

Revisitando um debate estético: autonomia ou engajamento? A crítica adorniana a Lukács e Brecht*

Renato Franco**

Resumo: O objetivo do ensaio é o de examinar a concepção de Theodor Adorno referente à arte e à literatura a fim de configurar o conceito de autonomia estética, assim como o de delinear o alcance e significado de semelhante teoria. Para tanto, serão examinadas as principais críticas formuladas pelo filósofo às concepções defensoras da noção de engajamento - notadamente a elaborada por Georg Lukács. Ainda que muito brevemente, também será examinada a crítica adorniana à noção de estranhamento proposta por B Brecht, encarada pelo filósofo como limitada ou parcial. Em contrapartida, Adorno radicalizará semelhante conceito, pretendendo assim ser mais radical do que o radical Brecht. Nesse sentido, a obra autônoma tem significado político visto ser entendida - por sua mera existência - como um ataque à sociedade existente.

Palavras-chave: Adorno: estética; Conceito de obra autônoma; Autonomia estética; Engajamento; Adorno: crítico de Lukács; Brecht.

Abstract: The purpose of the essay is to examine Theodor Adorno's conception of art and literature in order to configure the concept of aesthetic autonomy, as well as to outline the scope and meaning of such a theory. To this end, the criticisms made by the philosopher to the defending conceptions of the notion of engagement will also be examined - notably those of Georg Lukács. Although very briefly, Adornian criticism of the notion of estrangement proposed by B Brecht, seen by the philosopher as limited or partial, will also be examined. Adorno intends to radicalize such a concept, thus intending to be more radical than the radical Brecht. In this sense, the autonomous work has political significance since it is understood - by its mere existence - as an attack on existing society.

Keywords: T. Adorno: aesthetic theory; Autonomous work concept; Autonomy; Engagement; Adorno: critic of Lukács; Brecht.

*Artigo recebido em 14 de mai. de 2024. Aprovado em 22 de mai. de 2024. ORCID:

**Professor FCL UNESP Araraquara. E mail: rbfrancoforte@hotmail.com.

INTRODUÇÃO: O ESTETICISMO COMO CRÍTICA DA ARTE ENGAJADA?

Em ensaio dedicado ao exame da concepção sobre a arte sustentada por George e Hofmannsthal (1998) – sobre o esteticismo, portanto – Adorno oferece inequívoca demonstração do tipo de análise dialética por ele praticada, a qual seria explicitada teoricamente no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (1998); ao mesmo tempo, delinea as linhas de força centrais de sua concepção estética. Com efeito, embora o objeto primeiro da análise no referido ensaio seja a configuração das contradições explícitas na vasta correspondência trocada entre os dois poetas, o interesse efetivo do filósofo se dirige para o exame minucioso da dinâmica interna desta: com semelhante procedimento, Adorno pretenderia não apenas esclarecer o núcleo sólido da lógica do esteticismo, mas sobretudo iluminar a oposição irremediável deste à cultura estética de caráter socialista, a qual despontaria como caudatária do naturalismo e, dessa maneira, como não equiparável às posições assumidas pelos referidos poetas: paradoxalmente – eis a tese de Adorno no ensaio– o esteticismo seria superior às formulações da arte engajada.

A superioridade do esteticismo, porém, não seria gratuita: ao contrário, decorreria do fato de semelhante movimento possuir conhecimento real acerca da lógica do processo social, do qual derivaria a estética por este preconizada visto tanto George quanto Hofmannsthal terem adotado como ponto de partida o pressuposto de que a sociedade existente experimentaria acentuado processo de embrutecimento, o qual, por sua vez, tenderia a fortalecer a experiência social do desmoronamento do mundo ou a do desgarramento do indivíduo em relação à vida social – que, para eles, apareceria como degradada e radicalmente oposta às exigências próprias da experiência estética: enfim, como vida desprovida de beleza, como existência tornada catastrófica. Sintoma da vida sem qualidade no plano estético - tanto para um quanto para outro- seria a tendência da lírica da época de se acomodar diante da predominância por toda parte da linguagem comunicativa, que, seja no cotidiano social ou na imprensa - particularmente no grande jornal diário - já não seria senão comunicação entre seres a quem seria vedada a verdadeira comunicação, visto o embrutecimento social atenuar as forças da subjetividade e intensificar a coisificação - ou seja, reforçar o esquecimento e a aceitação resignada do imediato.

A estética do movimento estaria, portanto, assentada na radical oposição entre a arte e a vida: se essa é degradada, não há outra maneira de preservar a beleza senão buscando refúgio na arte “pura”; isto é, na arte obrigada a recusar – por força das coisas - qualquer relação com a existência ou com a linguagem dominante. O esteticismo suscita assim alienação calculada: esta é, porém, denúncia da própria sociedade enquanto vida prejudicada - forma desesperada de resistência contra as tendências sociais regressivas. Conseqüentemente, é forçado a forjar linguagem esotérica: modo de resistir à comunicação não-comunicativa da linguagem socialmente dominante.

O foco no esclarecimento da lógica interna do movimento – que, para preservar a beleza, denuncia o caráter não-estético da existência e da linguagem social – possibilita a Adorno confrontá-lo com o naturalismo e com a cultura socialista vigente:

A alienação da arte em relação à vida tem um duplo sentido. Ela não implica apenas a recusa ao status quo, em contraste com os naturalistas, sempre tentados a aceitar, como fatos da vida, as atrocidades observadas por penetrantes e ternos olhos de artista. [...] A alienação organizada revela tudo o que pode ser percebido da vida sem o uso de teorias, pois a essência da vida é a própria alienação. Os outros expõem a sociedade capitalista mas deixam os homens falarem ficcionalmente como se ainda fosse possível falarem entre si. As ficções estéticas exprimem o verdadeiro monólogo, que o discurso comunicativo apenas oculta. Os outros narram acontecimentos como se o capitalismo ainda se deixasse narrar. Os neorromânticos têm sempre a última palavra. Os outros servem-se da psicologia como uma espécie de cola que junta o interior ao exterior alienado, uma psicologia que não está à altura das tendências sociais do século (ADORNO, 1998, p. 219).

O esteticismo se oporia à estética socialista então vigente que, movida pelo desejo de superar revolucionariamente o capitalismo, se deixaria atrair para o âmbito da ficção naturalista. Tomada pelo furor da denúncia, esta se apegaria sempre ao imediato - ao caso particular que aparenta exprimir a injustiça social. Nessa perspectiva, sua pretensão seria a de descrever toda sorte de miséria, como seria o caso da vida difícil dos mineiros ou o do infortúnio dos pobres, também das desgraças das famílias operárias: na ótica adorniana, porém, semelhante estética - apesar de sustentada por impulsos sociais capazes de se apresentar como revolucionários - redundaria em falsificação da realidade; mais precisamente, em mentira estética:

A imediaticidade forçada impede que o homem perceba conscientemente este mecanismo que o mutila, pois ele se reproduz em sua consciência submissa. Essa consciência é hipostasiada pelo postulado da intuição e reprodução da realidade imediata, ao mesmo tempo em que seu complemento, a teoria fetichista, é traída pela fidelidade. O realista que literariamente se compromete

com o palpável escreve a partir da perspectiva de um doente mental, cujos impulsos não vão além dos meros reflexos suscitados pelos objetos. Ele tende a comportar-se como um repórter, que corre atrás de eventos sensacionais assim como os concorrentes econômicos correm atrás do lucro (ADORNO, 1998, p. 212).

O esteticismo, ao contrário, experimentaria em suas construções estéticas - aparentemente insustentáveis e quase esdrúxulas - a máxima tensão nervosa do próprio momento social:

O que adquire forma vale como historiografia secreta... A arrogância contra a sociedade é uma arrogância contra a linguagem dessa sociedade. Os outros compartilham a linguagem dos homens. São sociais. Os neorromânticos antecipam-se a eles na medida em que são associiais. Suas obras se medem pelo reconhecimento de que a linguagem dos homens é a de sua humilhação. Roubar-lhe a linguagem, negar-lhe a comunicação, é melhor do que qualquer tipo de adaptação. O burguês transfigura o existente em natureza e exige de seu semelhante que fale com “naturalidade”. Esta norma é derrubada pela afetação estética (ADORNO, 1998, p. 220).

A críspação nervosa do esteticismo não seria arbitrária, mas decorrente da lógica social vigente: não como mero reflexo desta, mas como sua contrapartida crítica. Ela não seria mera fuga da realidade, como quer a doutrina do realismo socialista tornada posição oficial do Estado: ao contrário, representaria posição avançada ao radicalizar por meio da utopia de rescindir o contrato social da felicidade a fim de cultivar a figura do proscrito, do marginal:

“Les Pétites Vieilles” de Baudelaire, o poema “O criminoso” de George ou “Vocês se aproximaram do fogo” são obras que chegam mais perto da percepção da lei do desmoronamento do mundo do que, por exemplo, a descrição infatigável de favelas e minas (ADORNO, 1998, p. 220).

1 – AUTONOMIA ESTÉTICA E ENGAJAMENTO

Se, no referido ensaio, Adorno pretende estabelecer a crítica da teoria da arte engajada, que havia se tornado o núcleo da política cultural do Partido Comunista, por meio da análise da posição contrária a ela – condenada por semelhante política cultural -, no ensaio intitulado “El artista como lugarteniente” - ou seja, como representante - (ADORNO, 1962) dedicado à análise do livro de Paul Valéry sobre Edgar Degas, o autor frankfurtiano pratica refinada crítica dialética - por ele próprio denominada de “crítica

imane” – concebida como a intensificação da lógica da superação subjacente ao objeto analisado, cujos princípios foram formulados no ensaio *Crítica cultural e sociedade*:

O procedimento imanente, por ser o mais essencialmente dialético [...] leva a sério o princípio de que o não-verdadeiro não é a ideologia em si, mas a sua pretensão de coincidir com a realidade. Crítica imanente de formulação espiritual significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva dessa formulação e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consciência e a inconsciência dessa formulação, em face da constituição da existência. Uma crítica como esta não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse reconhecimento em força de observação da própria coisa. A compreensão da negatividade da cultura só é concludente quando demonstra ser a prova certa da verdade ou inverdade de um conhecimento, da coerência ou incoerência de um pensamento, do acerto ou desacerto de uma formulação, da substancialidade ou não-substancialidade de uma figura de linguagem. Quando depara com insuficiências [...] procura derivá-las da irreconciliabilidade dos momentos do objeto. Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Compreende nessas antinomias as antinomias sociais. Para a crítica imanente uma formulação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente essa ideia, ao imprimir em sua estrutura mais íntima [...] as contradições (ADORNO, 1998, p. 23).

Crítica imanente é, assim, por um lado, uma maneira de compreender a posição da cultura no interior da totalidade social; por outro, forma de esclarecimento da dinâmica própria do objeto, vale dizer, dos momentos constitutivos de uma teoria – ou os de uma obra ou de uma formulação- com a finalidade de apreender e explicitar suas contradições. Como já assinalado, *O artista como representante (lugarteniente)* (ADORNO, 1962) é exemplar de semelhante tipo de crítica dialética praticada por Adorno: com efeito, nele o autor confronta duas posições antagônicas a respeito da arte para, mediante a exposição de suas lógicas e de suas contradições, verificar qual delas resiste à crítica, ou seja, distancia-se de formulações identificáveis prontamente como ideológicas, forçadas ou não-verdadeiras, visto serem incongruentes em relação a lógica do objeto em questão. Nessa direção, Adorno confronta a concepção de arte emanada das considerações de especialista - o poeta e crítico Paul Valéry - acerca da prática artística de um esteta - também ele especializado, o pintor Edgar Degas - com as formulações da teoria da arte engajada a fim de verificar qual delas seria superior no tocante ao entendimento da situação da arte e do artista no capitalismo tardio. Em tal confronto, a teoria da arte de Valéry despontaria como rigorosa reflexão sobre o processo de trabalho artístico inclusive por se mostrar capaz de ressaltar as vicissitudes próprias à lógica de semelhante fazer e

de, deste modo, apreender seu caráter - hoje anacrônico - visto encontrar-se em franca contradição com as condições vigentes no universo da produção: o trabalho industrial seria incompatível com o trabalho artístico.

Valery desvendaria a natureza do ofício de Degas: este não seria mero pintor amador, ao contrário: em seu atelier, ele não só estuda a história da pintura, mas sobretudo tenta conhecer as diferentes técnicas de produção pictórica; sua meta não seria, porém, o mero domínio destas, mas a radicalização delas - a busca de expressão plástica à altura do desenvolvimento técnico e artístico da época. Degas é assim apresentado como o eremita capaz de se dedicar completa e integralmente à produção artística: em seu fazer, seria capaz de experimentar livremente os limites de seu material, sondando-o por diversos meios. Neste sentido, ele comporia a figura do trabalhador artesanal - em tudo oposto ao trabalhador da grande indústria atual - capaz de lograr, apesar das inúmeras adversidades históricas e sociais, preservar a imagem do homem completo, íntegro, não fragmentado - apto a mobilizar, nesse fazer incessante, todas as capacidades e faculdades. Por essa razão sua arte não seria dirigida apenas ao olhar, mas ao conjunto de faculdades perceptivas do fruidor: requereria um tipo de homem em tudo diverso daquele afeito à fragmentação.

A teoria da arte engajada, confrontada por Adorno com semelhante concepção artística, apresentaria natureza bem diversa por ser incapaz de formular uma consciência radical acerca da essência social da arte porque seu conhecimento não resultaria da experiência implicada pelo trabalho artístico: ao contrário, este resultaria de lógica propriamente política, que se sobreporia às exigências do universo artístico. Nesse sentido, a referida teoria seria externa à arte: por assim dizer, pretenderia colonizá-la. De semelhante postura não resultaria outra coisa a não ser o rebaixamento da arte à condição de instrumento - de mero veículo de mensagens que, porém, lhe seriam estranhas. Como quem pretende difundir mensagens almeja mobilizar a seu favor o receptor, sempre é possível considerar ser semelhante teoria apta a transformar a arte em meio privilegiado de manipulá-lo. Em contrapartida, Adorno identifica na teoria da arte (autônoma) de Paul Valery a crítica objetiva à situação da arte à época do capitalismo tardio exatamente por conceber a experiência estética radical - e, portanto, a arte que ainda conta - como forma de preservação da imagem de como tanto a vida quanto o homem poderiam ser. Nesse aspecto, a teoria estética de Paul Valery se equipararia, ainda segundo o filósofo, à de A.

Schömberg: ela conceberia o artista como o representante especializado do sujeito social, vale dizer, do ser humano não coisificado.

Cabe aqui ressaltar a similaridade entre as análises adorniana da arte autônoma e a da crítica ao engajamento teórico. Em ensaio intitulado “*Notas marginais sobre teoria e práxis*” (ADORNO, 1995, p. 202-29) Adorno ataca tanto o ativismo estudantil do final da década de 1960 quanto a fetichização da relação entre os dois termos mencionados – não sem ressaltar, entretanto, a natureza correta do original apelo de Marx para que a prática tivesse precedência: de fato, o problema não residiria neste – correto à época de sua formulação -, mas em seu congelamento, que pressupõe ser o referido apelo válido ainda hoje ou em qualquer conjuntura histórica. Semelhante pressuposição, todavia, implica a renúncia ao reconhecimento das transformações verificadas nas condições objetivas, que já não são as mesmas da época de Marx; implica também o não reconhecimento de que a era da transformação radical do mundo teria passado – fato que, por sua vez, exige explicação conforme sugere passagem famosa da Dialética Negativa. Considerada deste ângulo, a primazia atual da prática redundaria em ativismo sublimador apto a dissimular a objetiva impotência dos indivíduos reais e a servir sem solavancos às forças sociais tendentes a reforçar a natureza regressiva do todo. Em contrapartida, em semelhante situação histórica a teoria autônoma - que requer o intelectual não engajado partidariamente e não instrumentalizado por voraz indústria cultural ou mesmo por universidade atrelada à produção da tecnociência contemporânea – deveria preservar a imagem do sábio ou do ser humano ainda capaz de experiência, o qual hoje desaparece em toda parte.

2 – GEORG LUKÁCS: DEFESA DO REALISMO - O MODERNISMO COMO NEONATURALISMO?

Se, nos anos 50, após a elaboração do conceito de crítica imanente Adorno parece mais empenhado em demonstrar a superioridade da teoria da arte autônoma sobre a da arte engajada, na década de 1960 ele parece não só decidido a apontar os delineamentos fundamentais e as consequências radicais de semelhante teoria como sobretudo a estabelecer crítica contundente às concepções propagadoras da noção de engajamento no território da arte. Para tanto, não hesita em atacar abertamente a George Lukács (1972) - considerado pelo filósofo como o responsável pela formulação das diretrizes mais gerais

da política cultural comunista – e sua teoria do realismo. Semelhante postura, entretanto, não é nova: ao contrário, deriva da posição crítica assumida pelos membros do instituto de pesquisas sociais de Frankfurt ante o estalinismo na década de 1930, à época do combate ao nacional-socialismo. A crítica à arte engajada conduzirá Adorno, ainda nessa década, a criticar tanto Jean Paul Sartre, - que havia publicado o que é a literatura? Defendendo a tese do engajamento artístico -, quanto a b. Brecht e a teoria do estranhamento: as duas concepções são os alvos de Adorno no ensaio “*Engagement* (ADORNO, 1973).

G. Lukács formulou as bases da teoria do realismo crítico em diversos ensaios publicados na época da polêmica sobre o expressionismo e sobre a organização da luta antifascista tanto na revista *Das Wort* como na revista alemã *Linkskurve* (GALLAS, 1973). Com semelhante concepção Lukács não criticava apenas o expressionismo¹, mas também a doutrina propagadora da urgente necessidade da formação da cultura proletária revolucionária - defendida tanto pelos intelectuais reunidos na Federação dos Escritores Proletários Revolucionários da Alemanha como, em outra chave, por Walter Benjamin - particularmente no célebre ensaio sobre a arte e a reprodução técnica (1975). Desse modo, Lukács pretendia superar os problemas e deficiências da estética marxista que, segundo sua visão, até então não tinha logrado oferecer de modo satisfatório resposta adequada acerca das relações entre literatura e política. De fato, a maior parte das formulações marxistas a este respeito tendia a acentuado jacobinismo estético, ou seja, a valorizar qualitativamente a obra literária que, de um modo ou de outro, tomasse francamente partido a favor da luta revolucionária proclamando ter soado a hora final da sociedade burguesa. Para alcançar tal intento, o autor húngaro retoma - conforme já assinalou Peter Bürger (1973) – a concepção hegeliana acerca da história da arte: esta seria constituída pela dialética entre a forma e o conteúdo que, em certo momento, experimentaria relação privilegiada entre os dois polos mencionados, visto ocorrer completa adequação entre ambos. Para Hegel semelhante momento teria se concretizado no período clássico com o florescimento da cultura grega, constituindo a idade de ouro da Arte. O posterior desenvolvimento da referida dialética – entre a forma e o conteúdo – não conheceria a permanência de semelhante adequação, porém; ao contrário, conheceria desequilíbrio

¹ É importante notar aqui que expressionismo é em geral o termo utilizado por Lukács para se referir às produções modernistas na Alemanha. Sobre o assunto Cf Machado, C.E.J. (1996).

interno cada vez mais acentuado que a conduziria rumo à dissolução mesma da arte: esta se dissolveria na filosofia. Lukács retoma a concepção hegeliana acerca da história da arte transportando-a para o terreno da história social concreta, vale dizer, para o das conflitantes relações entre as classes sociais. Assim procedendo, pode inclusive preservar da teoria hegeliana a pressuposição de que semelhante história comportaria momento privilegiado; em sua visão, este seria constituído ao tornar possível a uma determinada classe social - dada a situação peculiar por ela ocupada nas relações de produção - desempenhar papel revolucionário na história. Semelhante momento a qualificaria ainda a apreender em profundidade não apenas as contradições históricas fundamentais do período como a delinear as forças sociais subterrâneas aptas a tramar decisivamente o desenvolvimento histórico posterior. Ainda segundo Lukács, apenas a classe revolucionária seria capaz de tal façanha: na moderna sociedade do capital, esta seria a burguesia, ao mesmo até 1848.

Segundo a referida concepção, a representação artística elaborada pela classe revolucionária seria a única capaz de romper as aparências - a rasgar o véu enganador que recobre o núcleo decisivo de determinada sociedade - para captar de modo cru, sem qualquer ilusão, o pulsar da trama dos interesses reais dela constituintes. Dessa maneira, Lukács identifica no grande realismo burguês da primeira metade do século XIX a representação artística consequente da classe revolucionária: somente esta - e nenhuma outra - lograria captar as contradições fundamentais do desenvolvimento da sociedade burguesa. Resumindo muito esquematicamente, o realismo concebido pelo crítico húngaro exigiria obras constituídas como totalidades fechadas, cujos personagens mais instigantes - os capazes de apresentar fisionomia intelectual análoga à oferecida pelos personagens dos diálogos de Platão- teriam a capacidade de reconhecer como seus problemas pessoais ou particulares os emanados da estrutura profunda de uma situação histórica, de um período histórico ou mesmo de uma sociedade. Semelhantes personagens seriam por ele denominados de "típicos": estes experimentariam, no desenvolvimento da trama literária requerida pelo realismo - que, por sua vez, exige a narração - crescimento pessoal e psicológico à medida que lograssem tornar matéria própria a matéria social fundamental. Em outros termos: Lukács concebe ser o romance realista necessariamente capaz de representar em profundidade as lógicas dos processos históricos subjacentes a tais situações ou períodos - os quais também seriam por ele referidos como "típicos".

Este conceito seria central em sua estética por permitir tanto a articulação entre o enredo literário e a lógica de certa situação social quanto entre personagens literários e história social.

A burguesia, porém, não manteria por muito tempo a condição privilegiada: a de ser classe revolucionária. De fato, já na metade do século XIX ela se tornaria incapaz de continuar – sempre segundo Lukács - a controlar o processo histórico: por um lado, como o aprendiz de feiticeiro – conforme a imagem invocada por Marx no Manifesto - ela teria desencadeado forças poderosas que escapariam a seu controle; por outro, estaria objetivamente ameaçada pelas primeiras grandes manifestações revolucionárias da classe que até então explorava, o proletariado. Despojada de semelhante posição, fustigada pelos primeiros vagalhões do movimento operário, a ela não restaria outro destino se não o de sua supressão enquanto classe. O conseqüente caminhar para a decadência e a morte não deixaria de afetar sua capacidade de elaborar representações artísticas: ao contrário, paralelamente ao destino histórico da classe, a burguesia também experimentaria forte retração da capacidade de constituir representações artísticas concretas. Incapaz de desvendar a aparência social, a representação estética por ela esboçada tenderia cada vez mais à abstração, isto é, a se tornar prisioneira desta mesma aparência: para Lukács, todas as construções artísticas burguesas após 1848 seriam naturalistas ou neo-naturalistas – incluindo todo o modernismo estético e as vanguardas históricas. Nesta perspectiva, o processo da arte no capitalismo tenderia cada vez mais intensamente a diferentes formas de abstração – sintoma da decadência da classe; ainda segundo Lukács, o surrealismo seria desse modo o exemplo maior do declínio da burguesia.

A condenação do modernismo estético – das vanguardas artísticas – não significaria necessariamente o fim da arte. Para Lukács, o realismo seria a única forma de representação artística conseqüente – concreta - possível enquanto perdurar a contradição fundamental entre o capital e o trabalho. Como tal representação, porém, só seria acessível à classe revolucionária, após o declínio burguês apenas o proletariado poderia elaborá-la: entretanto, o acesso a semelhante forma estética não seria possível a todos os escritores indistintamente: ao contrário, o acesso seria socialmente determinado. Ou seja, somente o escritor capaz de se colocar decididamente no interior do processo revolucionário seria efetivamente capaz de configurar tal sorte de representação estética – o que significaria aderir ao Partido Comunista. Em outras palavras: a superação do

esquematismo da estética marxista jacobina acerca das relações entre literatura e política, almejada por Lukács, desembocaria na tese de que apenas o escritor revolucionário - isto é, o que se integrou ao partido revolucionário – poderia elaborar literatura verdadeiramente realista. Semelhante formulação, todavia, desqualifica o trabalho literário de todos os escritores que, embora simpatizantes ou solidários da causa proletária, não militaram de fato no partido comunista. Nesta ótica, mesmo a produção artística de B. Brecht seria considerada como “abstrata” e não-revolucionária. Sempre é possível, porém, indagar se a concepção lukacsiana efetivamente logra conquistar seu objetivo maior, ou seja, se ela oferece solução satisfatória – não dogmática e não esquemática – acerca das relações entre literatura e política. Com efeito, sua concepção sobre o realismo como arte revolucionária também não postularia solução extra-estética para o relacionamento entre os dois termos acima identificados?

Segundo a visão do crítico húngaro a solução seria efetiva e dialética: a referida superação se concretizaria mediante a identificação, em cada obra literária, daquilo que denominou de “perspectiva”. Para ele, esta seria constituída pelo desenvolvimento narrativo do enredo; desenvolvimento capaz de configurar, por meio da ação do personagem típico, as possibilidades futuras contidas na situação típica caracterizada pela obra. A visão da transformação do presente não seria deste modo jamais imposta de fora pelo autor, mas resultaria sempre do desenvolvimento da lógica interna de cada romance. No entanto, a solução oferecida por Lukács não eliminaria o problema: afinal, como a perspectiva só seria possível no romance realista, ela também não seria acessível a qualquer escritor, mas apenas ao escritor revolucionário – visão que reiteraria a solução extra-estética oferecida pela tradição da estética marxista.

3 – ADORNO CRÍTICO DE LUKÁCS

Em “Lukács e o equívoco do realismo” (1972), Adorno se dedica à análise de “O realismo crítico hoje” (LUKÁCS, 1969), obra em que o crítico húngaro empreende a reavaliação do significado do realismo em conjuntura política nova, pós-estalinista. No entanto, não se furta a tecer considerações mais gerais a respeito da obra e da trajetória do crítico húngaro: começa elogiando seus primeiros livros - como Teoria do Romance e História e consciência de classe– e por reconhecer a importância do conceito de

“reificação” para, em seguida, focar o relacionamento entre a vida intelectual e a atividade política de Lukács por considerá-lo como problemático visto ter culminado em condenação de si mesmo enquanto intelectual: para Adorno, o mencionado crítico, por amor ao partido e à política comunista, teria renegado suas obras de juventude – fato que não deixaria de acarretar graves consequências para sua atividade teórica posterior. Sua adesão ao regime soviético teria lhe custado o rigor dialético e, conseqüentemente, a adesão ao uso de alguns conceitos – fundamentais em sua teoria – vulgares ou preconceituosos: para Adorno, exemplares seriam o uso dos conceitos de “decadência”, de “normal e patológico”, de “perversão”, de “realidade objetiva”, que se prolongariam em juízos estéticos não refletidos - como os que identificam arte moderna e formalismo, irracionalismo e fascismo - ou em usos reducionistas dos conceitos hegelianos, como os de “possibilidade abstrata” e “possibilidade concreta”. Destaca ainda ser a concepção lukacsiana acerca do desenvolvimento histórico dogmática e teleológica, sustentada tanto por arbitrária fé na racionalidade do mundo quanto por visão mecanicista do progresso. Ainda nesta direção, afirma claramente ter Lukács, por sua submissão ao partido, transformado a filosofia – particularmente a hegeliana – em instrumento de poder.

Quanto ao livro então publicado por Lukács – Realismo crítico hoje (1969) - Adorno vê nele efetivos indícios de mudança no posicionamento teórico do autor, como atestariam tanto o (relativo) reconhecimento da importância e do valor artístico de B. Brecht quanto o esboço, ainda que tímido, de certo sentimento de oposição à vida cultural na URSS. Entretanto, considera o livro como incapaz de superar o aparato ou a estrutura conceitual do dogmatismo soviético e, dessa maneira, insuficiente para libertar as amarras que até então cercaram a inteligência e atividade intelectual do autor; dialeticamente, considera-o também como marco – ou sintoma - tanto do descongelamento da política estalinista quanto de nova onda de terror.

A crítica ao referido livro é abrangente: começa por apontar a acentuada preponderância concedida às questões relativas ao conteúdo material, preponderância que, para Adorno, seria evidente sintoma do desprezo do autor quanto aos problemas formais ou inerentes à arte - desprezo capaz de afetar até mesmo sua linguagem, a qual parece obedecer às regras do discurso burocrático visto sua completa indiferença em relação à elaboração de cuidada expressão original, sempre de difícil construção. Esta não conheceria ritmo e forma ditadas pela necessidade de se buscar sempre a expressão mais

adequada possível à natureza da matéria ou do objeto que ela deveria desvelar. Ainda segundo Adorno, a ausência de semelhante cuidado com a expressão por parte do autor húngaro acarretaria para sua obra tom doutoral, que reforçaria a tese central: a de que o realismo seria ainda a única forma consequente de representação artística no capitalismo capaz de, na confrontação com a arte moderna ou de vanguarda, despontar como nitidamente superior porque diante dele o modernismo artístico seria forçosamente obrigado a revelar a concepção de mundo reacionária a ele subjacente. De modo análogo, Lukács também conceberia comportar a vanguarda certa visão ontológica acerca da condição humana, concebida como irremediavelmente determinada por desamparo metafísico ou como capaz de condenar o ser humano à insuperável solidão: consequentemente, a vanguarda expressaria certo pessimismo que, no contexto da guerra fria, desempenharia decisivo papel contra as forças sociais identificadas por Lukács como “progressistas”. Na visão de Adorno, semelhante tese estaria assentada na subordinação de Lukács ao partido e no fato de ele operar com fórmulas e conceitos prévios impostos arbitrariamente ao material – prática que, consequentemente, o aproximaria da figura de um “ditador cultural”. O mesmo procedimento o conduziria ainda tanto a sustentar posições só possíveis graças ao desconhecimento do desenvolvimento das técnicas artísticas como a hipostasiar o realismo, por ele concebido como a única representação artística possível na época do capital, conforme já mencionado acima – doutrina que, porém, repousaria em mera crença e não resistiria à análise: esta a mostraria como ideológica, vulgar, implicando a formulação de juízos estéticos equivocados.

Nesse sentido, exemplar seria para Adorno o ataque de Lukács às vanguardas por estas representarem a solidão do homem contemporâneo – interpretada por este como ontológica, em vez de ser historicamente considerada. Com efeito, semelhante representação seria histórica – a solidão seria socialmente produzida: determinada pela sociedade. Nesta perspectiva, Lukács não teria compreendido ser a fachada ahistórica de muitas das obras do modernismo estético ou das de vanguarda - como os textos de Kafka ou os de Beckett– resultante não de visão ontológica, mas do fato de tais obras representarem homens produzidos pela própria sociedade, pela lógica que a rege: estes seriam vítimas das modernas forças sociais que, por toda a parte, exigem a regressão do indivíduo ou mesmo sua demissão. Nesse sentido, o abandono, a solidão ou a desorientação de muitos dos personagens de Kafka seriam resultantes da situação do

homem moderno frente ao estado superpoderoso e burocratizado ou ante as grandes corporações econômicas. Ou seja, nada haveria de ontológico em semelhante construção estética: ela captaria resultados sutis da lógica da sociedade contemporânea. Do mesmo modo deveriam ser interpretados os personagens dos textos de Beckett: estes seriam vítimas da maquinaria anônima do mundo.

A crítica de Adorno à teoria do realismo crítico elaborada por Lukács não considera as teses deste autor como meramente insuficientes ou equivocadas do ponto de vista das exigências de uma teoria rigorosa; também não desmerece a vida intelectual do crítico húngaro: ao contrário, reconhece a originalidade de suas primeiras concepções, mas, ao mesmo tempo, observa não estarem as obras posteriores a *História e consciência de classe* – publicada em 1923 – no mesmo patamar das anteriores por terem experimentado uma espécie de corrosão interna, de inegável perda de consistência – corrosão interpretada por Adorno como consequência de sua adesão ao partido comunista e ao estalinismo. De fato, semelhante adesão teria tanto exigido de Lukács submissão às diretrizes políticas do partido quanto instrumentalizado suas formulações, as quais doravante deveriam se orientar para um tipo de concepção da vida cultural não destoante das exigências partidárias. Para dizer de outro modo: a crítica adorniana buscaria destacar as contradições entre as exigências da teoria – ou da vida intelectual – com as da vida política partidária; ao mesmo tempo, implicaria densa defesa da autonomia da teoria (e de seu produtor) frente à política, inclusive àquela que se apresentava, na época, como a oposta ao nacional-socialismo.

4 - DUAS LEITURAS DA DIALÉTICA HEGELIANA DA HISTÓRIA DA ARTE?

Em aparente paradoxo, a concepção de Adorno também finca suas raízes mais profundas no mesmo território dos da teoria lukacsiana: na interpretação da dialética da história da arte concebida por Hegel. A diferença entre as duas interpretações residiria no fato de Adorno – ao contrário de Lukács – não preservar a valorização de um momento determinado da referida dialética, embora – como já assinalou Peter Bürguer (1973) – tanto um como outro entende ser o modernismo estético expressão artística da sociedade dominada pelo fenômeno da reificação. Entretanto, enquanto Lukács formula sua teoria almejando ultrapassar semelhante estado de consciência – como se isso ainda fosse

possível -, Adorno concebe ser dever da arte moderna representar o mundo exatamente a partir desta mesma consciência danificada – ponto de observação congelado, para o qual o mundo social só pode aparecer como estranho e destituído de sentido. Nesta perspectiva, a arte obedeceria ao desenvolvimento de sua lógica interna – de suas técnicas - podendo se entregar à necessária distorção da aparência e, mediante tal estrategema, captar a oculta essência social. Em outras palavras: para semelhante concepção o realismo – no sentido proposto por Lukács - já não seria mais possível, tendo se transformado em ideologia conforme ressalta Adorno no ensaio sobre o engajamento (1973). Ou, mais precisamente, teria se transformado em modo de percepção próprio da personalidade autoritária: do indivíduo de ego débil precocemente reconciliado com a sociedade, que, porém, lhe seria adversa – modo que, por seu turno, teria ajudado a consolidar a base psicológica necessária à expansão do fascismo.

Em vários ensaios dos anos 50 - como no dedicado a Kafka (1998) ou em Conferência sobre lírica e Sociedade (1975) ou ainda em Posições do narrador no romance contemporâneo (1975) - Adorno desenvolve mais precisamente semelhante concepção. Se em Lírica e Sociedade defende a tese de que o universal só seria encontrável ao se prestar a atenção mais aguda possível sobre o elemento aparentemente mais individual e insignificante - postura que possibilitaria à lírica (ou à arte) dizer o que a ideologia oculta e recalca -. na análise da posição do narrador Adorno não apenas ataca o realismo como demonstra ser o romance moderno forçado a se entregar a um modo de representação aparentemente abstrato e metafísico – que, porém, seria derivado da própria lógica da sociedade, a qual conferiria aparência abstrata às relações sociais efetivas. Nesta direção – a de um mundo em que o homem se tornou impotente para quase tudo ou a quem não é dado mais entender o que vive - o romance seria obrigado a experimentar um paradoxo: ele exige a narração, embora esta não seja mais possível. Por essa razão, só lhe restaria encurtar a distância estética: a narrar, tomado por espécie de vertigem - de forte sentimento de desorientação - (des)acontecimentos estranhos, hostis, indevassáveis, como ocorre em O processo ou em O castelo.

5 – A RADICALIZAÇÃO DO ESTRANHAMENTO: ADORNO CRÍTICO DE BRECHT

Na década de 1960 Adorno retomaria a crítica às teorias que postulam o engajamento artístico dirigindo ataques tanto à concepção de Jean-Paul Sartre quanto a de B. Brecht, embora o alvo principal da crítica seja efetivamente o último. Com efeito, Adorno reconhece em Brecht um dos mais importantes produtores culturais do século, particularmente no território da poesia. Suas peças teatrais, porém, padeceriam de certo esquematismo resultante de suas intenções políticas - segundo o crítico frankfurtiano: concebidas para combater o inimigo, seriam coagidas tanto a caricaturalizá-lo como a menosprezar o poderio real deles. Desse modo, para Adorno, a configuração estética delas seria manchada pela mentira: por este motivo, não estariam à altura das formulações teóricas de Brecht que, afinal, elaborou a teoria do estranhamento - “embora não a praticasse”. Como se sabe, tal teoria consiste em interromper a representação teatral de uma situação a fim de evitar a identificação dos espectadores com os problemas experimentados pelos personagens: a interrupção objetivaria provocar radical estranhamento da situação por parte desses a fim de forçá-los a refletir sobre as questões apresentadas. A crítica adorniana se concentra exatamente nessa questão: o crítico considera a referida concepção insuficiente por lhe faltar radicalidade visto não devassar de um só golpe a ausência de sentido em todos os elementos da situação; ou seja, o estranhamento proposto por Brecht seria previamente orientado. Ele conduziria o público tanto a estranhar certos elementos da situação quanto a reconhecer o sentido de alguns outros: de fato, nessas peças a adesão ao partido e a sua atuação seria sempre apontada como solução para a efetiva transformação da situação representada.

A formulação acabada do conceito de autonomia implicaria, portanto, a radicalização do estranhamento proposto por Brecht, de modo a tornar Adorno mais radical do que o radical Brecht. A obra autônoma - embora participe do mundo e seja também mercadoria – seria a não resultante de exigência não-estética - seja esta originária da pedagogia, da indústria cultural ou da política cultural de Estados ou partidos, quer democráticos ou não. A autonomia, em contrapartida, exigiria o estranhamento radical do conjunto de todos os aspectos da totalidade social, a qual seria, por sua vez, desprovida de sentido. Desse modo, ela deveria sua existência apenas ao trabalho especial não produtivo, não necessário, não exigido socialmente: do trabalho livre, cuja natureza é hoje

anacrônica. Somente semelhante condição material seria apta a conferir às obras de arte a possibilidade concreta de não compactuar com o mundo tal qual ele se apresenta: a não se reconciliar com a sociedade hostil. Nesse preciso sentido sua mera existência seria já uma forma de resistência à sociedade - que não tolera nenhum tipo de expressão da subjetividade e nada que ela não sancione de antemão: nessa direção, ela constituiria um “ataque à sociedade” visto a autonomia implicar a não-reconciliação ou a oposição radical - resistência à truculência do todo. Como, porém, semelhante obra – a autônoma - deve se precaver contra a assimilação e a neutralização de seu caráter explosivo, resistir implica a contínua experimentação estética e o conseqüente desenvolvimento das técnicas artísticas: a produção incessante de novos tipos de procedimentos estéticos. Conseqüentemente, ela jamais poderia se resignar a transmitir mensagens por ser sua configuração estética destinada a surpreender o fruidor colocando fora de ação a percepção realista, em tudo adequada à totalidade opressiva: a arte autônoma também jamais poderia se resignar a aceitá-la como natural e inevitável.

PARA (NÃO) CONCLUIR

A *Teoria Estética* (1982), obra inacabada de Adorno, pode ser interpretada como a tentativa de analisar filosoficamente o universo da arte na primeira metade de nosso século com o duplo objetivo de esmiuçar a natureza autônoma da arte e de delinear a condição social desfavorável a ela surgida no pós-guerra: com efeito, Adorno configura nessa obra os vários elementos que, relacionados à maneira de uma constelação dialética, teceram a teia que suportou o aparecimento – por assim dizer - da obra autônoma, mas o faz em época em que as forças sociais regressivas se fortaleceram de modo espantoso destruindo por toda parte aqueles elementos que tornaram possível a autonomia. A *Teoria Estética* é, dessa maneira, o momento da resistência filosófica à destruição da arte autônoma.

Para Adorno, pode-se supor, tal forma de arte exige fruição bastante diversa da exigida pela arte realista ou tradicional: esta oferece ao leitor, por meio de sua malha de signos, histórias e mensagens ou qualquer matéria edificante, de modo a cativá-lo e aprisioná-lo nesta malha. Em contrapartida, a obra autônoma almejaria provocar no fruidor espanto radical, um choque formidável capaz de neutralizar seus impulsos e sua

percepção congelada: por esse meio, ela o auxiliaria a se libertar de um modo específico de se relacionar com o mundo social - modo este forjado nas instâncias decisivas que administram a sociedade. A autonomia permitiria à arte configurar aquilo que a ideologia recalca ao provocar no fruidor uma espécie de falta de ar, de perda momentânea de fôlego, de impossibilidade de continuar a se nutrir da matéria que a atmosfera cultural dominante a ele oferece: nesse estado, este teria a oportunidade única de respirar o oxigênio puro da configuração estética original - que é também promessa de felicidade. A arte autônoma oferece o estranhamento radical daquilo que parece tão familiar, tão natural e tão consolidado: neste aspecto, ela é profundamente subversiva.

Resta saber, entretanto, se semelhante perda de fôlego do fruidor da obra autônoma perdura e se é de fato consequente, coisa que exigiria densa análise fenomenológica desse tipo de recepção. Além disso, é também preciso verificar se Adorno não elaborou teoria datada, uma justificação filosófica do modernismo e se, ainda assim, fez justiça a ele. Afinal, como apontam vários pesquisadores, sua concepção estética implicaria a noção de obra de arte; tal aspecto, porém, a colocaria em posição incômoda diante da vanguarda - como o dadaísmo e o surrealismo - que exigiram sua destruição: seja como for, a recuperação de tal noção pela arte da segunda metade do século pode significar que a arte definitivamente sucumbiu diante da lógica econômica. A teoria adorniana, nesse sentido, talvez tenha tido o mérito de, como nenhuma outra, ter diagnosticado menos o fim - ou o declínio - de um tipo de experiência estética e de obra do que a conversão da arte em entretenimento: vale dizer, em universo sem tensão. No entretenimento, a voz que se ouve é a da administração totalitária da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. *Notas marginais sobre teoria e práxis*. In: **Palavras e Sinais. Modelos críticos 2**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995, p. 202-229.

ADORNO, T. *Crítica cultural e sociedade*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ADORNO, T. *George e Hofmannsthal: Correspondência (1891-1906)*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 187-222.

ADORNO, T. *Anotações sobre Kafka*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 239-270.

ADORNO, T. *Engagement*. In: **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-72.

- ADORNO, T. *El artista como lugarteniente*. In: **Notas de Literatura**. Barcelona: Editora Ariel, 1962, p. 123-134.
- ADORNO, T. *Discurso sobre Lírica e sociedade*. In: **A Escola de Frankfurt, Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril, 1975, p. 201-214.
- ADORNO, T. **Teoria Estética**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, T. *Posições do narrador no romance contemporâneo*. In: **A Escola de Frankfurt. Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril, 1975.
- ADORNO, T. *Lukács e o equívoco do realismo*. In: **Polêmica sobre realismo: T. Adorno e outros**. Buenos Aires: Editora Tiempo Contemporaneo, 1972, p. 39-82.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In **A Escola de Frankfurt. Coleção Os pensadores**, São Paulo, Editora Abril, 1975.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Editora Veja, 1973.
- GALLAS, H. **Teoria marxista de la literatura**. Buenos Aires, Editora Sigloveintiuno, 1973.
- LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada, 1969.
- MACHADO, C.E.J. **Um capítulo da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.