os pensamentos mais solitários e mais impotentes. Quem pensa, mesmo em toda a crítica, não se enfurece: o pensamento sublimou a fúria. Porque o pensante não tem de infligi-la a si

⁴⁹⁶ Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 189

⁴⁹⁷ Theodor W. Adorno. “O esquema da cultura de massas”. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 75.

mesmo, também não quer infligi-la aos outros. (...) A tendência universal à opressão vai contra o pensamento como tal. Este é felicidade, mesmo onde ele determina a infelicidade: na medida em que a exprime. Somente assim a felicidade alcança a infelicidade universal. Quem não deixar definhá-la não se resignou.⁴⁹⁸

Adorno não proclamou o fim da arte, muito menos o fim da práxis, mas transformou o seu pensamento num protesto contra a realidade capitalista que, ela sim, busca dia após dia fazê-lo ela mesma. Basta lembrarmos a comparação feita por Adorno entre o princípio de identidade e o princípio de troca capitalista que reduz a atividade produtiva humana a um conceito universal e abstrato de tempo de trabalho médio. Identidade, autoconservação, ausência de crítica e adaptação são sinônimos nesse contexto.

⁴⁹⁸ Theodor W. Adorno. “Resignation”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften. Bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 798-9.

Capítulo 7 – A arte corrige o materialismo histórico: o ensaio como forma

Dos muitos textos que Marx deixou incompletos, o prometido texto sobre o método⁴⁹⁹ consiste num dos mais importantes. Apesar do fato de que o método de Marx pode ser de alguma maneira extraído da construção de teoria sobre o capitalismo, essa ausência fez correr muita tinta sobre qual seria o seu “método legítimo” e se tornou um dos principais pontos de contenda do marxismo. Embora não tenha sido o primeiro autor a levantar a questão do método na obra de Marx – para o qual já atentavam as análises de Engels no *Anti-Dühring* – Lukács foi o principal responsável pela recuperação do “marxismo como discurso do método”⁵⁰⁰ ao reaver a importância da dialética hegeliana para a construção de *O Capital*. O traço distintivo do marxismo a partir de então seria reconhecido a partir do uso do método dialético, herdado de Hegel e corrigido por Marx.

O exemplo de Lukács foi seguido de perto pela Escola de Frankfurt; Horkheimer planejou por muitos anos a escrita de um livro sobre a dialética que acabou, por sua vez, se transformando na *Dialética do Esclarecimento*. O plano de refletir sobre a dialética foi postergado por ele e colocado em prática, no entanto, tanto por Marcuse, em *Razão e Revolução*⁵⁰¹, quanto por Adorno, na *Dialética Negativa*. Como busquei mostrar, a *Dialética Negativa* enfrenta de diversas maneiras o problema da necessidade de

⁴⁹⁹ Numa carta a Engels, Marx comentou a importância que a *Lógica* de Hegel teve na elaboração de seus escritos e afirmou ao amigo que “se houver novamente tempo para tais trabalhos, eu teria muito prazer [...] em tornar acessível ao entendimento humano comum o racional no método que Hegel descobriu e em seguida mistificou”. Carta de 16 de janeiro de 1858. *Marx-Engels Werke*, vol. 29, p. 260.

⁵⁰⁰ Conforme destacou Ricardo Musse, “Uma dimensão desse esquecimento tem nome próprio: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. A omissão da dívida de Marx para com ele teria gerado três graves deturpações no marxismo da Segunda Internacional: a) a consideração da dialética em Marx como um acréscimo estilístico a ser eliminado em nome do interesse científico; b) o não-reconhecimento de que categorias decisivas, utilizadas com frequência em *O capital*, foram desenvolvidas antes na *Ciência da lógica*; c) a recusa da interpretação, estabelecida por Engels e reiterada por Plekhánov, que apresenta o movimento operário como “herdeiro da filosofia clássica alemã”. A busca de conexões metodológicas entre Hegel e Marx, o propósito explícito de suscitar, por meio desse material e dessa orientação – repondo na ordem do dia – o debate sobre a dialética, inscreve-se em um programa mais abrangente. Trata-se de compreender a “coesão efetiva e sistemática” do método de Marx”. Ricardo Musse. “A dialética como discurso do método”. *Revista Tempo Social*, vol. 17, no. 1. São Paulo, junho de 2015, p. 369.

⁵⁰¹ Marcuse já havia publicado em 1932 aquilo que havia projetado como *Habilitationsschrift*. Cf. Herbert Marcuse. *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1932; Herbert Marcuse. *Razão e revolução. Hegel e o advento da teoria social*. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

atualização do marxismo, embora não apresente – como fez Lukács – um comentário mais detido sobre a relação da dialética marxista e da dialética hegeliana. É possível extrair da noção de dialética negativa, no entanto, a intenção de Adorno de corrigir não só um certo autoritarismo dos universais e o idealismo da dialética hegeliana, como a sistematicidade do materialismo histórico.

Embora no caso de Adorno também seja possível extrair o método de seus próprios escritos, para além da *Dialética Negativa*, há um importante texto que condensa algumas das ideias propostas posteriormente no livro que discute de maneira tão densa os sistemas de Hegel e Kant. “O Ensaio como Forma”, escrito em 1954 e 1958, apareceu pela primeira vez nas *Notas de Literatura*. Se tomado em conjunto com o debate proposto acima, contudo, ele pode ser lido não só como uma investigação do ensaísmo como um gênero literário ou como um gênero filosófico oriundo da literatura, mas como um texto sobre a concepção adorniana de dialética e de como esta envolve uma reflexão sobre a relação entre arte e filosofia. Não é por outra razão que uma das formulações iniciais de “O ensaio como forma” toca justamente essa relação:

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 sociologia.⁵⁰²

Devido à aversão de Adorno às definições conceituais, raramente encontramos em sua obra um sumário tão claro sobre o tipo de conhecimento atribuído por ele à arte: um conhecimento igualmente objetivo ao da ciência, mas que não se comprova com testes; que diz respeito à experiência individual, mas não é apenas particular (pois manifesta-se

⁵⁰² Theodor W. Adorno. “O Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 23.

no todo) e também não é apenas geral ou exemplar (pois escapa à abstração generalizante do conhecimento científico).

O trecho acima resume em grande parte o espírito do uso que Adorno faz do ensaio, tensionado entre o geral e o particular, entre o conceito e a coisa. A forma ensaio não busca casar a arte e a filosofia; ao contrário, trata de absorver da arte a experiência ligada ao particular, que não pode ser imediatamente apreendida de maneira filosófica, mas sem abandonar os conceitos, dos quais a arte prescinde, mas que são necessários para a crítica. Por isso, o ensaio é tão importante para Adorno: a *Dialética do Esclarecimento* é composta de excursos e não de capítulos, a *Minima Moralia* é uma coleção de fragmentos, os textos presentes nas *Notas de Literatura* são em sua maioria ensaios, etc. O uso do ensaio por Adorno é proposital e tem razões filosóficas, que busco apresentar aqui. Em certo sentido, o grande desafio de Adorno – manifesto na presença simultânea da estética e da crítica da cultura em sua obra – é justamente esse casamento entre a lógica e a expressão que caracterizavam, segundo Adorno, a tensão central da própria filosofia. Em “O curioso realista”, escrito, como mostrei, em homenagem à Kracauer, Adorno comenta o caráter anti-sistemático da filosofia do amigo, destacando justamente esse tensionamento:

Ainda guardo o quanto me impressionou tal paradoxo em alguém que filosofa, lida com conceitos, juízos, inferências. Mas, nele, aquilo queurgia a expressão filosófica era a quase ilimitada capacidade de sofrimento: expressão e sofrimento estão irmanados um com o outro. Sua relação com a verdade era de tal modo que o sofrimento, sem ser dissimulado e atenuado, entrava no pensamento, ao passo que, em outros casos, este volatiliza aquele; também nos pensamentos da tradição se redescobria o sofrimento. (...) Ele me parecia, embora não fosse em nada sentimental, um homem sem pele; como se tudo que é exterior acomettesse a sua interioridade indefesa; como se disso ele não pudesse se proteger senão ao dar voz a sua vulnerabilidade.⁵⁰³

Adorno associa, portanto, expressão e sofrimento e destaca a contradição que esse aspecto da filosofia estabelece com a necessidade da lógica imposta pela mesma. Não são poucas as passagens em toda a sua obra nas quais Adorno chama atenção para a capacidade que a experiência estética tem de acomodar esse sofrimento, embora sofrimento e expressão nunca sejam definidos por ele como algo “subjetivo”, mas como

⁵⁰³ Theodor W. Adorno. “O curioso realista”. *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, p. 7.

a manifestação objetiva de algo que é mediado pela subjetividade ⁵⁰⁴. A ideia do ensaio, de persistir “metodicamente sem método” ressoa aqui na tentativa de conciliar ambas as exigências de lógica e de expressão. Nessa chave, a expressão “sem pele” serviria também como uma metáfora para explicar o ensaio, pois a sua ausência de forma pré-determinada deixa que a experiência da coisa penetre a própria composição do texto, como alguém que, sem pele, deixa-se penetrar por todos os estímulos que vem de fora.

“O ensaio como forma” é um texto curto, à primeira vista despretenso, mas essa “falta de pretensão” tem uma função muito precisa no texto, como buscarei demonstrar mais à frente. O fato de ter sido publicado nas *Notas de Literatura* colabora para que ele seja lido como uma reflexão sobre as formas literárias, embora Adorno reforce que o ensaio não é, conforme pensava Lukács, uma forma artística⁵⁰⁵, mas sim, a forma *par excellence* da crítica. Entretanto, se lido em conjunto com os livros supracitados, o ensaio ganha uma importância fundamental para a experiência intelectual de Adorno como um todo e serve um exemplo de como a questão cultural e estética em sua obra é indissociável de sua atuação como filósofo e crítico marxista. É também neste ensaio sobre o ensaio que ficam claras algumas diferenças de Adorno quanto a Hegel e à tendência sistemática da filosofia hegeliana.

“O ensaio como forma” faz mais do que defender a forma ensaio. O texto consiste num exercício de demonstrar a importância da experiência, do particular e do não idêntico como forma de conhecimento. A ideia é refletir sobre a necessidade de pensar através de conceitos o que não é conceitual. Por isso, Adorno diz que o ensaio busca corrigir aquilo que se perde com a abstração do pensamento conceitual ou filosófico. A arte aqui corrige o materialismo histórico porque serve como modelo de expressão para algo que o pensamento conceitual ignora. Trata-se igualmente de urdir uma crítica à noção de origem, seja ela manifesta no primado conceitual idealista ou na fixação positivista no mero factual, bem como de repensar uma das bases do conhecimento científico e

⁵⁰⁴ “A tradição seria só poderia ser salva somente por meio da mediante a separação do encaonstrangimento da interioridade. As grandes obras de arte do passado nunca ficavam absorvasse consumiram na interioridade; na maioria das vezes quase sempre a fizeram explodir por meio da externalização. Na verdade, toda através da exteriorização. Toda a obra de arte artística, enquanto aparição exterior, é também efetivamente crítica da interioridade e, por conseguinte, contrária oposta à ideologia que equipara a tradição ao refúgio das lembranças subjetivas”. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 446.

⁵⁰⁵ Cf. George Lukács. “Sobre a forma e a essência do ensaio”. Em: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

filosófico, a saber, a identidade pressuposta entre conceito e coisa. Não é fortuita a menção à Proust ao longo de todo o ensaio, pois é a sua obra que servirá como uma espécie de modelo de uma verdade da experiência que, segundo Adorno, o conceito é incapaz de abarcar totalmente ⁵⁰⁶.

O ensaio como forma

O ensaio, diz Adorno, apesar dos esforços de Lukács, Simmel, Bloch e Benjamin, não conseguiu se estabelecer como forma autônoma na Alemanha⁵⁰⁷ e, poderíamos acrescentar, nem em lugar algum. Isto é, ele não está completamente ligado à arte (que é por si mesma autônoma), nem à filosofia e à sociologia, que o desprezam – cada uma à sua maneira – pela sua pretensa falta de objetividade, mas se alimenta de todas essas. Ao longo do texto o esforço de Adorno se concentra na definição, ou ainda, da exposição dos elementos constituintes do ensaio. Vale retomar alguns de seus pontos.

Adorno caracteriza o ensaio como uma espécie de “especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados”⁵⁰⁸. Ou seja, o ensaio não se guia pela ideia de “original”, mas vê na própria (re)disposição de seu objeto um motivo de autossuficiência. Isso se liga com o lado especulativo da dialética de Adorno que, para a Sociologia aparece como idealismo, pois apresenta uma recusa a se contentar com uma análise do objeto que se esgote nas suas origens sociais. Mas Adorno critica igualmente a filosofia que só vê dignidade no universal e no originário e cuja abordagem do particular se dá apenas enquanto índice do universal. Por isso, o ensaio não visa nem o universal e nem o novo. O ensaio é aquela forma que “como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”⁵⁰⁹. Aqui Adorno introduz pela primeira vez um tema proustiano no texto, que será retomado à frente, a saber, a questão da infância e a noção

⁵⁰⁶ Seria possível destacar o papel da música como um modelo para a dialética adorniana. Entretanto, procuro destacar aqui o papel que fundamental que Proust tem nesse tipo de construção, servindo não só de modelo para Adorno, mas para Benjamin, que também é uma referência fundamental nesse ensaio. O uso de Proust não visa dar uma explicação exclusiva para a influência da arte no pensamento de Adorno, mas auxilia na compreensão do que consiste para Adorno a forma ensaio, e mais, como a literatura é – como a música – igualmente fundamental na compreensão da experiência intelectual adorniana.

⁵⁰⁷ Lukács enfrentou, assim como os outros autores supracitados, imensas dificuldades no âmbito da academia alemã por causa do uso do ensaio, visto como contrário ao trabalho acadêmico profissional.

⁵⁰⁸ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 16.

⁵⁰⁹ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 16.

de ingenuidade que estariam muito presentes na forma ensaio. Por isso, “felicidade e jogo lhe são essenciais”⁵¹⁰.

No texto, encontra-se também uma defesa da interpretação, contra o pensamento descritivo e classificatório positivista, atestando que os alvos de Adorno são ambos a filosofia idealista e a sociologia positivista. Numa carta a sua aluna Elisabeth Lenk, Adorno afirma que teria deixado de desenvolver, na segunda parte de sua *Dialética Negativa*, uma teoria da interpretação, mas que essa poderia ser encontrada em “O Ensaio como forma”⁵¹¹. A referência é importante pois indica a complementaridade desse texto com os escritos de Adorno nas décadas de 1950 e 1960 que, conforme ressaltado, tratam da relação entre arte e filosofia, mas também a dialética.

Nessa medida, afirma Adorno, o ensaio se aproximaria da autonomia estética, mas se diferenciaria da arte pelo uso dos conceitos – que são seus meios – e por sua “pretensão de verdade desprovida de aparência estética”⁵¹². Aqui cabe lembrar a distinção presente na *Teoria Estética* a respeito do modo como a arte “pensa” por formalizações e sobre como a sua verdade não se traduz numa mensagem, ou seja, trata-se do fato de que “a metamorfose na obra de arte recai também sobre o juízo. As obras de arte, enquanto síntese, são análogas a este; ela, porém, é nelas sem juízo, nenhuma obra declara o que julga, nenhuma é uma assim chamada mensagem [Aussage]”⁵¹³.

O tom despretensioso do texto visa demonstrar na prática o que é o ensaio, o que leva muitas vezes a uma série de confusões relativas a leitura do mesmo. Isso significa que não é qualquer coisa que não se encaixe nos moldes acadêmicos tradicionais possa ser chamada de ensaio. Adorno alerta o tempo todo ao longo do texto para as armadilhas do procedimento ensaístico que teria afinidades eletivas com a “superficialidade erudita”⁵¹⁴ de algumas formas comerciais.

⁵¹⁰ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 17.

⁵¹¹ Adorno escreve: “Se eu não tivesse negligenciado a escrita urgentemente necessária sobre a interpretação para a segunda parte da *Dialética Negativa*, a tarefa que você enfrenta seria provavelmente mais fácil. No que se refere à principal questão – o método do anti-metódico, por assim dizer – o material mais utilizável provavelmente deve ser encontrado no artigo sobre “o Ensaio como Forma”. Elisabeth Lenk, Theodor W. Adorno. *The challenge of surrealism: the correspondance of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2015, p. 156.

⁵¹² Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 18.

⁵¹³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 187.

⁵¹⁴ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 19.

O ensaio pensa, no âmbito da forma, algo similar àquilo que Lukács propõe em *História e Consciência de Classe* em relação a absorção, sob o crivo da dialética, das mais variadas disciplinas e vertentes do pensamento⁵¹⁵. Ou seja, ele não se detém perante à divisão do trabalho intelectual. Mas vai ao mesmo tempo além da mera absorção dialética de conteúdos variados ao tentar abarcar algo a mais – ao que foi cedido lugar no reino da arte. Adorno reconhece que a separação entre a arte e a ciência é imediatamente irrevogável e que categorias como “intuição e conceito” e “imagem e signo” pertencem a universos apartados. Mas é justamente a rigidez dessas fronteiras que o ensaio coloca em xeque ao reconhecer a exigência da linguagem de ultrapassar seu próprio sentido imediato.

É justamente esta a experiência que Adorno tem em vista ao tomar a arte como esse modelo de dialética. A ideia é abandonar a ideia de que o conceito tudo pode conhecer, assim como a linguagem tudo pode dizer. Na *Teoria Estética*, Adorno chama a atenção o tempo todo para a complementariedade entre compreensão e enigma, isto é, para o fato de que quanto mais se compreende uma obra de arte, mais conscientes nos tornamos da insuficiência dessa compreensão. Dizer que a linguagem precisa ir além de seu sentido revela justamente a necessidade de reconhecer a insuficiência que a referencialidade tem na arte. Ao comentar a intenção engajada da poesia de Brecht, Adorno destaca justamente essa insuficiência:

Quando Brecht ou Carlos Williams sabotam o poético no poema e o aproximam do relato sobre a mera empiria, ele de modo algum torna-se tal coisa: na medida em que desdenham polemicamente do tom lírico elevado, as sentenças empíricas assumem, no seu transporte para a mônada estética, por meio do contraste com esta, algo de diverso.⁵¹⁶

Isto é, mesmo na poesia engajada, a referencialidade da linguagem extingue-se na forma.

Ou seja, o texto de Adorno não contesta apenas a divisão do trabalho no âmbito do conhecimento ou a separação das disciplinas acadêmicas – tal como a crítica presente no materialismo multidisciplinar dos anos iniciais da Escola de Frankfurt – mas a própria possibilidade de a ciência dar conta de “traduzir” o que está presente, por exemplo, nas obras de arte. Mais uma vez, Proust é evocado como exemplo. Nas palavras de Adorno,

⁵¹⁵ Tal é a definição de Lukács relativa à ortodoxia marxista. Georg Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁵¹⁶ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 187.

Proust se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências, para realizar uma espécie de reordenação experimental, com o objetivo de salvar ou restabelecer aquilo que, nos dias do individualismo burguês, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória, era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletante. Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência.⁵¹⁷

Nesta chave, diz Adorno, uma aula de filosofia ou de estética não seria capaz de ensinar o que é uma obra de arte, embora pode oferecer critérios para julgá-la, pensá-la e etc. Também não seria possível ensinar a alguém o que é a “experiência” [*Erfahrung*]. Há algo na experiência estética que não é imediatamente transmissível, mas que foi totalmente desprezado pela ciência e filosofia correntes como algo que não diz respeito ao conhecimento. Ou seja, se não pode ser enquadrado como tal, não importa ao pensamento conceitual. O marxismo vulgar desprezou (e despreza) igualmente a validade da arte enquanto forma de conhecimento do mundo⁵¹⁸.

Vale lembrar mais uma vez o aforismo de *Minima Moralia* no qual Adorno comenta a necessidade ressaltada por Benjamin de contar a história a partir do ponto de vista dos vencidos e não mais dos vencedores. Trata-se, diz Adorno, de estender essa ideia para o materialismo histórico, que precisa tomar consciência de que faz parte da lógica vencedores/perdedores considerar aquilo que foi derrotado como residual, acessório. Seria fundamental, segundo esse argumento, atentar aos pontos cegos da dialética, remeter a teoria “ao torto, ao opaco, ao despercebido, que como tais desde logo trazem consigo algo de anacrônico, sem que esse, todavia, se perca no obsoleto porque pregou

⁵¹⁷ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 23.

⁵¹⁸ Basta ver como toda a Sociologia da Cultura que segue a linha de Bourdieu despreza a crítica que busca levar a sério a arte como forma de conhecimento e não como mero meio de distinção, relegando a verdade presente nas obras de arte a um tema dos estudos de estética. O objetivo do ensaio em Adorno revela uma intenção oposta a essa ao buscar demonstrar a validade e importância da forma de conhecimento presente na arte para a própria Sociologia. Este tema também pode ser encontrado na sua *Introdução a Sociologia da Música*.

uma peça na dinâmica histórica”⁵¹⁹. Adorno afirma, não fortuitamente, que isso aparece de modo mais claro na arte.

A intenção de preservar esse particular da experiência traz consigo uma crítica do sistema, ao levar em conta “a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total”⁵²⁰. A ideia é não ceder à tentação da filosofia idealista de eliminar a coisa no processo de abstração presente no ato de conceituar e nem da sociologia positivista que pensa o fato sem o conceito. O ensaio seria então essa consciência da tensão entre coisa e pensamento, que é também um dos temas da *Dialética Negativa*. Segundo Adorno,

A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria social às meras categorias – é uma relação com toda a história; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um. O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria.⁵²¹

Adorno combate, com isso, a ideia de que o aumento dos níveis de abstração filosóficos conferiria ao pensamento um teor metafísico. O ensaio tenta reparar a perda presente na abstração filosófica ao resguardar o particular pressuposto nos processos de abstração, por isso o ensaio visa “eternizar o transitório”⁵²². Daí a importância que Adorno atribui à mediação nesse texto, que enxerga “o teor de verdade como algo histórico por si mesmo”⁵²³.

O ensaio para o qual a mediação é mais que um procedimento, portanto, quase que uma natureza, recusa tanto a noção de “origem”, quanto a noção de “fato”. Não é fortuito que Adorno incorpore tanto Proust quanto Benjamin para definir a forma ensaio, por trás da qual, ou ainda, por meio da qual, se realiza a sua experiência intelectual que,

⁵¹⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beca do Azogue, 2008, p. 148.

⁵²⁰ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 25.

⁵²¹ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 26.

⁵²² Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 27.

⁵²³ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 27.

neste ponto, já não cabe na definição de filosofia ou sociologia. A noção benjaminiana de constelação passa a ser, então, incontornável. É a partir dela que Adorno apresenta o movimento dos conceitos no ensaio:

O ensaio (...) incorpora o impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si.⁵²⁴

Ou seja, os conceitos não são pré-definidos, mas ganham significado a partir da relação que estabelecem entre si, como na constelação. O ensaio parte das significações já presentes no conceito enquanto linguagem, mas problematiza a relação entre linguagem e conceito. Aqui Adorno faz uma ressalva contra a tendência da fenomenologia de fetichizar a relação dos conceitos com a linguagem e de recair na filologia. Trata-se de compreender a impossibilidade de prescindir de conceitos universais, sem transformar a sua relação com a linguagem no ponto de chegada da análise. Até porque isso não seria possível, a partir dessa perspectiva para a qual a própria linguagem é atravessada pela história⁵²⁵.

A relação dos conceitos no interior do ensaio se dá de maneira que não se expõe ou deduz um a partir de outro, mas como um emaranhado que não se deixa desmanchar. Isso é transparente para quem se debruça sobre a obra de Adorno como um “comentador”, pois é só puxar um fio de sua obra para que muitos outros venham junto, tornando o trabalho do especialista extremamente difícil, de maneira proposital. Assim, “o ensaio (...) elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”⁵²⁶. Daí a sua despretensão ocupar um papel tão importante.

Adorno compara a relação do ensaio com os conceitos com a relação de alguém com uma língua estrangeira, num país estrangeiro. Essa é uma das definições mais

⁵²⁴ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 28.

⁵²⁵ “A linguagem é expressão social na sua própria substância, por mais que se aparte bruscamente da sociedade enquanto individual. Modificações que ela sofre na comunicação penetram no material não comunicativo do escritor. Aquilo que nas palavras e nas formas da fala sofreu estrago no uso alcança, avariado, o recôndito gabinete de trabalho. Neste, contudo, não há como reparar os danos históricos. A história não somente tangencia a linguagem como ocorre em meio a ela”. Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 216.

⁵²⁶ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 30.

didáticas da ideia de constelação presentes em sua obra. O estrangeiro, ao invés de seguir as regras aprendidas em sala de aula e checar cada palavra no dicionário, vai aprender o significado das palavras após presenciar 30 usos diferentes dela, o que tornará o seu conhecimento muito mais preciso do que qualquer dicionário, pois a rigidez desse não dá conta das variações sutis fundadas no contexto. De fato, afirma Adorno, esse tipo de procedimento de aprendizagem está sujeito ao erro, assim como esse perigo está presente no ensaio:

O preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados.⁵²⁷

Esse traço do ensaio parece atestar a polêmica recusa de Adorno ao conceito de “totalidade”, tendo em vista a sua defesa de que o ensaio não consiste na hipóstase da totalidade e nem do particular em si, mas ocupa-se da relação entre ambos. O momento não pode, afirma Adorno, ser deduzido imediatamente do todo e nem o todo de seus momentos. Por essa razão Adorno defende que o ensaio seria algo mais dialético que a dialética. Ele tomaria, segundo Adorno, a lógica hegeliana ao pé da letra. O visado aqui é a crítica dos ideais do pensamento burguês, como “rigor e totalidade” e “necessidade e universalidade”. O fragmento de *Minima Moralia* citado abaixo, chamado “Legado”, em homenagem à Benjamin, também elucida a crítica a esse conceito presente em “O ensaio como forma”:

O pensamento dialético é a tentativa de romper o caráter impositivo da lógica com seus próprios meios. Ao não poder, entretanto, furtar-se ao uso daqueles meios, ele se expõe em todo momento ao risco de sucumbir ele próprio a esse caráter impositivo: a astúcia da razão poderia exercer-se mesmo contra a dialética. Não há como ultrapassar o existente senão pelo universal, que é emprestado ao próprio existente. O universal triunfa sobre o existente através do seu próprio conceito, e por isso a força do mero existente sempre ameaça recompor-se nesse triunfo a partir da mesma força que a rompeu. Na supremacia da negação do movimento tanto do pensamento quanto da história se realiza sob o esquema da contradição imanente de modo inequívoco, exclusivo, com inexorável positividade. Na sociedade inteira tudo fica

⁵²⁷ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 30.

subsumido às fases econômicas principais e decisivas historicamente em cada caso e ao seu desenvolvimento: o pensamento todo tem algo daquilo que artistas parisienses denominam *le genre chef d'oeuvre*.⁵²⁸

O pensamento, tal qual a sociedade, se realizam então pela supressão do particular, do qualitativo, etc. Existe portanto – isso é fundamental para a compreensão de Adorno como marxista – uma contradição entre a necessidade de ultrapassar o universal, entendido aqui como a realização do capital, passando por ele, mas sem deixar-se perder nesse processo. A recusa de Adorno em visar a “totalidade” resulta numa leitura tanto de Hegel, quanto de Marx que identifica capital e universal. A tensão entre lógica e expressão que orienta a crítica e a sua necessidade de, ao mesmo tempo, resguardar o particular sem cair no particularismo, e ultrapassar o universal sem recair na abstração que ele acarreta, aparece a partir de agora não mais apenas como uma tensão intrafilosófica, mas como uma contradição que emana da formação social capitalista. A dominação capitalista está sedimentada, deste modo, na cristalização do conceito de universal, contra a qual, afirma Adorno, devem se dirigir a crítica e a prática dialéticas.

Para elucidar a crítica de Adorno a Hegel, que também é um dos motores da *Dialética Negativa*, seria preciso um capítulo à parte, no mínimo. Entretanto, não seria dispensável, para a compreensão de “O ensaio como forma”, um pequeno comentário sobre a leitura adorniana de Hegel e Marx. Como já busquei ressaltar anteriormente, Adorno via na “astúcia da razão” hegeliana um modo de supressão do particular. Seja em sua *Fenomenologia do Espírito* ou nos escritos sobre *Filosofia da história*, Hegel expõe – essa é a leitura de Adorno – o particular apenas como um momento do universal, pelo qual é mediado. Essa mesma ideia reaparece no fragmento de *Minima Moralia*, mas agora Adorno invoca Benjamin, cujos escritos

são a tentativa de sempre de novo tornar filosoficamente fecundo aquilo que ainda não foi determinado pelas grandes intenções. Seu legado consiste na tarefa de não entregar essa tentativa unicamente às alienadas figuras enigmáticas do pensamento, mas de recuperar no conceito àquilo que é desprovido de intenção: o chamamento a no mesmo passo pensar dialeticamente e não dialeticamente.⁵²⁹

⁵²⁸ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 147.

⁵²⁹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 148.

O que poderia significar “pensar dialeticamente e não dialeticamente” ou que o ensaio “é mais dialético que a dialética”? Essas frases de Adorno, somadas ao vocabulário obscuro utilizado na *Dialética Negativa*, como “não-idêntico”, etc. podem levar a uma interpretação de Adorno que o distancia do marxismo, seja aproximando-o de Kant, seja relacionando-o a Hegel. Mas ao menos no que se refere à crítica presente em “O ensaio como forma” e na *Dialética Negativa* ao conceito de universal, existe ainda uma terceira possibilidade de interpretação que faz vislumbrar o marxismo ortodoxo de Adorno. Além da arte e do modo como ela não suprime àquilo que Adorno chama de não-idêntico, é a Marx que Adorno recorre para corrigir o materialismo histórico – contra Lukács. Aliás, Lukács aparece citado poucas vezes em todos esses textos, mas quem cair na armadilha de pensar a dialética adorniana apenas via Hegel e via Marx ignorará que a leitura que Lukács e que o marxismo hegeliano dele derivado faz de Marx constituem um dos principais interlocutores (e alvos) de Adorno nesse texto.

Quem chama atenção para uma importante diferença de leitura que Marx e Lukács fazem de Hegel é Moishe Postone. Em suma, a diferença central entre ambos diz respeito a leitura materialista do conceito hegeliano de “Espírito”. Para Marx, o “Espírito” como forma de realização do universal aparece como o “capital”, essa forma universal que subsume todas as outras formas no capitalismo. “Virar do avesso” a dialética hegeliana significaria, nesse sentido, justamente demonstrar como a contradição entre capital trabalho é uma contradição “truncada”, cujo desenvolvimento leva necessariamente a outros desdobramentos da mesma contradição⁵³⁰. Para Lukács e para o marxismo hegeliano dele derivado, o “Espírito” seria associado ao conceito de “totalidade”, por isso Lukács associaria o universal, não ao capital, mas ao proletariado com a sua capacidade exclusiva de, no capitalismo, captar o conjunto de processos que regem a sociedade. Essa noção de universalidade – ao qual o conceito de “totalidade” de Lukács está associado – é justamente o alvo da crítica de Adorno nesses textos. Por isso, a dialética negativa enfrenta, se coloca diante dessa universalidade. Para Marx, não era o ponto de vista da totalidade que sua teoria tinha no horizonte, pois assim como para Adorno, o universal estava dado pelo capital e pelo modo de organização da vida no capitalismo, que seria, assim, uma “má universalidade”. Conforme destaca Postone, o objetivo da dialética marxista seria, portanto, não atingir, mas destruir essa universalidade, embora, para isso, tivesse que passar por ela, conforme chama atenção Adorno em *Minima Moralia*.

⁵³⁰ Cf. Jorge Luis da Silva Grespan. “Dialética do Avesso”. *Crítica marxista*, no. 14, 2002, pp. 21-44.

Assim a crítica da “totalidade” tem uma via dupla. Ela é crítica, por um lado, da cristalização do universal operado pelo capitalismo. E ela é também uma crítica da tendência que o pensamento tem de produzir, ele também, essa síntese forçada, atribuindo a seu objeto uma unidade e coerência que ele não possui necessariamente. Para corrigir isso seria preciso rever a própria história do pensamento filosófico conforme Adorno e Horkheimer fizeram na *Dialética do Esclarecimento*, chamando a atenção para o fato de que “A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. (...) ‘Unidade’ continua a ser a divisa, de Parmênides a Russel. O que continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades”⁵³¹. O processo de abstração das qualidades, o estabelecimento de unidades forçadas e o domínio do equivalente nada mais são do que processos análogos ao do fetichismo da mercadoria. “O ensaio como forma” dirige, portanto, a sua crítica ao pensamento filosófico de origem cartesiana (isto é, o pensamento racionalista moderno) que prega a necessidade de iniciar as suas análises pelo “mais simples e evidente” e advoga a favor a íntima relação entre verdade e continuidade:

A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejudicar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não terminasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade.⁵³²

Negar a continuidade consiste não só numa crítica da filosofia racionalista, mas na tomada de consciência de que a força totalizante do ato de conceituar, tal qual o modo como o universal se realiza, tendem a reafirmar o existente e, ao fazê-lo, deixam algo para trás; é esse algo que a dialética busca recuperar. Daí a sua relação com o ensaio:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (...) O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada.⁵³³

⁵³¹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 20.

⁵³² Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 34.

⁵³³ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 35.

Mais uma vez, o modelo aqui é a arte. O que aproxima o ensaio da arte é a clareza a respeito do desacordo, da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa, assim como o esforço de exposição derivado dessa consciência, que é maior ainda. Um comentário sobre a obra de Proust – tão presente em “O ensaio como forma” – pode elucidar algumas questões.

Proust e a dialética adorniana

Proust aparece uma série de vezes em “O ensaio como forma”, assim como na *Dialética Negativa*. Assim como Beckett, a obra de Proust ocupa um lugar importante na construção da experiência intelectual de Adorno; a recuperação da felicidade da infância, a ingenuidade, a tentativa de reconstrução da experiência, etc. compõem temas de reflexão em sua obra. Um aspecto recorrente na leitura que Adorno faz de Proust é a sua observação de que, muitas vezes, ao ler Proust, sentimos que diversas situações por ele descritas poderiam ter se passado conosco, porque em Proust o mais específico estaria ligado, de acordo com a interpretação de Adorno, àquilo que é mais geral, e a partir desse mais específico, o mais geral poderia ser buscado. Como notou Benjamin ao comentar a passagem sobre o beijo de boa noite: “quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência” ⁵³⁴.

Adorno reitera essa ideia ao afirmar que, ao ler Proust, sentimos que há algo em sua obra que nos é familiar, mas esse algo é o mais incomum⁵³⁵. O próprio Proust afirma no final do romance, no qual aparece explicitada uma espécie de teoria estética, que “todo leitor, quando lê, é leitor de si mesmo. A obra de um escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que esse distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo” ⁵³⁶. Ele não só atinge, mas visa, assim, algo geral.

⁵³⁴ Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 38.

⁵³⁵ Tomo como base uma palestra que consta no arquivo de Adorno sob a classificação de TWAA vt 47, uma palestra que Adorno deu em Janeiro de 1954 e que consiste numa versão ampliada da conferência que Adorno deu na rádio de Hessen em agosto de 1954 que compõe parte do texto “Sobre Proust”. Tomarei esse texto como base da discussão a seguir, pois ele apresenta algumas novidades em relação ao texto já publicado. Essa palestra, tal como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, tem três ou quatro versões que foram sendo reelaboradas ao longo dos anos 1950 e permanecem inéditas.

⁵³⁶ Marcel Proust. *O Tempo Recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 694-695.

Isso que percebemos como simultaneamente familiar e incomum na leitura do romance é, de acordo com a sugestão de Adorno, uma capacidade de percepção não deformada que seria própria da criança – capacidade esta que perdemos, ou ainda, perdemos a coragem de ter. A obra de Proust se assentaria nessa capacidade de estranhamento típica da criança que privilegia a experiência vivida em detrimento das fórmulas pré-constituídas⁵³⁷. Sua obra está marcada pela busca do mais individual, do que ainda não foi apreendido pelo conceito. Adorno usa a metáfora do “cordão sanitário”, do qual o pai de Proust foi um dos idealizadores, para descrever essa atitude de Proust: ele forma um cordão ao redor de si para manter à distância tudo aquilo que poderia embrutecer a capacidade de percepção da criança. Por essa razão, o elemento mais importante de sua obra seria uma *Erfahrung*, e não o retrato da sociedade francesa da *Belle Époque*. Vale lembrar aqui a semelhança que pode ser traçada entre o cordão sanitário que Adorno atribui a Proust e “o homem sem pele”, como caracteriza Kracauer.

Uma passagem da *Dialética do Esclarecimento* pode ajudar a entender essa ideia. No final do último excurso, na nota referente à gênese da burrice, Adorno e Horkheimer descrevem um caracol cuja antena seria símbolo da inteligência. Essa antena é a visão tateante do caracol, sinestésica, pois também seria capaz de cheirar. Assim como a inteligência, a antena do caracol permite-o conhecer o mundo, mas retrai-se com a primeira ameaça por causa de sua sensibilidade. A evolução dos animais – e da inteligência – depende da superação do medo que leva ao atrofiamento das antenas e da possibilidade de dirigir essas antenas para várias direções:

As perguntas sem fim da criança já são sinais de uma dor secreta, de uma primeira questão para a qual não encontrou resposta e que não sabe formular corretamente. (...) se a inibição foi excessivamente brutal (...) no lugar onde o desejo foi atingido fica uma cicatriz imperceptível, um pequeno enrijecimento, onde a superfície ficou insensível. Essas cicatrizes constituem deformações. Elas podem criar caracteres, duros e capazes, podem tornar as pessoas burras – no sentido de uma manifestação de deficiência, da cegueira e da impotência, quando ficam apenas estagnadas, no sentido da maldade, da teimosia e do fanatismo, quando desenvolvem um câncer em seu interior. A violência sofrida transforma a boa vontade em má. E não apenas a pergunta proibida, mas também a condenação da imitação, do choro, da brincadeira arriscada pode provocar essas cicatrizes. Como as espécies da série animal, assim também as

⁵³⁷ Carlo Ginzburg, por caminhos diversos, chega a conclusões parecidas com a de Adorno. Retomaremos algumas de suas ideias adiante. Cf. Carlo Ginzburg. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

etapas intelectuais no interior do gênero humano e até mesmo os pontos cegos no interior de um indivíduo designam as etapas em que a esperança se imobilizou e que são o testemunho petrificado do fato de que todo ser vivo se encontra sob uma força que o domina.⁵³⁸

É contra a supressão dessas anteninhas tateantes que, segundo o argumento de Adorno, Proust erigiria seu romance e essa é uma das razões que pode explicar, por exemplo, o papel que a infância e a própria sinestesia desempenham em sua obra. Nesse aspecto, a asserção de Adorno sobre Proust é similar àquela do surrealismo, e explica o pouco destaque que Adorno confere à noção de memória involuntária: “A afinidade com a psicanálise não será encontrada no simbolismo do inconsciente, mas sim na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis”⁵³⁹.

Adorno afirma que Proust atém-se à percepção infantil sem que esta seja uma percepção infantilizada. Adorno dá a isso o nome de “segunda ingenuidade” e defende que, assim como na dialética de Hegel cada mediação faz surgirem novas imediatezidades, em Proust, a ingenuidade não é aniquilada pela reflexão, mas renasce numa segunda ordem⁵⁴⁰.

Esse alargamento deliberado e explícito da percepção levou muitos dos leitores de Proust a destacarem seu parentesco com o impressionismo; o próprio Adorno compara-o a Cézanne⁵⁴¹, no modo como ele deixa de pintar a realidade como um elemento externo, mas tal como ela se apresenta aos seus sentidos. Um importante personagem do romance, o pintor Elstir, talvez inspirado em Monet ou Degas, é descrito como aquele que pinta as coisas através das ilusões de óptica que elas produzem, em detrimento do modo que ele sabia que as coisas eram. Proust procura assim mostrar como há uma espécie de objetividade mais objetiva que só pode ser alcançada a partir dessas percepções subjetivas. Não é por outra razão que, quando Elstir pinta o retrato de Odette, o narrador

⁵³⁸ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 240.

⁵³⁹ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 138.

⁵⁴⁰ Adorno associou a obra de Proust à Hegel mais de uma vez. Em seus “Pequenos comentários sobre Proust” ele escreve que Proust levou a sério no âmbito estético a doutrina da lógica de Hegel de que o particular é o universal e vice-versa. Cf. Theodor W. Adorno. “Kleine Proust-Kommentare”. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

⁵⁴¹ Essa comparação é uma das novidades dessa palestra inédita à qual aludo aqui. Adorno afirma que Proust é, como Cézanne, o impressionismo que tomou consciência de si mesmo.

pode ver todas as mulheres que nela se sobrepõem. De fato, a comparação com o impressionismo parece inevitável⁵⁴².

A crítica de Adorno busca atacar justamente o caráter relativista desse impressionismo que busca salvar os objetos da reificação, despertá-los de sua imobilidade (traço que compartilha com o surrealismo) e a ele prefere o cubismo que garantiu a objetividade estética abandonando as esperanças que moviam o primeiro movimento. Isso não é uma novidade da leitura de Adorno. O crítico Edmund Wilson, em 1931, chamava a atenção para o fato de que Proust vira o mundo a partir do ponto de vista da relatividade, trazendo para a literatura um equivalente da nova teoria da física moderna de Einstein⁵⁴³. Mas será que o desejo de fazer reviver e talvez manter intocados os objetos no romance de Proust recai nessa espécie de nostalgia que compromete a objetividade estética?

O próprio Adorno responde que podemos observar em Proust uma tentativa de salvar aquilo que é transitório por meio da própria transitoriedade⁵⁴⁴. Qualquer semelhança com o ímpeto do ensaio de “eternizar o transitório” não é mera coincidência. Mas o que isso significa? Poderíamos afirmar que, desde Aristóteles, é parte do senso comum em filosofia afirmar que a percepção é limitada e insuficiente para o conhecimento extenso do mundo⁵⁴⁵. Se assim não fosse, passaríamos bem sem o pensamento conceitual. Mas o romance de Proust – e as obras de arte tal como as concebe Adorno – é um exemplo excepcional da existência de um tipo de percepção da realidade que pode enxergar nela mais do que notamos normalmente: uma percepção alargada. Proust nos mostra que não há como apreender o que é a realidade a não ser por meio da percepção, porque esta é a única capaz de captar o caráter ficcional do tempo. Isto é, a representação social é um modo de disfarçar a transitoriedade das coisas. Representar

⁵⁴² Se tomarmos como exemplo a série da *Charing Cross Bridge*, algumas das razões dessa comparação ficam claras. Essa obra é composta de uma série de pinturas a óleo de Monet que retratam uma nebulosa *Charing Cross Bridge*. Monet queria pintar a verdadeira visão da ponte. E ele foi talvez o pintor mais obcecado com o modo como a luz incidia sobre as coisas e para pintar a ponte ele teve que pintar não um, mas uma série inteira de quadros e em cada um desses quadros ele nos mostra uma ponte diversa. Sendo assim, qual é a verdadeira visão da ponte? Ou simplesmente não é possível afirmar que existe uma visão verdadeira da ponte, mas só perspectivas da mesma (o que implica deduzir que as perspectivas são tantas que nunca chegaremos à ponte real?)? Esse paradoxo parece ser justamente o que Proust problematiza em seu romance. Seu subjetivismo extremado que, por um lado, permite alargar a percepção, por outro, gera uma explosão tão imensa da interioridade do narrador que saímos da leitura com a mesma impressão que saímos de uma exposição da série de Monet: a objetividade parece escapar completamente às obras.

⁵⁴³ Edmund Wilson. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁴⁴ Theodor W. Adorno. “*Kleine Proust-Kommentare*”. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, p. 203-204.

⁵⁴⁵ Cf. Franklin Leopoldo e Silva. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. Em: Adauto Novaes (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

alguma coisa é congelar o tempo criando identidade. Para construir certo tipo de conhecimento racional, dependente da representação, a filosofia precisa criar identidade. Quando analisamos algo no tempo é preciso que algum elemento disso que analisamos permaneça idêntico a si mesmo durante esse período para que possamos dizer que era exatamente esse algo que observávamos o tempo todo. É por essa razão que achamos tão importante nomear as coisas e um dos temas mais curiosos de *La Recherche* é, conforme Adorno aponta em sua *Dialética Negativa*, a relação entre uma pessoa, um lugar ou uma coisa e seus respectivos nomes⁵⁴⁶. Mas, para voltar ao exemplo da série de quadros da ponte, dir-se-ia que a verdadeira imagem da mesma está na relação entre todas as suas possibilidades. É isso que Adorno tem em mente quando afirma que Proust tenta salvar o transitório – que normalmente seria fixado numa só imagem – a partir da própria transitoriedade.

No entanto, existe um ponto importante no que se refere a esse aspecto que poderíamos levantar a partir dessas reflexões de Adorno. A saber, que a identidade é a essência do narrador realista e Proust transforma justamente esse aspecto. Ele sabe que a identidade é uma construção, tal como Adorno destaca em seus “Pequenos comentários sobre Proust”, e apesar do fato de seu narrador passar todo o romance procurando por um tempo que está perdido, permanecemos sob a impressão de que essa busca não consiste numa busca por identidade e só pode ser atingida ao longo do romance, por meio de cada mudança sofrida pelo narrador e por seus personagens.

Uma das principais novidades de Proust, naquilo que tange essa sua recusa sistemática dos processos de criação de identidade, é justamente apresentar a personalidade de suas personagens pouco a pouco, um pedaço de cada vez⁵⁴⁷. Esse é um aspecto importante da leitura que faz Adorno, pois a crítica da identidade burguesa será um de seus temas prediletos. O Barão de Charlus, por exemplo, revela a bondade escondida por trás de seu esnobismo de maneira muito paulatina; Odette, apesar de todos os amantes e toda a desconsideração pelos sofrimentos de Swann, surpreende a todos nós leitores ao demonstrar um luto verdadeiro pela morte do marido; Albertine é apresentada

⁵⁴⁶ Cf. Alexander García Düttmann. “A Second Life. A Note On Adorno's Reading of Proust”. World Picture, 'Happiness', Summer 3, 2009.

⁵⁴⁷ De acordo com Edmund Wilson, ao contrário de Flaubert, por exemplo, que apresenta a personalidade de suas personagens como um todo e de maneira imediata, Proust apenas nos deixa entrever esses traços ao longo do romance, embora esse procedimento, em sua apreciação, ainda consiga manter a lógica irreversível desses personagens. Cf. Edmund Wilson. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

sob traços tão diversos que acabamos por não saber de fato quem era essa moça, etc. As personagens não consistem, portanto, em caracteres *per se*, como encontramos no romance francês tradicional. Quanto a isso, Beckett – outro grande admirador de Proust – chama nossa atenção para o fato de que, se há alguma realidade nessas personalidades, ela se dá apenas “como uma hipótese em retrospecto”⁵⁴⁸; só são personagens para o narrador; também sua autonomia é solapada por seu subjetivismo. Tudo se passa como se o próprio narrador as conhecesse aos poucos (embora pareça também que ele as conhece mais do que elas próprias, sem ser, contudo, um narrador onisciente⁵⁴⁹). A descrição no romance busca reconstituir o universo de impressões que se revela como o verdadeiro conteúdo da narrativa.

Por isso, os principais momentos do livro são os momentos de interioridade, onde não há ação *stricto sensu*; a angústia da espera pelo beijo de boa noite, o gosto da *madeleine* que ativa a rememoração, o ciúme desesperador, o tropeço que revela finalmente a vocação literária do narrador. Os grandes momentos do romance não ocorrem em salões ou em qualquer outro lugar do convívio coletivo, mesmo a morte de Albertine é apresentada por meio de um telegrama que o narrador recebe quando ainda está em sua cama. O caráter privado da obra de Proust pode ser deduzido não só da subjetividade radical do narrador, mas geograficamente dos espaços interiores onde se passa a maior parte do livro, bem como suas partes mais importantes. E mesmo esse espaço é modificado pela interioridade e atravessado pelas emoções do narrador: basta pensar como Combray é uma durante sua infância e outra quando ele retorna para visitar Gilberte em sua maturidade.

Não é por outra razão que Adorno fala de uma atmosfera viciada em Proust, enclausurado em seu próprio quarto e Benjamin comenta a angústia que Proust sentia em relação ao seu próprio cheiro e imaginava que esse odor era oriundo de um buquê de

⁵⁴⁸ Samuel Beckett. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 13.

⁵⁴⁹ Esse abandono da onisciência, para Adorno, consistiria na tentativa proustiana de se desembaraçar do caráter de aparência da obra de arte advinda de uma espécie de alergia à aura que caracterizaria a arte modernista. Sendo assim, “o início da *Recherche* proustiana de Proust deve ser interpretado interpretar-se como uma tentativa de vencer pela astúcia o caráter de aparência: de penetrar imperceptivelmente na mônada da obra de arte sem a redução oposta violenta da sua imanência formal e sem a pretensão ilusão de um narrador onipresente e onisciente. O problema de como começar, como acabar, aponta para a possibilidade de uma teoria formal da estética ao mesmo tempo abrangentesimultaneamente global e material, que teria que lidar com as categorias de continuidade, do contraste, da transiçãooligação, do desenvolvimento e do “nó” e, sobretudo, de saber se hoje tudo deve estar igualmente perto do centro ou ser de densidade diferente. No século XIX, a A aparência estética havia tinha-se elevado à fantasmagoria., no século XIX, a fanstasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios de sua produção (...)”. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 156.

flores enviado por um admirador. É isso que sentimos ao ler Proust, essa sensação de sermos prisioneiros de uma interioridade que abarca a totalidade da vida e que não oferece a impressão de respiro que um narrador realista costuma proporcionar⁵⁵⁰. Poder-se-ia afirmar sobre o romance, com o perigo de retornar aos determinismos biográficos que Proust tanto criticou em Saint-Beuve, que só um asmático poderia recriar essa sensação de sufocamento que caracteriza a expansão da interioridade em seu livro.

As transformações pelas quais passam os lugares, as personagens e o modo como as apreendemos, bem como o próprio narrador aos poucos mostram que *ser* em Proust significa *devir*⁵⁵¹. O narrador é tão radical em sua subjetividade que mesmo a possibilidade de se contar uma história como ela de fato foi desaparece do horizonte do romance e não é por outro motivo que Benjamin ressalta a diferença de se contar uma vida como ela de fato foi e uma vida tal como ela é lembrada por aquele que a viveu⁵⁵². Mais uma vez, a diferença está numa concepção de história como uma sucessão de pontos no tempo e uma história que conjuga àquilo que é da ordem da experiência. Um acontecimento vivido, diz Benjamin, tem começo, meio e fim, portanto, é limitado. Um acontecimento lembrado é infinito, pois não se encerra na esfera do vivido e se relaciona com tudo que veio antes e depois dele.

Adorno sugere que esse sentimento que temos em relação ao narrador tem sua gênese numa espécie de distanciamento. Ele afirma que quando escutamos a nossa voz gravada por algum dispositivo temos sempre uma experiência extremamente chocante e poderia ser dito sobre Proust que ele ouviu a sua própria voz e a voz dos outros com o mesmo estranhamento e proximidade que ouvimos uma gravação de nós mesmos. Adorno desenvolveria no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954) a famosa ideia de que essa distância se transforma com o romance moderno:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, está atacando um componente fundamental

⁵⁵⁰ Conforme destaca Anatol Rosenfeld, isso que chamei de respiro consistia no distanciamento do narrador tradicional que, com o auxílio da terceira pessoa ou do pretérito, marcava distância entre consciência e mundo. Por isso, é preciso destacar que esse estranhamento do qual fala Adorno e que também é explicado por uma espécie de distanciamento nada tem a ver com esse conceito tradicional. Anatol Rosenfeld. “Reflexões sobre o romance moderno”. Em: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁵⁵¹ Cf. Franklin Leopoldo e Silva. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. Em: Adauto Novaes (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

⁵⁵² Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema.⁵⁵³

Essa distância do narrador em relação a si mesmo e as suas personagens converte-se também na distância entre o narrador e o leitor; Proust se recusaria, nesse sentido, a mostrar as coisas como pré-formadas pelos conceitos gerais e procuraria atingir sua apresentação mais individual. O modo como ele faz isso – e aí está a sua verdadeira relação com a psicanálise de acordo com Adorno – é criando essa ingenuidade de segundo grau, isto é, uma ingenuidade que é atingida pelo esforço constante de manter a capacidade infinita e indiferenciada de uma experiência que só é encontrada em crianças cuja capacidade de reação ainda não foi podada, de manter o frescor das aparências, evitando explicações causais e tornando-se, com isso, capazes de estranhar e se distanciar da realidade (justamente ao torná-la mais próxima), tal como aparece na passagem supracitada da *Dialética do Esclarecimento*.

O ensaio busca incorporar essa “segunda ingenuidade” na recusa de reduzir o objeto ao seu próprio conceito e reduzir todo o conhecimento possível ao universo conceitual. Uma das afirmações mais fortes de Adorno sobre o ensaio reside justamente na ideia de que o ensaio renuncia ao conhecimento indubitável. Isso fica claro no seguinte comentário que Adorno faz do romance:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. [...] O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 61.

⁵⁵⁴ Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 59.

Ao relacionar, nessa palestra, o monólogo interior (posição do narrador) e o efeito de distanciamento em Proust ao conceito de “segunda ingenuidade”, Adorno busca encontrar qual seria essa objetividade que parece perdida pelo romance de Proust.

Em Proust trata-se de algo muito mais determinado e estimulante, ou seja, de fato da força do *mea res agitur*. Poderia se dizer de maneira exagerada que todos os que correspondem a esse tipo de obra que, ao observar atentamente a obra de Proust, têm o sentimento de que aquilo poderia ter se passado com ele. Posso dar o exemplo disso que não sei se convencerá vocês, mas me causou uma impressão muito forte: em uma das últimas partes da grande obra, eu acredito que seja no "*Albertine disparue*" ou no primeiro volume do "*Le temps retrouvé*", o narrador recebe um telegrama amistoso, assinado em nome de Albertine. Albertine, uma das figuras femininas principais do romance como um todo, foi a amada do narrador. Nesse momento ela já está há muito tempo morta, mas uma série de desventuras acaba levando ao fato de que o telegrama, que era a propósito de um outro amor de juventude do narrador, foi assinado com o nome de Albertine. Eu acredito que não há outra maneira de reagir a essa passagem a não ser pensar, "foi assim mesmo", "ocorreu exatamente assim" e eu acrescentaria que, sempre que na obra de Proust tal tipo de evidência é produzida, há uma dor. Eu pergunto: o que é isso, esse sentimento imediato, quase corpóreo, da ligação geral do mais específico? ⁵⁵⁵

E esse algo conhecido que nos aparece no mais específico de Proust é a perda de algo que soubemos um dia, dessa ingenuidade. A conformação à vida adulta impele ao enrijecimento da percepção e a seu estreitamento – em outras palavras, à reificação.

Pode-se dizer que na postura da criança mimada ou do amateur mimado, que Proust tomou com muita consequência, há um pouco dessa ingenuidade. Por exemplo, quando um viajante conversa em um navio com marinheiros que têm de fazer trabalho pesado nesse navio, e quando o viajante, mesmo que não seja uma pessoa muito culta e diferenciada, diz algo ingênuo e infantil, em contraposição à dureza da produção que é esperada dos marinheiros, e quando os marinheiros não são completamente embrutecidos, então eles terão certa inclinação de rir um pouco de alguém que fala com eles tão amigavelmente, sem ter uma ideia verdadeira da dureza de seu destino. Pode-se dizer que Proust tem muito dessa ingenuidade do não completamente *insider* [*Drinseins*], da ingenuidade do espectador, do mero observador e que sua postura liga-se justamente a esse permanecer-se fora, a esse não participar completamente, que ao mesmo tempo lhe permite a reflexão, mas ao mesmo tempo também o

⁵⁵⁵ Vortrag proferido em Janeiro de 1954. Em: TWAA vt 47.

mantém fora daquela operação que toma dos homens a infância e [pode-se dizer também] que justamente em sua própria espiritualização e diferenciabilidade [*Vergeistigung und Differenziertheit*] perdura nele o momento da criança, não do infantil [*des Kindlichen, nicht des Infantilen*], ou seja, do grande e verdadeiro sentido da criança. Agora, o deslumbrante sentimento do conhecido no mais incomum que vem de Proust nasce, se não me engano, justamente do fato de que ele, por meio dessa disciplina sem precedentes, mantém poderoso aquilo que cada indivíduo sabia quando criança e reprimiu e que fala a ele somente por meio do poder do familiar. Aquilo que parece tão familiar e tão incomum em Proust não é de maneira alguma em si mesmo, mas sim algo que nós não mais ousamos, que nós não temos mais a força e a coragem de perceber.⁵⁵⁶

Há uma passagem, para a qual Adorno chama a atenção, na qual o narrador descreve a seguinte situação: um dia ele aparece na casa de seu Tio Adolphe, que recebe a visita de uma cocote por quem o jovem narrador imediatamente se apaixona. Contra as advertências do tio, ele chega em casa e conta a seus pais quem havia conhecido durante a tarde e imediatamente sofre uma reprimenda da família que condena esse tipo de relação. Dias depois, o narrador encontra o tio na rua e, na dúvida sobre como lhe cumprimentar – afinal um mero erguer o chapéu não poderia demonstrar a gratidão que o narrador sentia em relação ao tio devido à apresentação da moça –, acaba por não cumprimentá-lo de modo algum. O tio pensa, então, que os pais do narrador haviam proibido o sobrinho de cumprimentá-lo e eles nunca mais se falam. Tal é o grau de aniquilamento do indivíduo, segundo Adorno. Em certo sentido, essa impotência é partilhada por todos nós. Ao mostrar o fracasso do amor, da subjetividade, etc., Proust, destaca Adorno, denuncia a sociedade que os impediu de existir⁵⁵⁷ e dá lugar ao sofrimento oriundo dessa impossibilidade ao libertá-lo como expressão. Essa é a diferença em relação à filosofia:

Talvez eu possa dizer que nesse ponto há uma diferença decisiva quanto a Bergson, que foi o parente de Proust nas palavras e em um sentido superficial. Em ambos há o programa da reprodução da vida e da experiência em contraposição à reificação, em contraposição ao mundo da convenção. Mas Bergson vê o caminho para tal no adaptar-se sem limites a diferentes situações, se vocês quiserem, na conformação cega, e Proust, em contraposição,

⁵⁵⁶ *Vortrag* proferido em Janeiro de 1954. Em: TWAA vt 47.

⁵⁵⁷ Theodor W. Adorno. “Kleine Proust-Kommentare”. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, p. 211.

justamente na retirada dessa adaptação e em manter os órgãos da infância intactos. Por isso também Bergson confia na intuição como uma pura passividade e se defende contra todos os esforços do conceito enquanto Proust pede justamente pela intuição como a fadiga de um esgrima e cobre e preenche seu trabalho com um contingente extraordinário de racionalidade, eu diria, de razão humana saudável e de real conhecimento psicológico, e apenas no solo desse forte, ou seja, da razão humana saudável e real experiência do mundo, ergue-se então aquela força da intuição, aquela força da reprodução do esquecido por meio da lembrança, que marca sua obra. Ele encara então muito menos que Bergson o problema da *Ratio* e da visão [*Anschauung*] ou da racionalidade e lembrança inconsciente, ele tem um ponto de vista muito mais dialético em relação a todas essas coisas, na própria visão [*Gesinnung*] de sua obra.⁵⁵⁸

Porque fazia filosofia, Bergson não pôde incorporar em sua obra aquilo que ele se dedicou à vida toda por criticar: o congelamento da experiência e a própria incapacidade de captá-la com os conceitos tradicionais da filosofia. A obra de Proust, embora esteja recheada de considerações que podem ser classificadas no âmbito da lógica, por outro lado, dá vazão, expressão a essa experiência do particular, do individual e do sofrimento. Neste ponto, podemos voltar ao tema do ensaio.

Entre o chão e as nuvens

O objetivo deste capítulo é – em consonância com o capítulo 5 – apresentar como a noção de ensaio – seguindo o gancho da obra de Proust (que Adorno comenta de maneira insistente no ensaio como forma) – é capaz de elucidar a relação entre arte e filosofia na teoria de Adorno, tendo em vista o modo como a arte fornece um lugar para o particular que a filosofia aniquila. A compreensão da relação entre arte e filosofia em sua obra é importante para a leitura de Adorno enquanto um crítico dialético da cultura e não um crítico cultural ou um filósofo que eventualmente escreveu textos sobre arte e cultura.

O modo como um objeto é exposto, seja esse objeto um fenômeno social, um conceito, uma obra filosófica ou artística, etc., tem um efeito imediato no próprio conhecimento desse objeto. Marx, por exemplo, distinguia o momento da investigação e o momento da exposição não só como apartados no tempo, mas enquanto procedimentos

⁵⁵⁸ *Vortrag* proferido em Janeiro de 1954. Em: TWAA vt 47.

que obedecem à diferentes regras e pressupostos⁵⁵⁹. Adorno assume essas diferenças e inclui igualmente em sua experiência intelectual uma reflexão onipresente sobre os limites do pensamento conceitual. O ensaio não é, assim, uma questão de estilo, uma tentativa de construir uma abordagem mais heurística ou uma mera questão de prosa ensaística, assim como não é uma maneira “mais artística” de escrever. Ele atende a necessidade de expressar com conceitos aquilo que não é conceitual. Por isso também a sua forma não é pré-determinada. A frase referente à necessidade de persistir “metodicamente sem método” não poderia, nesse sentido, estar mais distante da aleatoriedade e do subjetivismo. Ao contrário, assim como na arte encontramos uma dialética específica entre rigor e liberdade, na qual esses termos não se opõem meramente, mas passam um no outro o tempo todo, no caso do ensaio – a forma por excelência da crítica – se passa o mesmo: perseguir metodicamente sem método exige mais rigor do que a sociologia positivista pode imaginar. Onde essa sociologia entrevê subjetivismo, Adorno busca a unidade entre a “teoria e a experiência que o objeto acolhe”⁵⁶⁰ e mais uma vez, o campo da estética serve de modelo:

Percebe-se quão vácuca é a acusação formal de relatividade subjetiva quando se considera o seu campo próprio, o dos juízos estéticos. A quem quer que alguma vez tenha se submetido, na sua capacidade de reação precisa, à severa disciplina de uma obra de arte, à sua lei formal imanente e à coerção da sua configuração, a reserva quanto ao caráter meramente subjetivo da sua experiência dissolve-se como ilusão mesquinha; e cada passo que avança no interior da coisa graças à sua inervação subjetiva tem potência objetiva incomparavelmente maior do que formações conceituais abrangentes e bem estabelecidas, como a de “estilo”, cuja reivindicação científica se dá à custa dessa experiência. Isso é duplamente verdadeiro na era do positivismo e da indústria cultural, cuja objetividade é calculada pelos sujeitos afinados com a instituição. Em face dela, a razão refugiou-se de modo integral e sem janelas nas idiosincrasias, que o arbítrio dos dominantes censura como arbitrarias, porque eles desejam a impotência dos sujeitos, por medo à objetividade que só nestes encontra guarida.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Cf. Marcos Lutz Müller. Exposição e Método Dialético em “O Capital”. *Marx. Boletim SEAF-MG*, v. 2, Belo Horizonte, 1983, p.17-41.

⁵⁶⁰ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 36.

⁵⁶¹ Theodor W. Adorno. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 67.

Embora tire seu modelo da arte, o ensaio como forma de crítica visa a eliminação da opinião, do ponto de vista:

O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia. (...) Ele gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-lo de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatez.⁵⁶²

A falta de solidez do ensaio, diz Adorno, que aparece como falta de coerência ao positivismo, lhe é constitutiva. A relação com objetos também é diferente no ensaio porque ele busca reconstruir os seus objetos, e não os copiar ou esgotá-los no conceito. Os limites do pensamento conceitual estão ligados igualmente ao problema da representação. O ensaio é também uma escolha epistemológica nesse sentido. O uso da constelação alerta para esse problema na medida em que reconhece e absorve a tensão entre a exposição e aquilo que é exposto. A recusa de definições não é um capricho, mas o reconhecimento do processo de reificação que lhe é inerente. Essa posição também explica porque na obra de Adorno – diferentemente de Lukács – não encontramos uma hipóstase da dialética, uma defesa declarada do “marxismo como discurso do método”, embora seja visível a influência dessa abordagem em sua obra.

A dialética de Adorno busca recuperar o que os processos de abstração e de enrijecimento do objeto deixam para trás, por isso ela tem necessidade de um momento especulativo. É assim que o ensaio se relaciona com a dialética negativa:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo.

⁵⁶³

O próprio papel do ensaio visa essa negatividade. Nas palavras de Adorno, “é por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia

⁵⁶² Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 38.

⁵⁶³ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 44.

do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível”⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ Theodor W. Adorno. “Ensaio como forma”. Em: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 45.

Apêndice – Um parêntese benjaminiano: o salto do tigre e um conceito proustiano de história

Agarra-me quando eu passar, se tens força para tanto, e procura resolver o enigma de felicidade que te proponho.

O tempo Recuperado, Proust

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

Sobre o conceito de História, Benjamin

Benjamin não era um grande entusiasta da forma romance. Muito inferior à narrativa, o fim principal dessa forma moderna seria apenas nos fornecer alguma coisa que não encontramos em nosso próprio destino⁵⁶⁵. A literatura desenvolvida a partir da era burguesa teria a função de reconstruir uma experiência subjetiva daquilo que de certo modo não é mais possível: aquilo que Georg Lukács chamou de sentido e Benjamin de experiência [*Erfahrung*]. Na solidão de nossa leitura, vivemos amores, aventuras e desilusões alheios, para transformá-los em algo nosso como “o fogo devora lenha na lareira”⁵⁶⁶.

Essa experiência subjetiva é, contudo, insuficiente para explicar a atração que Benjamin sentiu até o fim de sua vida pela obra proustiana. O objetivo deste artigo é mostrar como Benjamin aprende com o romance de Proust que a experiência da história, que aparece nos romances como uma história individual, nunca é apreendida de maneira imediata, tendo que ser ela mesma articulada tanto pela memória quanto pela reminiscência; e que esse aprendizado o leva a repensar a concepção de história vigente no marxismo da socialdemocracia alemã do período.

Benjamin e a recepção de Proust na Alemanha

⁵⁶⁵ Benjamin segue o argumento da *Teoria do Romance* de Lukács, embora esteja menos interessado no caráter épico do romance e mais na sua decadência enquanto narrativa. Sobre esse “algo mais” conferir Lukács, 2000.

⁵⁶⁶ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 213.

Antes de desenvolver o argumento acima apresentado, vale ressaltar que a centralidade do romance de Proust na experiência intelectual de Benjamin não costuma ser um tema recorrente na leitura crítica de suas obras, ao menos não enquanto um momento fundamental de sua filosofia. Contudo, Benjamin confessou a Adorno certa vez que não poderia ler mais uma palavra de Proust, pois estava completamente viciado em sua obra a ponto de pensar não ser mais capaz de escrever nada que tivesse algum valor. Mesmo Adorno, com sua obsessão pela objetividade, perdia-se na narrativa de Proust e redescobria na história de *La Recherche du temps perdu* a história de sua própria vida. Ele tinha a interessante mania de anotar nomes de pessoas próximas a ele em seu exemplar do romance, sempre que Proust descrevia um personagem ou uma situação que lembrava Adorno de seus conhecidos⁵⁶⁷.

Proust foi um autor pouquíssimo lido pelo público geral na Alemanha da primeira metade do século XX, embora a data original da publicação do último volume da *Recherche* date de 1927. Foi apenas em 1953 que apareceu sua primeira tradução completa para o alemão. Sua recepção, contudo, ao menos no que se refere à crítica alemã, foi bastante anterior e encontra em Benjamin um de seus principais responsáveis. Benjamin foi um dos únicos críticos do período⁵⁶⁸ que acompanhou o desenvolvimento das vanguardas francesas – basta notar o quão pouco Adorno, por exemplo, se dedicou a autores franceses nesse período. O papel do surrealismo e da poesia de Baudelaire na construção do grande projeto das arcadas de Benjamin é assaz reconhecido por sua fortuna crítica. Concomitantemente, costuma-se negligenciar o caráter precursor de Benjamin enquanto leitor da vanguarda francesa na Alemanha no interior da própria crítica marxista alemã do período, se formos pensar nos nomes consagrados de Bloch e Lukács, por exemplo. Benjamin não só lia Proust, como o traduziria e banharia sua filosofia no mar da experiência proustiana.

Benjamin viajou a Paris pela primeira vez em 1913, no mesmo ano de lançamento do primeiro volume do romance. Sua primeira leitura de Proust data de 1919. Durante a primeira guerra mundial, contudo, a publicação do romance foi interrompida devido a problemas editoriais relacionados à guerra e Proust decidiu fazer crescer seu livro, antes planejado apenas em três volumes. Após a guerra, foram publicados *À l'ombre des jeunes*

⁵⁶⁷ Pude observar isso ao consultar os exemplares de Proust de posse de Adorno em seu arquivo em Berlim. Todos esses exemplares estavam completamente anotados e seguiam o mesmo padrão.

⁵⁶⁸ Além de Benjamin, Rainer Maria Rilke e Ernest Robert Curtius foram centrais na história dessa recepção. Curtius escreveu um extenso ensaio sobre Proust em 1925 e Rilke não só absorveu a influência como requisitou a tradução do romance ao seu editor.

filles en fleurs (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920/21) e *Sodome et Gomorrhe* (1921/22). Após a morte de Proust, foram publicados *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925) e *Le Temps retrouvé* (1927). Ainda em 1927 saíram as crônicas e artigos escritos para jornais por Proust, dentre os quais se encontram seus textos sobre Flaubert e Baudelaire. Benjamin fez várias viagens a Paris de 1927 a 1933, o que tornou sua leitura de Proust praticamente simultânea às publicações originais e permitiu a Benjamin, desse modo, lê-lo como um contemporâneo.

Durante os anos nos quais realizou suas diversas incursões em terras gaulesas, Benjamin escreveu no *Frankfurter Zeitung* e em *Die Literarische Welt* a respeito da vida cultural francesa. Este foi um período de pesquisa intensa das vanguardas e no qual Benjamin empreendia um projeto de fazer um inventário crítico dos principais autores de sua época, dentre os quais encontramos, além de Proust, Karl Kraus, Kafka, Brecht, Julien Green e os surrealistas. Seu conhecido texto sobre Proust – *Zum Bilde Prousts* – foi publicado em *Die Literarische Welt* em duas partes, em 21 de junho e 05 de julho de 1929. Esse texto – que seria intitulado *En traduisant Marcel Proust* – havia sido encomendado como um comentário sobre a tradução de Proust feita por Benjamin neste período, mas acabou se tornando um ensaio sobre Proust e seu romance, e a tradução em si não é sequer mencionada.

Até 1933, Benjamin havia traduzido o segundo e o terceiro volumes do romance junto de Franz Hessel e o quarto, sozinho. Este último infelizmente se perdeu⁵⁶⁹. Ainda nesse período, Benjamin traduziu um excerto de um prefácio chamado *Sur la Lecture* escrito por Proust em 1905 para sua tradução de *Sésame et les Lys* do crítico de arte da era vitoriana John Ruskin⁵⁷⁰.

Em suma: Benjamin traduziu Proust, escreveu um ensaio crítico sobre ele, produziu textos jornalísticos e o parafraseou em diversos momentos. *Rua de mão única* foi nitidamente influenciado pela experiência Proustiana e pode ser lido como uma tentativa de Benjamin de se livrar do caráter irresistível dessa influência a partir de uma aproximação com o surrealismo. Também sua *Infância Berlinense* foi inspirada no romance francês. Proust o acompanhou durante toda a década de 1920 e 1930 e é citado

⁵⁶⁹ Sobre essa última tradução há poucas informações disponíveis. O que se sabe é por meio da correspondência entre a editora que publicaria o livro (Piper) e Franz Hessel. Ao que tudo indica, Benjamin enviou a tradução à mão e com várias lacunas de tradução para a editora. Numa carta a Scholem de 18/09/1926, Benjamin afirma que a intenção dele e de Hessel era traduzir todos os romances.

⁵⁷⁰ Texto publicado em *Die Literarische Welt* em 28/02/1930.

em seus *Diários de Moscou*, onde foi inclusive apresentado como o tradutor de Proust na Alemanha.

Com a ascensão do nazismo, o projeto de Benjamin foi completamente limado e com o abandono de algumas de suas obras e o desaparecimento de outras, ficaram prejudicadas tanto a recepção de Proust na Alemanha quanto a publicação e organização da obra de Benjamin. Tornou-se especialmente difícil rastrear a relação da experiência intelectual de Benjamin com a obra proustiana. Um dos primeiros autores que destacou o caráter fundamental de Proust para a obra de Benjamin foi Peter Szondi, num texto chamado “Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin”, publicado apenas em 1963. E a partir de então, cada vez mais a influência de Proust sobre Benjamin foi reconhecida por seus comentadores.

É possível que Proust tenha tido um papel tão preeminente na obra de maturidade de Benjamin – mostrar isso é um dos objetivos desse artigo – que este só pode ser comparado ao papel que Goethe exerceu em sua juventude⁵⁷¹. Então, porque Baudelaire teve seu nome muito mais associado ao de Benjamin do que Proust?⁵⁷² É muito provável, inclusive, que o interesse de Benjamin por Baudelaire tenha sido suscitado justamente pela leitura do romance de Proust, que incorporava, sem citar, uma série de versos do poeta e pelo texto de Proust *À propos de Baudelaire*, publicado pela primeira vez em 1921.

Cito a seguir algumas razões que podem explicar esse fenômeno. O ensaio “Imagem de Proust” só ganhou interesse quando Adorno e sua esposa Gretel organizaram os escritos de Benjamin nos anos de 1950. O destino de Benjamin continuava a se ligar, quase quatro décadas depois, ao de Proust, que era traduzido integralmente justamente nessa época na Alemanha. Mas ainda assim, “Imagem de Proust” seria lido como um texto “apenas de estética” por muitos anos. Conforme aponta Ursula Link-Heer, tanto o romance de Proust, quanto a interpretação proposta por Benjamin, foram recebidos por essa geração com desconfiança, pois Proust ainda era visto como um romancista da aristocracia. O cenário passou a se transformar com o ensaio de Szondi e com a leitura que a geração de 1968 faria desses textos, buscando em Benjamin o escritor materialista dialético autêntico (em contraposição a Adorno, que entrou em crise com o movimento estudantil do período).

⁵⁷¹ Cf. Robert Kahn. *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris: Kimé, 1998.

⁵⁷² Sobre a recepção da obra de Benjamin na Alemanha, conferir Ursula Link-Heer. “Zum Bilde Prousts”. In: Burkhardt Lindner (Hrsg). *Benjamin Handbuch:Leben – Werk-Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler, 2011.

A partir de 1980 inaugurou-se uma nova fase da recepção da relação das obras de Proust e Benjamin. É nesse período que o Benjamin tradutor foi redescoberto e foi lançada a edição das obras completas de Benjamin que contextualiza a “Imagem de Proust”, apresentada agora ao lado dos “*Proust Papieren*”, um envelope deixado por Benjamin que contém todos os seus escritos sobre Proust, inclusive um discurso sobre Proust apresentado no 40º aniversário de Benjamin, chamado “*Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*”⁵⁷³.

No Brasil, outrossim, a imagem de Baudelaire também é mais associada a Benjamin do que a de Proust. A recepção brasileira de Benjamin, orientada pela tradução de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” levada a cabo por Carlos Nelson Coutinho em 1968⁵⁷⁴ contribuiu para a orientação estética e cultural dessa recepção⁵⁷⁵. Ademais, a organização das *Obras Escolhidas*, publicadas de 1985 a 1990, colaborou para a cristalização da leitura de “Imagem de Proust” como um texto sobre estética, em meio a outros textos sobre literatura, e para a divulgação de Benjamin como um estudioso de Baudelaire, associado intimamente à sua teoria da modernidade e da experiência.

Além de razões editoriais, que, se não determinam, ao menos são sintomáticas de um processo de recepção, há outro elemento a elas ligado que também explica o obscurantismo da relação entre a obra de Benjamin e o romance de Proust. Há alguns dados que sugerem que o próprio Adorno não teria compreendido muito bem essa relação e, como ele foi em grande parte o responsável pela divulgação e pelo comentário da obra

⁵⁷³ Em 1981, Krista R. Geffrath publicou um livro chamado “Materialismo Metafórico” [*Metaphorischer Materialismus*] no qual associou os primeiros quatro volumes dos Escritos Reunidos de Benjamin e as partes “k” (“Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung”) e “n” (“Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso”) das *Passagens* à “imagem dialética” e à teoria da vigília ligada ao conceito de “memória involuntária” de Proust. Ela mostra como a obra de Proust atravessa a experiência intelectual de Benjamin de ponta a ponta e destaca a semelhança de importância deste com Goethe. Cf. Krista R. Geffrath *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff*. Munich, Wilhelm Fink, 1981.

⁵⁷⁴ Tal ensaio foi publicado no número 19/20 da *Revista Civilização Brasileira* de Agosto de 1968.

⁵⁷⁵ Neste período, Leandro Konder publicou *Os marxistas e a arte* (1967), no qual dedicou um capítulo a Benjamin, e José Guilherme Merquior publicou o primeiro livro sobre a Escola de Frankfurt no Brasil (lançado quatro anos antes d’*A Imaginação Dialética* de Martin Jay), chamado *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969). A recepção brasileira de Benjamin é, assim, orientada pelo debate sobre estética que, por sua vez, esteve ligado às questões políticas do movimento estudantil e da luta contra a ditadura. Cf. Gunter Karl Pressler. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin de 1960 a 2005*. São Paulo, Annablume, 2006.

de Benjamin, ela demorou mais tempo ainda para ser rastreada. É provável que Adorno não havia se debruçado sobre a obra de Proust por inteiro antes dos anos de 1950⁵⁷⁶.

Meu objetivo aqui é demonstrar, seguindo algumas pistas já apontadas pela fortuna crítica, a importância que o romance de Proust teve na construção da concepção original de história formulada por Benjamin; o que envolve, entretanto, revisitar alguns temas benjaminianos tais quais as origens sociais da narrativa e o declínio da experiência na modernidade.

Modernidade e experiência

A teoria da modernidade de Benjamin, se é que podemos chamá-la assim, afamou-se a partir dos ensaios sobre Baudelaire e dos textos “Pequena história da fotografia” (1931), “Experiência e Pobreza” (1933), “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936)⁵⁷⁷. A ideia central que norteia tais textos é a de que algo se perdeu com o nascimento da modernidade. A esse algo, Benjamin atribui o nome de experiência (*Erfahrung*)⁵⁷⁸. Essa experiência consistiria numa espécie de saber que passa de geração em geração através da narrativa oral.

Diferente do que pode parecer à primeira vista, narrar é para Benjamin muito mais do que uma técnica literária; narrar diz respeito à capacidade de dar conselhos para muitos casos. A raiz da narrativa está no conto de fadas e sua fonte é a experiência⁵⁷⁹. Conforme destaca Benjamin,

⁵⁷⁶ Na biblioteca de Adorno constam apenas exemplares da obra de Proust em alemão – todos anotados. Uma vez que o romance completo de Proust só foi publicado completamente em alemão em 1953, não há indício de que ele tenha lido o romance completo antes disso embora ele afirme tanto em seu texto “Sobre Proust” (1954/1957) quanto no texto “Pequenos comentários sobre Proust” (1958) que a obra de Proust é fundamental em sua experiência intelectual e o acompanha desde muitos anos. Além disso, seus textos e palestras sobre Proust passam a aparecer, não fortuitamente, somente em 1954.

⁵⁷⁷ Conforme destaca Gagnebin, Benjamin muda de posição ao longo da década de 1930, principalmente no que se refere às possibilidades narrativas no século XX. Mas o objetivo aqui não é fazer uma leitura exegética desses ensaios, mas destacar alguns pontos de sua teoria da modernidade para compreendermos o que está em jogo na interpretação de Proust. Cf. Jeanne Marie Gagnebin. “Memória, história, testemunho”. Em: Lembrar escrever esquecer. São Paulo, Ed. 34, 2006.

⁵⁷⁸ Na conhecida formulação de Leandro Konder, “‘*Erfahrung*’ é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); O sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. “*Erlebnis*” é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos [...]” Leandro Konder. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 83.

⁵⁷⁹ Benjamin intentava, desde suas primeiras aventuras no âmbito da filosofia, alargar o conceito de experiência kantiano a partir do conceito teológico de experiência. No entanto, não se tratava de reencantar a filosofia. Inspirado nas experiências surrealistas, Benjamin vislumbrava a possibilidade de se ter acesso

O primeiro narrador verdadeiro é e continua a ser o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fada nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do “tolo” nos mostra como a humanidade se fez de “tola” para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem “inteligente” mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito.⁵⁸⁰

A sabedoria do narrador viria de longe, seja no tempo, seja no espaço; ela poderia ser a sabedoria do marinheiro comerciante e nômade que conhece inúmeros lugares e coleciona múltiplas experiências dos mesmos, como poderia ser também a sabedoria que vem de longe no tempo, adquirida por um camponês sedentário que, assim como o marinheiro, coleciona as muitas histórias que ouviu durante sua vida. Portanto, a narrativa teria a ver com a oralidade e com a tradição que, aqui, assume o sentido da experiência acumulada da vida e transmitida de geração em geração.

Um bom narrador saberia coordenar a alma, o olhar e as mãos, pois o ato de narrar constitui, em Benjamin, mais do que contar uma história; narrar é antes de tudo um gesto, uma forma artesanal de comunicação cuja matéria-prima é a experiência – e a experiência *coletiva*. Sendo assim, a narrativa teria raízes no povo. O mundo do narrador seria um mundo de artífices e tudo se passa como se narrar fosse algo análogo ao trabalho manual. Conforme afirma Benjamin (1994c, p. 204), “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”, isto é, a arte de narrar foi constituída em meio à monotonia do trabalho manual:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apropria dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las.

a “iluminações profanas” que superaria a iluminação religiosa e constituiria uma forma antropológica e materialista de experiência. Cf. Walter Benjamin. “Paris, capital do século XIX/ Exposé de 1939”. Em: *Passagens*. São Paulo/Minas Gerais, Imprensa Oficial/Editora UFMG, 2009.

⁵⁸⁰ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 215.

Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.⁵⁸¹

Em sua teoria, Benjamin associa o declínio da arte de narrar ao desenvolvimento das forças produtivas e do trabalho mecânico. Se ninguém mais fia ou tece ouvindo histórias, não há mais o que contar. Desaparece, afirma ele, o dom de ouvir e também a comunidade dos ouvintes. Não se sabe mais contar histórias. Nesse sentido, a perda da arte de narrar dá lugar à reificação da linguagem, que se torna pobre, incapaz de transmissão da experiência, pois esta mesma também se desfaz.

Embora normalmente se ressalte a verve kantiana da teoria benjaminiana da perda da experiência na modernidade, essa teoria contém muitos aspectos similares àqueles problematizados pela teoria social alemã no final do século XIX e início do século XX. Inspirados pela formação nacional alemã, esses autores pensaram a modernidade a partir da passagem da vida social organizada fundamentada na comunidade para a vida social que se expande e transforma em sociedade⁵⁸². Benjamin foi leitor dessa sociologia, principalmente a partir dos desenvolvimentos de Georg Simmel.

Quando Benjamin diagnostica a perda da experiência, ele identifica esse processo com a passagem de uma sociedade pré-capitalista, na qual predomina o trabalho manual – essencial para a possibilidade de se narrar –, para uma sociedade industrial na qual não é mais possível transmitir a experiência e na qual o trabalho mecanizado e o surgimento do individualismo desmancham a coletividade e a comunidade que eram pressupostos dessa experiência.

Mas o que tem a ver Proust com tudo isso?

Marcel se torna escritor

Os franceses, conhecidos internacionalmente pelo humor peculiar ou até mesmo para a escassez desse elemento de temperamento, costumam fazer troça com a dimensão do romance de um de seus literatos mais importantes, afirmando que Proust levou sete tomos e toda a sua vida para escrever a seguinte história: *Marcel devient écrivain*.

⁵⁸¹ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 255.

⁵⁸² Ferdinand Tönnies é o formulador da distinção clássica entre essas duas formas de organização social. Seu livro *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1912) orientou grande parte da Sociologia Alemã do período.

O chiste é engraçadíssimo para quem se aventurou pelos sete tomos da *opus magnus* de Proust para no final de sua jornada ser remetido ao início do livro novamente, uma vez que o romance acaba com a firme decisão do narrador de escrever o livro que acabamos de ler. Reside justamente nessa longa e árdua tentativa de galvanizar a experiência de uma vida o interesse que a obra de Proust suscitou em Benjamin.

Elucidar esse aspecto exige, contudo, sublinhar algumas características marcantes do romance que começa com a lembrança do narrador do flagelo ao qual fora submetido enquanto criança, quando precisava desesperadamente do beijo de boa noite da mãe e via seu desejo negado pela interposição do pai. Toda a narrativa a partir daí será permeada de lembranças e de reminiscências. Ou seja, de elementos ou situações das quais o narrador se lembra de maneira voluntária e involuntária. A questão da importância da memória involuntária e da reminiscência no romance de Proust é um lugar comum na sua fortuna crítica atualmente e quase não valeria a pena ser mencionada aqui, se ela não fosse tão fundamental para a filosofia de Benjamin.

A reminiscência aparece na obra de Proust de várias maneiras⁵⁸³. Ela pode advir de uma sensação amorfa ou estímulo externo sentido como fortuito como, por exemplo, o cheiro de mofo num banheiro público nos *Champs-Élysées* em *À sombra das moças em flor*. Também o reconhecimento de uma cena do passado pode desencadear uma agitação emocional ou intelectual que não se sabe exatamente de onde vem, como acomete o narrador quando abaixa para descalçar suas botas em sua segunda visita a Balbec ou ao avistar o romance de Georg Sand em *O Tempo Recuperado*. Não só uma cena, mas a identificação entre uma sensação do passado e do presente pode ser um gatilho para a reminiscência. E aqui o exemplo mais famoso é o da *madeleine*. Ao molhar uma *Madeleine* no chá oferecido por sua mãe, o jovem narrador é remetido à sua infância em Combray:

Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. (...) De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde

⁵⁸³ Para uma descrição acurada sobre as distintas concepções de reminiscência em Proust e suas respectivas correspondências gramaticais na estrutura da escrita de Proust, cf. Geneviève Henro Sostero. *Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore*. In: “*Marcel Proust: surprises de la Recherche*”. Revue de L’UFR, Textuel n. 45, Paris, 2004.

apreendê-la? Bebi um segundo gole no qual não achei nada além do que no primeiro, um terceiro que me trouxe um tanto menos que o segundo. É tempo de parar, o dom da bebida parece diminuir. É claro que a verdade que busco não está nela, mas em mim. (...) E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (...) A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; (...) E logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. ⁵⁸⁴

Episódios análogos ao da *madeleine*, nos quais uma sensação do presente evoca uma sensação do passado se repetem diversas vezes. Um dos aspectos mais importantes desses acontecimentos equivale à modificação súbita da consciência do tempo que separa o narrador da época rememorada. Isto é, o passado invade o presente como se entre esses dois instantes não houvesse distância, conforme podemos ver no episódio acima descrito.

As reminiscências que aparecem ao longo de todo o romance apresentam-se para o narrador e para o leitor como episódios isolados e daí advém uma das características mais marcantes de Proust: a fragmentação da vida subjetiva. Mas isso tudo se transforma quando, no final do texto, percebemos que acabamos de ler o resultado da reunião dessas reminiscências que resulta na experiência formalizada no romance. No final, a reminiscência provocada por um tropeço num degrau do palacete dos Guermantes é acompanhada de um momento interpretativo no qual a consciência do tempo é recobrada e deixa ao narrador a oportunidade de reinterpretar sua trajetória. O momento interpretativo garante a enorme surpresa do livro: temos aí a reconfiguração não só da vida do narrador, para quem todas as reminiscências passam a fazer sentido, mas do próprio romance, que começa a ser escrito nesse momento. Se o narrador escuta uma voz

⁵⁸⁴ Marcel Proust. *O Tempo Recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 48-50.

que o desafia e que diz “agarra-me quando eu passar, se tens força para tanto, e procura resolver o enigma de felicidade que te proponho” ⁵⁸⁵, é porque a experiência do passado não é imediata, não está dada para nós e precisa ser reconstruída. Em outras palavras, essa experiência não existe como coisa dada e a sua apreensão depende de nossa força para nos apropriarmos desse passado. Para retornar ao tema de Benjamin, se a experiência na modernidade foi desmantelada, é em Proust que ele buscará alguns elementos para a sua reconstituição.

Repensar a memória: Benjamin reúne Proust e Freud

O filósofo Henri Bergson, que fora marido de uma prima de Proust, foi um importante interlocutor de Proust no romance. Em seu livro “*Matéria e Memória*”, o filósofo buscou mostrar como a concepção de tempo na história da filosofia é uma concepção de tempo que não comporta sua característica qualitativa. A esse aspecto qualitativo ele dá o nome de *durée*. Benjamin reconhecia nessa filosofia vitalista do final do século XIX a percepção de que algo se transformava e, por conta dessa mudança, começou a perscrutar aquela que seria compreendida como “verdadeira experiência”. É exatamente isso que está em jogo no conceito de *durée*. A filosofia de Bergson é vista por ele como um esforço nesse sentido. Benjamin desenvolve uma discussão a respeito da memória e das formulações a esse respeito do filósofo para compreender a experiência do choque na modernidade.

Benjamin chama a atenção para o fato de que Bergson mostra a importância da memória para a estrutura da experiência. Mas faz uma crítica a ele:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória. Ao contrário, rejeita qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isso, acima de tudo, se aproximar daquela experiência da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual foi remetida. É a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala. ⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Marcel Proust. *O Tempo Recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 662.

⁵⁸⁶ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 105.

De acordo com Benjamin, Bergson define de tal maneira o caráter da experiência na duração, que somente o escritor poderia ser o sujeito dessa experiência; teoria esta formalizada por Proust em sua construção artificial da experiência, afinal, é só enquanto o escritor de sua grande obra que o narrador galvaniza a experiência de sua vida. No entanto, o que é para Bergson a “memória pura” aparece em Proust enquanto memória involuntária, liberada da tutela do intelecto e, assim, a obra de Proust apresenta, de acordo com Benjamin, uma crítica imanente à teoria da memória de Bergson. Vale lembrar que, de acordo com Bergson, “para evocar o passado na forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”.⁵⁸⁷ Para Proust, isso não depende de uma escolha. Nessa trilha, Benjamin – e essa é uma espécie de novidade para a fortuna crítica de Proust do período – aproxima-o de Freud e afasta-o de Bergson ⁵⁸⁸.

A ideia desenvolvida por Proust é, nessa leitura, a seguinte: as informações sobre o passado, acessadas pela memória voluntária ou da inteligência, não guardam nenhum traço dele que permita compreendê-lo inserido no presente. Sendo assim, diferentemente do que propunha Bergson, não dependeria do esforço voluntário do indivíduo a capacidade de se apropriar de sua própria experiência.

Para desenvolver o conceito proustiano de memória involuntária, que condensa a crítica de Proust a Bergson, Benjamin recorre a Freud para esclarecer a diferença fundamental que a memória voluntária assume em relação à memória involuntária em Proust.

O texto base desse debate é “Além do princípio de prazer” (1920), no qual Freud explica, entre outros, o funcionamento do sistema Percepção-Consciência. Um dos pilares desse texto é o fenômeno da “neurose traumática”, que Freud visa investigar. Sem dúvida impactado pela experiência da primeira guerra mundial, um dos exemplos dessa neurose fornecido no ensaio é justamente a neurose de guerra e a incapacidade dos soldados de elaborar esse trauma. Impossível não lembrar da formulação de Benjamin em

⁵⁸⁷ Henri Bergson. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 90.

⁵⁸⁸ Essa novidade não é de Benjamin, mas uma novidade de leitura que ele acompanha a partir de um dos principais biógrafos de Proust, Léon Pierre-Quint, que perscrutou a relação entre Proust e Freud no final da década de 1920. Benjamin também havia lido um artigo de Jacques Rivière, “Marcel Proust e o espírito positivo”, que apontava nessa direção. A ideia que estava em jogo é a de que tanto Proust quanto Freud teriam inaugurado uma nova forma de interrogação da consciência. Cf. Ernani Chaves. “Walter Benjamin e Marcel Proust e a questão do sadismo”. Em: *Ver. Latinoam. Psicop. Fund. II*, Volume 4, 1999.

“Experiência e Pobreza” (1933) sobre os combatentes que voltavam mudos do campo de batalha.

O ponto central do texto freudiano na leitura de Benjamin é a demonstração da consciência como uma função particular dos processos psíquicos e sua diferenciação da memória. Em resumo, Freud parte da ideia de que recaímos num estado de terror [*Schreck*] quando corremos um perigo sem estarmos preparados para tal. O sentimento de angústia [*Angst*], enquanto expectativa do perigo (ainda que desconhecido), nos protegeria desse terror. Tal sentimento estaria a serviço da necessidade do organismo vivo de se proteger contra estímulos, necessidade esta que Freud aponta como quase mais primordial do que receber estímulos⁵⁸⁹. Freud compara o sistema psíquico a um organismo vivo e sensível. Para se proteger, esse organismo cria uma casca que o protege dos estímulos externos. Essa casca é a consciência. Cada vez que um estímulo externo rompe a barreira da consciência, há um trauma. Mas os estímulos que agem sobre a consciência são tantos que

tornar-se consciente e deixar traço de lembrança são incompatíveis dentro do mesmo sistema. Assim poderíamos dizer que no sistema Cs o evento excitatório torna-se consciente, mas não deixa nenhuma marca duradoura; todas as suas marcas, nas quais se apoia a recordação, seriam produzidas nos sistemas adjacentes internos, ao transmitir para eles a excitação. (...) A consciência surge no lugar do traço de lembrança.⁵⁹⁰

Nesse sentido, a consciência seria oposta à memória porque, como órgão de proteção contra estímulos, não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Nas palavras de Benjamin,

Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse de proteger contra estímulos, quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Sigmund Freud. “Para além do princípio de prazer”. Em: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Para além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo, companhia das letras, 2010, p. 189.

⁵⁹⁰ Sigmund Freud. “Para além do princípio de prazer”. Em: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Para além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo, companhia das letras, 2010, p. 186.

⁵⁹¹ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 111.

Sabemos que Benjamin associa a modernidade a um aumento de estímulos tão grande que isso produz uma transformação completa na vida dos indivíduos⁵⁹². Se a modernidade é a era marcada pela intensificação de estímulos, ela será também uma era de prevalência da consciência em termos freudianos. E, portanto, quanto mais consciência, menos memória. Quanto menos memória, menos experiência. Quanto menos experiência, menos narrativa. Quanto menos narrativa, menos transmissão de sabedoria.

Benjamin une, assim, a psicanálise de Freud à filosofia vitalista. A consciência, entendida como memória da inteligência, aparece sob a forma da vivência, enquanto que a memória, compreendida como memória involuntária, constitui-se como *locus* da experiência. A leitura que Benjamin faz do ensaio de Freud é bastante original, pois ele evita o conceito de inconsciente (tão importante no argumento de Freud) e o substitui por esse da memória involuntária, associada à experiência bergsoniana e à falha na repulsa ao choque freudiana⁵⁹³.

Em “O narrador”, Benjamin tece uma comparação que esclarece essa ideia. Poderíamos associar o modo como Benjamin define a relação entre o indivíduo moderno e a informação com esse esquecimento inerente à consciência: a informação só vale enquanto é nova, no instante seguinte é esquecida, assim como um estímulo é percebido pela consciência para logo em seguida ser desprezado. Já a narrativa diz respeito à memória: ela resiste, permanece. Não por outro motivo Benjamin insiste que “a memória é a mais épica de todas as faculdades” e que o historiador apenas escreve a história, enquanto que o cronista a narra, liberado do “ônus da explicação verificável”⁵⁹⁴. Quanto mais informação, portanto, menos experiência. Qualquer semelhança com as *Teses sobre o conceito de história* não é mera coincidência.

Essa formulação também pode ser encontrada no início do *Exposé* de 1939, quando Benjamin afirma que o objetivo de seu livro será analisar uma concepção da história que “corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma

⁵⁹² Mais uma vez, vale lembrar o ensaio de Georg Simmel publicado em 1903 chamado “As grandes cidades e a vida do espírito” no qual Simmel destaca a intensificação da vida nervosa que produz o sujeito moderno e seu caráter *blasé*.

⁵⁹³ Proust pouco conhecia sobre a formulação freudiana do inconsciente. Em suas formulações a respeito do que chama “vontade inconsciente” está o filósofo Arthur Schopenhauer e o conceito de vontade desenvolvido em *O mundo como vontade e representação*, o que sustenta a decisão acertada e interessante de Benjamin.

⁵⁹⁴ Walter Benjamin. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 209.

série ilimitada de fatos congelados na forma de coisas”⁵⁹⁵. Essa concepção de história “faz o inventário das formas de vida e das criações da humanidade ponto a ponto”⁵⁹⁶. Ou seja, como uma sucessão de fenômenos que são organizados pelo tempo, mas nos quais o tempo não penetra.

Refazer a história

Resta a dúvida, então, do lugar apropriado de Proust nessa longa discussão. Proust constrói uma concepção de história ao longo de seu romance que impactará a própria teoria da história de Benjamin que, em seu turno, não pode ser pensada sem a ideia proustiana de memória involuntária.

O famoso episódio da Madeleine é o primeiro momento do romance em que o gosto de um bolinho mergulhado no chá suscita no narrador uma felicidade há muito tempo esquecida de uma tarde na casa de sua tia-avó em Combray, felicidade esta que não poderia ser acessada de nenhum modo a não ser pelo sentimento do gosto repentino. Não obstante, os episódios de memória involuntária se repetem várias vezes ao longo do romance. Quando o narrador sente, no final do romance, um desnível entre dois degraus do palacete de Guermantes, ele se lembra do episódio da *madeleine* e do modo como decidiu ignorar seu significado àquela altura:

Com efeito, a felicidade que eu acabara de experimentar era exatamente igual à que sentira ao comer a *madeleine*, e de cujas causas profundas tivera, naquele tempo, de adiar a pesquisa. [...] Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se mostrava inútil; mas, se eu conseguisse, deixando de lado a vespéral Guermantes reencontrar o que havia sentido ao pousar assim os pés novamente a visão deslumbrante e indistinta me roçava de leve, como se me houvesse dito: “Agarra-me quando eu passar, se tens força para tanto, e procura resolver o enigma de felicidade que te proponho”.⁵⁹⁷

Proust explora a memória involuntária como a única possibilidade de apropriação de seu passado que uma pessoa tem. Pois o passado de um indivíduo não se constitui apenas do que ele se lembra (a partir da memória da inteligência), mas principalmente de

⁵⁹⁵ Walter Benjamin. “Paris, capital do século XIX/ Exposé de 1939”. Em: *Passagens*. São Paulo/Minas Gerais, Imprensa Oficial/Editora UFMG, 2009, p. 53.

⁵⁹⁶ Walter Benjamin. “Paris, capital do século XIX/ Exposé de 1939”. Em: *Passagens*. São Paulo/Minas Gerais, Imprensa Oficial/Editora UFMG, 2009, p. 53.

⁵⁹⁷ Marcel Proust. *O Tempo Recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 662.

tudo aquilo que ele experimentou, como se “nada do que alguma vez aconteceu [pudesse] ser dado por perdido na história”⁵⁹⁸. Ou seja, nas palavras de Proust:

Para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, só nos oferece do passado momentos sem verdade; mas um odor, um sabor, reencontrados em circunstâncias diferentes, revelam em nós, a despeito de nós mesmos, o passado; nós sentimos o quanto esse passado era diferente daquilo que acreditávamos nos recordar, e que nossa memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem verdade.⁵⁹⁹

Quando duas pessoas conversam, por exemplo, há uma série de estímulos que são desprezados pela consciência enquanto essa conversa ocorre; uma buzina na janela, o gosto do café que se bebe, o cheiro de um buquê de flores, etc. Pode ser que essas pessoas consigam lembrar-se dessa conversa, mas quando o fizerem nenhum desses estímulos fará parte dessa lembrança. Como formulou Proust, “uma hora não é somente uma hora, é um vaso cheio de perfumes, sons, projetos e climas”⁶⁰⁰, mas costumamos a nos lembrar disso. Não prestamos atenção naquilo que nos parece inútil à vida prática (por isso Benjamin vai mostrar em seu texto como a consciência é pobre, ela impede que o tempo seja percebido enquanto duração). Nas palavras de Benjamin, “só se pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”⁶⁰¹.

Mas pode ser que um dia, ao escutar uma buzina, ou provar o gosto de um café, ou ainda sentir o arome de uma flor, uma dessas pessoas se lembre de uma sensação semelhante àquela sentida no dia da conversa que a remeterá a este momento. Conforme explica Benjamin, esse é um trabalho de esquecimento, afinal, aquilo que de fato interessa não é acessível à consciência,

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a

⁵⁹⁸ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 54.

⁵⁹⁹ Marcel Proust. “Entrevista”. Revista Espaço & Debates, v. 11, nº 33, 1991, p. 2.

⁶⁰⁰ Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, III, 1956, p. 889.

⁶⁰¹ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 108.

urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do esquecido.⁶⁰²

E não seria qualquer um que poderia apropriar-se de seu passado. Em primeiro lugar, porque ele vem à tona quando menos se espera. Em segundo, porque é preciso ter força para agarrá-lo. Esses momentos, para Benjamin, aparecem em nossa vida coletiva diversas vezes, assim como o narrador de *Em busca do tempo perdido* se depara com essas reminiscências que lhe despertam a intuição de que há algo mais ali. A reminiscência, entretanto, não basta enquanto tal. Seria necessário reconhecer o enigma de felicidade e desvendá-lo. Benjamin cita exatamente essa ideia em suas *Teses*:

a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece nela visado.⁶⁰³

A imagem suscitada pela memória involuntária – que precisa ser agarrada – suprime a distância entre passado e futuro. Ela suprime o tempo que se passou do ponto 1 ao ponto 2, e, por essa razão, traz consigo uma nova concepção de tempo. Há um episódio no romance de Proust que é especialmente esclarecedora dessa concepção. Em sua primeira visita a Balbec, o narrador não consegue, em sua hipocondria, se acostumar com o novo quarto e, muito angustiado com a mudança de ambiente, é ajudado pela avó que se oferece para tirar as suas botas até que ele se acalme. Um ano depois, após a morte de sua avó, o narrador retorna à Balbec e ao abaixar-se para retirar as botas é diretamente remetido àquela primeira experiência e, finalmente, pode sentir a dor da morte da avó, até então ignorada por ele. A apreensão desse lampejo da imagem do passado permite reconhecer a presença desse passado no presente. O romance de Proust consiste, para Benjamin, nessa

⁶⁰² Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 37.

⁶⁰³ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 62.

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. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.⁶⁰⁴

Mas essa consciência não é mais àquela consciência no sentido freudiano do termo. Mas sim a consciência que reconhece passado e presente como uma coisa só; a imagem suscitada pela memória involuntária condensa passado e presente. Essa consciência faz aquilo que Adorno chamou de “síntese não violenta”⁶⁰⁵ dessa experiência. Não é por outra razão que Beckett, por exemplo, pôde afirmar que “o mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá”⁶⁰⁶. É só se apropriando do passado que se recupera o tempo, que se vive o presente.

Proust desenvolve essa concepção em seu romance a partir do expediente de um narrador cujo subjetivismo cobre o mundo inteiro. O tempo do romance é o tempo desse sujeito que pode passar 300 páginas relatando suas impressões de uma noite num salão e que pode pular décadas em três páginas para reaver o passado. Só assim ele pode demonstrar que a duração é um tempo sem medida, que não há nada fora dela.

No âmbito individual, é relativamente fácil compreender essa ideia de duração. Todos nós sabemos que a experiência que possuímos do tempo é subjetiva e, embora o tempo seja cada vez mais homogêneo, reificado e controlado no mundo administrado no qual vivemos, todos nós já experimentamos um momento de “memória involuntária”. O interessante, contudo, da leitura que Benjamin faz de Proust é que ele não se atém à forma da duração no âmbito individual e, em suas *Teses sobre o conceito de história*, essa concepção de tempo inaugurada pelo romance de Proust sofre algumas reformulações ao encontrar-se com o marxismo.

A reminiscência sob o crivo do marxismo

De acordo com Benjamin, se nos restringirmos ao individual, a experiência tornada possível pela duração encerra-se em si mesma e vem a cabo no fim do próprio

⁶⁰⁴ Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 46.

⁶⁰⁵ Theodor W. Adorno. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

⁶⁰⁶ Samuel Beckett. *Proust*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 33.

indivíduo. A morte permanece no horizonte da experiência como fantasma de sua finitude, mas esta não precisa encontrar no indivíduo o seu limite. Isto é, mostra-se preciso reconhecer que a imagem real do passado está submetida ao processo histórico. É condição de possibilidade da verdadeira experiência, para Benjamin, que certos conteúdos do passado individual entrem em conjunção, na memória, com os conteúdos do passado coletivo.

Nessa formulação, a união que Benjamin havia construído a partir de sua teoria da modernidade, da psicanálise, da filosofia vitalista, da literatura de vanguarda e da sociologia alemã reaparece – agora recomposta pelo materialismo histórico e da crítica que faz à socialdemocracia e ao estalinismo – para fornecer uma concepção de história original. Ao escrever as *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin está interessado em reconstruir uma concepção de tempo que não seja mecânica como aquela defendida pela social-democracia alemã do período, que acreditava que a Revolução Comunista na Alemanha viria por si mesma, como uma necessidade natural do curso do capitalismo. Basta ressaltar a leitura evolucionista e etapista que a Terceira Internacional havia feito de Marx⁶⁰⁷. Nessa nova concepção de história urdida por Benjamin, diferente de toda a tradição marxista até então, só faria sentido fazer uma revolução em nome do passado, e não mais do futuro, futuro esse que é apresentado por Benjamin na forma de uma tempestade devastadora chamada progresso. Como destaca Szondi,

Proust busca o passado para, na sua coincidência com o presente [...] escapar do tempo [...] Ao contrário de Proust, Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica; ele aspira ao conhecimento e à experiência histórica; o passado ao qual ele se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro.⁶⁰⁸

Essa promessa de futuro só pode ser encontrada no passado, nesse passado mediado e reconstruído pela reminiscência. Para o leitor atento de Proust, as *Teses* ecoam o tempo todo seu romance: “a imagem da felicidade que cultivamos está inteiramente

⁶⁰⁷ Essa interpretação tem origem no VI Congresso da Internacional Comunista de 1928. *Grosso modo*, a ideia geral é que todos os países passariam pelas mesmas fases históricas vividas pelas sociedades europeias, assim a Revolução Socialista seria apenas uma questão de tempo. Isto é, nessa visão estaria contida uma percepção que além de etapista, sustentaria uma profunda confiança no progresso da civilização, confiança esta que será um dos principais pontos de crítica da parte de Benjamin a essa concepção de história.

⁶⁰⁸ Peter Szondi. “Esperança no passado: sobre Walter Benjamin.” *Artefilosofia*, Ouro Preto, número 6, abril, 2009, p. 20.

tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso de nossa existência. [...] Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a da redenção [...] O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa”⁶⁰⁹, “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num momento de perigo”⁶¹⁰; “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora”⁶¹¹.

O contínuo da história marcado por uma só catástrofe, a crítica de uma noção positivista da história que a vê como uma sucessão de pontos no espaço (como cortejo dos vitoriosos) e composta desse tempo homogêneo e vazio que desliza sobre os objetos sem penetrá-los, a ideia de que os mortos não estarão a salvo se o capitalismo continuar a vencer, a menção a uma memória coletiva dos vencidos, a transmissão de uma fraca força messiânica de uma geração para a outra, tudo isso está impregnado de Proust. Sem sua obra, Benjamin talvez não pudesse ter formulado a sua ideia extremamente radical de que a história pode ser reconfigurada a partir da apreensão desse lampejo constituído por uma espécie de memória involuntária coletiva e histórica.

Auerbach comenta a respeito de Proust:

(...) sua narrativa é simplíssima, sinceramente voltada para a realidade verdadeira, integral e não teatral. Sua monomania é tão forte que reconfigura integralmente o mundo, e isso sem qualquer expediente exterior: bastou-lhe não dar ouvidos senão a seu próprio sentimento, e desse sentimento, desse processo interno que a impressão sensível desencadeia, fazer a matéria exclusiva de sua narrativa. Como ninguém antes dele, Proust leva o sensualismo à extrema, concreta veracidade; e assim acontece que fenômenos – um vestido ou uma conversa insignificante – que de hábito

⁶⁰⁹ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 48.

⁶¹⁰ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 65.

⁶¹¹ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 119.

consideramos desatenta ou sumariamente, segundo algum esquema analógico e desgastado, assumem em Proust, apesar ou justamente por causa de sua manifesta banalidade, uma aparência surpreendentemente renovada e reveladora, captando todo o conteúdo da existência terrena.⁶¹²

Assim como a monomania proustiana é capaz de reconfigurar o mundo todo a partir de sua recusa de outro modo de apreensão da realidade que não seja o subjetivo e de retirar de um objeto o conteúdo da existência terrena, a ação revolucionária poderá, para Benjamin, reconstruir toda a história e retirar não de um objeto, mas de um lampejo, o conteúdo dessa reconstrução. Por isso, Benjamin afirma que o passado pode ser recuperado e citado, como a Revolução Francesa recuperou e citou a Roma antiga como se o tempo houvesse sido suprimido entre uma e outra. Não existe história para além de seu sentido imanente, não existe algo fora dela, somente assim ela pode ser reconfigurada. Por isso, essa concepção de história pode contestar o “acontecido”. Isto é, não é só o modo como olhamos para a história que se transformaria no ocaso de uma revolução, mas a história mesma se transformaria; por exemplo, todos os fracassos revolucionários em ensaios para a vitória dos oprimidos. Esse é o significado do “salto do tigre” que Benjamin cita na tese XIV, ele deve saltar para abocanhar o passado como uma presa, para que ele não lhe escape. Do mesmo modo que “o mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução”⁶¹³.

À primeira vista, e se tomarmos “Imagem de Proust” como um texto “apenas de crítica literária”, o marxismo de Benjamin, na leitura que este faz de Proust, deixa-se entrever apenas na análise que ele faz da crítica de Proust às classes altas⁶¹⁴:

As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores. (...) Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e em consequência precisa imitar

⁶¹² Erich Auerbach. “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”. Em: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2007, p. 335.

⁶¹³ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. Em: Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller.- São Paulo, Boitempo, 2005, p. 119.

⁶¹⁴ Essa é uma posição corrente da fortuna crítica da recepção Benjamin/Proust. Inclusive o excelente artigo de Úrsula Link-Heer padece dessa simplificação. O marxismo de Benjamin sempre é localizado no ponto em que ele, ao comentar Proust, menciona as classes sociais. E em nenhum outro lugar.

um feudalismo sem significação econômica, e por isso mesmo eminentemente utilizável como máscara da grande burguesia.⁶¹⁵

A tentativa benjaminiana de absorver de Proust uma concepção de tempo não homogênea e vazia, sua proposição de que a memória tem um papel fundamental na ação revolucionária e que essa memória é muito mais do que a decisão voluntária de “vamos nos lembrar dos oprimidos”, sua proposição radical de que a história pode ser reconfigurada, todos esses elementos podem ser considerados indícios de que “a leitura marxista de Proust” vai muito além da crítica da burguesia e da aristocracia.

Para terminar, sem que o assunto seja ele mesmo encerrado, poderia ser de alguma valia salientar que, apesar das diferenças, há um elemento na leitura que Benjamin faz de Proust que o inspira e que pode também nos inspirar. Benjamin reconhece que há em Proust alguma coisa – que aparece como um alargamento da sensibilidade – que indica a possibilidade de uma inteligência que está além da nossa percepção e racionalização cotidiana, altamente reificada, inteligência essa que Benjamin identifica com um desejo de felicidade e com uma recusa da desilusão e do conformismo. Há uma voz que atravessa os séculos e que aparece para nós, que fingimos não estar em casa, como uma intuição, uma mística. Por isso, para além de temas e formas proustianos – desconstrução da identidade, abolição das fronteiras do romance, crítica do esnobismo, nova concepção de memória, etc. – o que faz Proust ocupar um lugar tão importante na experiência intelectual de Benjamin é o lugar que ele oferece ao particular, ao subjetivo⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 45.

⁶¹⁶ Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 41.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Vortrag* proferido em Janeiro de 1954. Em: Theodor Adorno Archiv, TWAA vt 47.

_____. Carta a Helmut Heissenbüttel de 10/04/1967. Theodor Adorno Archiv, Twaa. BR 583.

_____. (1962) “*Aquellos años veinte*”. Em: *Intervenciones: nueve modelos de critica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

_____. “Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag”. In: Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Ed.): *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?: Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages*. Frankfurt am Main 1968. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.

_____. “*Keine Angst vor dem Elfenbeinturm* (Interview)”. In: *Der Spiegel*, 19, 1969.

_____. “Scientific experiences of a European scholar in America”. In: FLEMING, Donald; BAILYN, Bernard. (eds.). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 338-370.

_____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____. “Die Kunst und die Künste”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften. Bd. 10*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

_____. “Prolog zum Fernsehen”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Gesammelte Schriften. Bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

_____. “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”. Em: COHN, Gabriel (org.) *Sociologia – Theodor W. Adorno* (Coleção grandes cientistas sociais, vol. 54). São Paulo: Ática, 1986

_____. “Resignation”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften. Bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

_____. “Notas sobre o filme” [1966]. Em: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. (Coleção “Grandes Cientistas Sociais”). São Paulo: Ática, 1986.

_____. “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. (Coleção “Grandes Cientistas Sociais”). São Paulo. Ática, 1986.

_____. “Über Technik und Humanismus”. In: *Gesammelte Schriften* 20, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. (“Sobre técnica e humanismo”. Tradução de Antonio Álvaro Soares Zuin. Disponível em: <<http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015162121.pdf>>).

_____. *Notas de Literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. ‘Analytical Study of the NBC ‘Music Appreciation Hour’’. In: *The musical Quarterly*, Vol. 78, No 2, Summer 1994, pp. 325-377.

_____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. “Notas marginais sobre teoria e práxis”. Em: *Palavras e sinais: modelos críticos* 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 202-229.

_____. “A Social Critique of Radio Music”. In: *The Kenyon Review*, new Series, Vol. 18, No 3/4. Summer – Autumn, 1996, pp. 229-235.

_____. “Mensagens numa Garrafa”. In: ZIZEK, Slavoj (org.) *O Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. “Teoria da semicultura” Em: *Educação e Sociedade*, V. 17, no. 56, 1996, pp. 388-441.

_____. *Aesthetic Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.

_____. “Das Schema der Massenkultur”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

_____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Em: Paulo Eduardo Arantes (org.) Theodor W. Adorno: textos escolhidos. São Paulo: nova Cultural, 1999.

_____. “Das Schema der Massenkultur”. In: Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002.

- _____. *Indústria cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Briefe an die Eltern, 1939 bis 1951*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2003.
- _____. “Cultura e Administração”. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. “Kann das Publikum wollen?”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- _____. “Resignação”. Em: *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. “Résumé über Kulturindustrie”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. “Theorie der Halbbildung”. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. *Beethoven - Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- _____. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- _____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. *Paralipómenos*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- _____. “O curioso realista”. Em: *Novos Estudos Cebrap*, No. 85, novembro de 2009, pp. 5-22.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. “An Siegfried Kracauer”. Em: EUE, Ralph; GASS, Lars Henrik. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + Kritik im Richard Booberg Verlag GmbH & Co. KG, 2012.

_____. “Benjamin a Wiesengrund-Adorno. 07.01.1935”. Em: *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. “Carta de Theodor Adorno a Max Horkheimer de 21 de março de 1936”. Em: CAPISTRANO, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. “Kleine Proust-Kommentare”. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

ADORNO, Theodor W.; DIRKS, Walter. Betriebsklima: eine industriesoziologische Untersuchung aus dem Ruhrgebiet. In: *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*. (Band 3). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1955.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007.

ADORNO, Theodor W.; FRENKEL-BRUNSWIK, Else; LEVINSON, Daniel J.; SANFORD, R. Nevitt. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950.

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

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & Contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ARATO Andrew; BREINES, Paul. *The Young Lukács and the origins of Western marxism*. New York: Seabury Press, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUERBACH, Erich. “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”. Em: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

_____. “Über das mimetische Vermögen”. Em: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1966.

_____. “O agrupamento político dos escritores na União Soviética”. Em: *Documentos de cultura, documento de barbárie (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. “Conversations with Brecht”. In: *Understanding Brecht. New York, London: Verso*, 1988.

_____. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. “A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. “A imagem de Proust”. Em: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. “O autor como produtor”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. “Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “A respeito da situação da arte cinematográfica russa”. Em: *Praga Estudos Marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

_____. “Sobre o conceito de história”. Em: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. “Paris, capital do século XIX/ Exposé de 1939”. Em: *Passagens*. São Paulo/Minas Gerais, Imprensa Oficial/Editora UFMG, 2009.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental/ Nas trilhas do materialismo histórico*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRECHT, Bertolt. "O efeito de distanciamento nos atores chineses". Em: *Teatro Dialético: Ensaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. "O Teatro Experimental". Em: *Teatro Dialético: Ensaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. "Pequeno Organon para o teatro". Em: *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *The MIT Press*, October 1962, pp. 3-41.

_____. *The origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt School*. New York: The free press, 1977.

_____. "Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin". Em: Capistrano, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BÜRGER, Peter. "O declínio da era moderna". Em: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº20, março 1988.

_____. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. (1965) *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARONE, Modesto. "O Parasita da família". *Psicologia USP*, São Paulo, 3 (1/2), 1992.

CARVALHO, Sérgio de. "Brecht e a Dialética". Em: *Pensamento Alemão no século XX*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

CHAVES, Ernani. "Walter Benjamin e Marcel Proust e a questão do sadismo". Em: *Ver. Latinoam. Psicop. Fund. II*, Volume 4, 1999.

CHRISTOPHER, Elphis; SOLOMON, Hester. *Jungian Thought in the Modern World*. Michigan: Free Association Books, 2000.

COHN, Gabriel (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. “Esclarecimento e ofuscação. Adorno e Horkheimer hoje”. *Lua Nova*, no. 43, São Paulo, 1998.

_____. *Crítica e resignação: Max Weber e a Teoria Social*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COOK, Deborah. *The culture industry revisited*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1996.

“Reassessing the culture industry”. In: HARVIS, Simon (Ed.). “Theodor W. Adorno.

_____. “Ein Reaktionäres Schwein? Political Activism and Prospects for Change in Adorno”. *Revue Internationale de Philosophie*, n. 227, p. 47-67, 2004.

_____. *Critical Evaluations in Cultural Theory*. London/New York: Routledge, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DAHL, Robert. *Polyarchy*. New Heaven: The Yale University Press, 1971.

DEMIROVIĆ, Alex. “Die Selbstreflexion des Marxismus. Adornos Negative Dialektik”.

Disponível em: <<http://www.theoriekritik.ch/?p=3264>>. Acesso em 21 de abril de 2017 às 19h20. Disponível em: <https://motherboard.vice.com/pt_br/article/fundador-do-pirate-bay-declara-eu-desisti>. Acesso em: 13/04/2017.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins, 2009.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DÜTTMANN, Alexander García. “A *Second Life*. A Note On Adorno's Reading of Proust”. *World Picture, 'Happiness'*, Summer 3, 2009.

EGGERS, Dave. *The Circle*. New York: Penguin, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *The film sense*. San Diego, New York, London: A Harvest/HJB Book, 1975.

FABBRINI, Ricardo N.. “O Fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. Em: *IV Seminário Música, Ciência, tecnologia: fronteiras e rupturas*. No. 4, 2012, pp. 31-47.

FEENBERG, Andrew. “A realização da filosofia: Marx, Lukács e a Escola de Frankfurt. Em: *Verinotio revista on-line de filosofia e ciências humanas*. No. 18, Ano IX, out/2013.

_____. *The Philosophy of práxis: Marx, Lukács and the Frankfurt School*. New York: Verso, 2014.

_____. Why students of the Frankfurt School will have to read Lukács. In: 9TH INTERNATIONAL CRITICAL THEORY CONFERENCE OF ROME, 9., 2016, Roma. Apresentação. Roma: Loyola University Chicago, 2016, p. 1 - 28.

FERRO, Sérgio. *Artes Plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

FREUD, Sigmund. “Para além do princípio de prazer”. Em: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Para além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Memória, história, testemunho”. Em: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2006.

GATTI, Luciano. “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”. *Kriterion*, vol. 55, no. 130, Belo Horizonte, Dezembro 2014, pp. 577-596.

_____. *Constelações – crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

GEFFRATH, Krista R. *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff*. München: Wilhelm Fink, 1981.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GREGOR, Ulrich. *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann, 1978.

GRESPLAN, Jorge Luis da Silva. “Dialética do Averso”. Em: *Crítica marxista*, no. 14, 2002, pp. 21-44.

GROYS, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. London/New York: Verso, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handels*, vol. I, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

_____. *O Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAGGIN, Bernard H. *Music in the nation*. New York: Duel, Sloan and Pearce, 1949.

- HANSEN, Miriam B. "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film' (1966)". Em: *New German Critique*, no. 24/25, 1982, pp. 186-198.
- HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HONNETH, Axel. *The critique of power: reflexive stages in a Critical Social Theory*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1991.
- HORKHEIMER, Max. "Preface". In: ADORNO, Theodor W.; FRENKEL-BRUNSWIK, Else; LEVINSON, Daniel J.; SANFORD, R. Nevitt. *The authoritarian personality*. New York: Harper and Brothers, 1950.
- JAMESON, Fredric. "Reification and Utopia in mass culture". In: *Social Text*, No. 1, Duke University Press, 1979, pp. 130-148.
- _____. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- _____. *O marxismo tardio. Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- _____. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JAY, Martin. *The Dialectical Imagination. A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996.
- JENEMANN, David. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- JIMENEZ, Marc. *Vers une esthetique negative: Adorno et la modernité*. Paris: Le sycomere, 1973.
- KAHN, Robert. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris: Kimé, 1998.
- KANT, Immanuel. (1783). "Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento". Em: *Textos Seletos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- KLUGE, Alexander. "Interview". Em: *October*, no. 46, 1988.
- _____. "A atualidade de Adorno. Discurso de agradecimento pelo Premio Adorno – Frankfurt, 11/09/2009". Tradução de José Pedro Antunes (UNESP). Disponível em:
<http://www.unimep.br/anexo/adm/22032015192424.pdf> acesso em 22/04/2017.

- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- KRAUSHAAR, Wolfgang (Hg.). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*. Hamburg/Frankfurt am Main: Rogner e Bernhard bei Zweitausendeins, 1998.
- KURZ, Robert. “Kulturindustrie Im 21. Jahrhundert. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer”. In: revista *EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 9 (03/2012). *KULTURINDUSTRIE IM 21. JAHRHUNDERT*. Tradução de Boaventura Antunes (03/2013). Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em: 08/10/2016.
- LAZARFELD, Paul. “An episode in the history of social research: a memoir”. In: FLEMING, Donald; BAILYN, Bernard (Orgs). *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, pp. 270-337.
- LENK, Elisabeth; ADORNO, Theodor W. *The challenge of surrealism: the correspondance of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2015.
- LENK, Kurt. *El concepto de Ideología*. Buenos Aires: Amorrortu/ Editores, 2000.
- LESLIE, Esther. “Introduction to Adorno/Marcuse correspondence on the German student movement”. *New left review*, n. 23, p. 118-123, 1999.
- LINK-HEER, Ursula. “Zum Bilde Prousts”. In: LINDNER, Burkhardt (Hrsg). *Benjamin Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler, 2011.
- LIMA, Bruna Della Torre de; SANTOS, Eduardo Altheman Camargo. “Em rota de colisão: Adorno, Marcuse e os Movimentos Estudantis”. *Revista Ideias*, v.7, n.2, 2016, pp. 37-58.
- LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Boitempo Editorial: São Paulo, Brasil, 2014.
- LUKÁCS, Georg. “Marx e o Problema da decadência ideológica”. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Seleção e Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2000.

_____. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “Sobre a forma e a essência do ensaio”. Em: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MAAR, Wolfgang Leo. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”. Em: *Revista Olhar*, ano 2, número 3, Junho, 2002, pp. 1-24.

MARCUSE, Herbert. *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1932.

_____. *One dimensional man*. Boston: Beacon Press, 1964.

_____. *Razão e revolução. Hegel e o advento da teoria social*. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. *Eros E Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARICONDA Pablo Rúben e MOLINA, Fernando Tula. “Entrevista com Andrew Feenberg”. Em: *Scientia & Studia*, São Paulo, volume 7, 2009, p.165-71.

MARX, Karl. “Para a crítica da Economia Política”. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O Capital: crítica da economia política*. “O Processo Global da Produção Capitalista”. Livro terceiro. Tomo 1 e 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *A Mercadoria*. Tradução, apresentação e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Carta de 16 de janeiro de 1858. *Marx-Engels Werke*, vol. 29.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2006.

McCANN, Graham. “New introduction”. In: ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the films*. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *As Aventuras da Dialética*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- MOLLEN, Joost. “Eu desisti”, afirma Peter Sunde, fundador do Pirate Bay”. Disponível em: <https://motherboard.vice.com/pt_br/article/fundador-do-pirate-bay-declara-eu-desisti>. Acesso em 25 de abril de 2017.
- MÜLLER, Marcos Lutz. “Exposição e Método Dialético em ‘O Capital’”. In: *Marx. Boletim SEAF-MG*, v. 2,. Belo Horizonte, 1983, p. 17-41.
- MUSSE, Ricardo. “Passagem ao Materialismo”. *Lua Nova*, No. 60, 2003.
- _____. “A dialética como discurso do método”. Em: *Revista Tempo Social*, Vol. 17, no. 1. São Paulo, junho de 2015.
- _____. “A administração do tempo livre”. *Lua Nova*, São Paulo, No 99, Set/Dez, 2016.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- PISSARDO, Carlos Henrique. *Os pressupostos materialistas da crítica à razão cognitiva na Dialética do Esclarecimento*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2014.
- POSTONE, Moishe. "Lukács and the Dialectical Critique of Capitalism,". In: ALBRITTON, R.; SIMOULIDIS, J. *New Dialectics and Political Economy*. Houndsmill, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin de 1960 a 2005*. São Paulo, Annablume, 2006.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, III, 1956.
- _____. “Entrevista”. *Revista Espaço & Debates*, v. 11, nº 33, 1991.
- _____. *O Tempo Recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- PUZONE, Vladimir Ferrari. *Capitalismo perene: reflexões sobre a estabilização do capitalismo a partir de Lukács e da teoria crítica*. São Paulo, FFLCH-USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.
- REGATIERI, Ricardo Pagliuso. *Do capitalismo monopolista ao processo civilizatório*. São Paulo, FFLCH-USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2015.

ROSEN, Michel. “Benjamin, Adorno e o ocaso da aura”. Em: RUSH, Fred (Org.) *Teoria Crítica*. São Paulo: Editora Ideias e letras, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. “Reflexões sobre o romance moderno”. Em: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

RUBIN, Isaak Illich. *A Teoria Marxista do Valor*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.) *Léxico do Drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. “Que é escrever”. Em: *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHMIDT, James. “The True Manuscript in a Bottle” — or, How I Found Theodor Adorno’s “Lost” Translation of the *Philosophie der neuen Musik*. Disponível em: <<https://persistentenlightenment.wordpress.com/2015/03/25/adornoms/>>. Acesso em 06/09/2016.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHÖTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*”. Em: CAPISTRANO, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHWARZ, Roberto. “Uma barata é uma barata é uma barata”. Em: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. “Dialética da formação”. Em: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz A. C. N. (Orgs.). *Experiência Formativa e Emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. Em: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. *Ética e Literatura em Sartre*. São Paulo: Unesp, 2004.

SILVA, Mateus Araújo. “Adorno e o Cinema: um início de conversa”. Em: *Novos Estudos CEBRAP*, No. 54, Julho de 1999, pp. 114-126.

- SOHN-RETHEL, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: A critique of epistemology*. Londres: The Macmillan Press LTD, 1978.
- SOSTERO, Geneviève Henro. „Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore“. In: *“Marcel Proust: surprises de la Recherche”*. Revue de L’UFR, Textuel n. 45, Paris, 2004.
- STEINERT, Heinz. *Culture Industry*. Oxford: Malden, MA: Polity, 2003.
- _____. *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2003.
- STEPHAN, Alexander. *“Communazis”: FBI Surveillance of German Emigre Writers*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- SZONDI, Peter. “Esperança no passado: sobre Walter Benjamin.” *Artefilosofia*, Ouro Preto, número 6, abril 2009.
- _____. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VOIGTS, Hanning. “Kritische Theorie und studentische Revolte”. In: associazione delle talpe/Rosa Luxemburg Initiative Bremen (Hg.). *Maulwurfsarbeit II: Kritik in Zeiten zerstörter Illusionen*. Berlin, 2012.
- WEBER, Max. *Economía y Sociedad: Esbozo de Sociología Comprensiva*. México: Fondo De Cultura Económica, 1944.
- _____. *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Entwicklung. Politische Bedeutung*. München: DTV, 1991.
- _____. *The Frankfurt school: its history, theories and political significance*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- ZIZEK, Slavoj. “Como Marx inventou o sintoma?”. Em: *O Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.