



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 9, número 1, jan.-abr. 2020

O SENTIDO DE CRÍTICA DIALÉTICA SEGUNDO BENJAMIN E ADORNO



THE SENSE OF DIALECTIC CRITICISM ACCORDING TO BENJAMIN AND ADORNO

Elvis Paulo COUTO
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 22/05/2019 • APROVADO EM 22/02/2020

Resumo

Em uma de suas cartas a Walter Benjamin, Theodor W. Adorno fala de seu desapontamento em relação ao trabalho daquele sobre Baudelaire. Na verdade, a decepção está intrinsecamente ligada ao método dialético da análise de Benjamin, que estaria fadado ao fracasso por não cumprir a sua finalidade no âmbito da crítica de arte. A falha da reflexão dialética benjaminiana, segundo Adorno, estaria em sua exposição direta — e desprovida de mediação — do conteúdo da poesia baudelaireana. A situação política de Paris sob o governo de Napoleão III, encontrada no elenco dos temas baudelaireanos, teria sido absorvida de maneira direta na crítica de Benjamin. Os elementos históricos que receberam expressão artística teriam sido tratados pragmaticamente, sem que a aplicação de uma teoria interpretativa os reordenasse de acordo com os atributos da forma literária de Baudelaire. Objetiva-se, com este artigo, esclarecer as especificidades do entendimento benjaminiano e

adorniano de método dialético, mais especificamente, os usos heterodoxos desse método na crítica literária exercida pelos filósofos.

Abstract

In one of his letters to Walter Benjamin, Theodor W. Adorno speaks of his disappointment about Benjamin's work on Baudelaire. In fact, the deception is intrinsically linked to the dialectical method of Benjamin's analysis, which would fail because it does not fulfill its purpose in the field of art criticism. The failure of Benjamin's dialectical reflection, according to Adorno, would be in direct and unmediated exposition of the content of Baudelairean poetry. The political situation of Paris under the government of Napoleon III, found in the list of Baudelaire themes, would have been absorbed directly in Benjamin's criticism. The historical elements that received artistic expression would have been treated pragmatically without the application of an interpretative theory reordering them according to the attributes of the Baudelaire's literary form. This paper aims to clarify the specificities of the Benjaminian and Adornian understanding of dialectical method, more specifically, the heterodox uses of this method in the literary criticism exercised by the philosophers.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin. Theodor W. Adorno. Método dialético. Crítica literária.
KEYWORDS: Walter Benjamin. Theodor W. Adorno. Dialectical method. Literary criticism.

Texto integral

Adorno e a defesa do hegelianismo-marxismo

É sabido que Walter Benjamin nem sempre foi bem compreendido. As suas tentativas de fazer parte do círculo acadêmico malograram desde cedo, o que o impeliu a ser um intelectual à margem do ensino universitário. De acordo com Sergio Rouanet (1984, p. 11), essa incompreensão começa quando o jovem Benjamin apresentou a tese de livre-docência à Universidade de Frankfurt, denominada *Origem do drama barroco alemão*, com a finalidade de obter o título de *Privatdozent* — o primeiro grau da hierarquia acadêmica alemã. Em princípio, quem examinou o trabalho, conforme relata Olgária Matos (2012, p. 16), foi o professor de língua e literatura alemã Franz Schultz, que admitiu não ter entendido o ensaio. Esse foi encaminhado, posteriormente, ao professor de estética Hans Cornelius e a seu assistente Max Horkheimer, que recusaram o texto por julgá-lo incongruente com os padrões acadêmicos de pesquisa.

Não somente os escritos de Benjamin sobre o drama barroco alemão do século XVII foram rejeitados: a sua dissertação sobre os textos poéticos de Charles Baudelaire também foi recusada. Quem não a aceitou foi Theodor W. Adorno,

alegando haver nela falhas relativas ao método dialético. Antes de Benjamin submeter seu trabalho sobre Baudelaire à *Revista para Pesquisa Social* — revista do Instituto para Pesquisa Social na qual circulavam análises de várias áreas do conhecimento (JAY, 1986, p. 61) —, ele o enviou a Adorno, para que ele o contemplasse.

Numa carta escrita em 10 de novembro de 1938, Adorno (2012, p. 399) afirma que estava esperando ansiosamente pelo ensaio sobre Baudelaire, mas que as suas “apaixonadas expectativas” esvaíram-se após a leitura do texto. Um dos primeiros apontamentos de Adorno (2012, p. 400) na carta sugere que o *flâneur* e as passagens parisienses foram incorporados ao ensaio de Benjamin pragmaticamente, de modo que o conteúdo desses objetos conspiraria “de uma forma quase demoníaca contra a possibilidade de sua própria interpretação”. Na verdade, Adorno esperava que Benjamin acedesse aos propósitos de uma teoria crítica da sociedade, cuja definição ficou clara em 1937, quando Horkheimer publicou o artigo “Teoria tradicional e teoria crítica”. Nesse, Horkheimer (1980) estabelece distinção entre a acepção cartesiana do termo teoria, que ele considera tradicional, e a acepção formulada segundo uma nova gnosiologia, que ele considera crítica. Tal gnosiologia propõe a junção dos termos teoria e crítica, significando, o primeiro, o diagnóstico da realidade tal como ela é e o segundo, a realidade tal como deveria ser, isto é, como ação transformadora — ou *práxis*, de acordo com a terminologia marxista.

Para que fosse realizada a descrição objetiva da realidade (teoria), antes da concepção de um direcionamento para a emancipação da sociedade (prática), caberia a qualquer intelectual que pactuasse com as intenções do Instituto fazer a exposição dialética de sua tese. A dialética, enquanto método de exposição da crítica, favoreceria a observação das contradições sociais. Assim, a “teoria dialética da sociedade” (HORKHEIMER, 1980, p. 138) não se contentaria apenas com a constatação de certas leis de organização societária, mas faria emergir a contradição que lhes é inerente, de modo que se pudesse vislumbrar a possibilidade de nelas intervir. É necessário frisar que essa teoria que se propõe dialética tem sentido e filiação precisos para Horkheimer (1980, p. 156):

A relação essencial da teoria com o tempo não se baseia na correspondência de partes isoladas da construção teórica com o período histórico — um ensinamento em que coincidem *Fenomenologia do Espírito* e *Lógica* de Hegel com o *Capital* de Marx, como testemunhos de um mesmo método —, mas na transformação permanente do juízo existencial teórico sobre a sociedade, uma transformação que está condicionada pela sua conexão consciente com a *práxis* histórica.

Vê-se, aí, que o método de que fala Horkheimer não é a dialética platônica nem a kantiana, mas aquela formulada originalmente por Hegel e empregada por Marx como modo de exposição de sua crítica à economia política clássica. É essa mesma dialética que Adorno tem em mente quando dirige críticas a Benjamin, ou

seja, é, especificamente, a dialética herdada da filosofia hegeliana que faltaria à análise dele. A objeção de Adorno, se se quer aqui fazer metacrítica, não deve ser tomada, imediatamente, como verdadeira; deve, porém, ser examinada com acuidade.

É sabido que, no âmbito da crítica de arte, a análise das contradições sociais não deve se restringir ao conteúdo do objeto estético, pois isso significaria o retorno ao sociologismo — tendência analítica que, devido ao reducionismo que engendra, tornou-se improfícua no campo dos estudos literários após a emergência do Círculo Linguístico de Praga e do *New Criticism*. As contradições, segundo críticos dialéticos (pense-se, por exemplo, em Dolf Oehler ou em Roberto Schwarz), devem ser apreendidas na imanência da obra literária, isto é, em sua forma. É a forma que estabelece a mediação entre os aspectos internos e os externos ao texto literário. E isso, na visão de Adorno, tem relação com Hegel. Veja-se o ponto nevrálgico da carta direcionada a Benjamin: “Permita-me aqui me expressar de modo tão simples e hegeliano quanto possível. Ou muito me engano ou essa dialética é falha numa coisa: em mediação” (ADORNO, 2012, p. 401).

Cabe caracterizar, ainda que de modo sumário, o sentido da dialética para Hegel. Na seção 81 da *Lógica*, Hegel (1874, p. 373-378) diz que a dialética é um momento do conhecimento científico marcado pelo engendramento do ceticismo. Ela é a arte — ou o modo de raciocinar — que mostra que as coisas finitas contêm a sua própria negação, uma vez que a propriedade delas é a supressão de si mesmas. Tudo aquilo que é finito, portanto, possui uma natureza especial: a transformação em seu contrário. Para que ficasse mais clara a sua argumentação, Hegel a exemplifica dizendo que geralmente se considera que a mortalidade do homem provém de circunstâncias exteriores a ele. Segundo essa maneira de encarar a morte, haveria no homem duas faculdades: a de viver e também a de morrer. Entretanto, esse raciocínio não conduziria ao verdadeiro entendimento das coisas, pois a vida — pensando dialeticamente — deveria ser considerada como se portasse nela mesma o princípio da morte. Ou seja, o ser finito carrega em si mesmo a contradição e, por conseguinte, a sua própria negação. Vale ressaltar que, para Hegel, não residem, no ser finito, a sua razão última e o seu fundamento, pois ele é dotado de variabilidade, o que significa que ele é, virtualmente, o outro dele mesmo.

Sabe-se que Marx adotou o método dialético hegeliano a fim de fazer a crítica às teorias econômicas de Adam Smith e David Ricardo. Daí termos uma relação metodológica entre Hegel e Marx:

O conceito de “método de exposição” em Marx guardará não só reminiscências do conceito hegeliano de exposição, mas um dos seus elementos essenciais. Quando Marx, em 1857, se lança às primeiras tentativas de uma crítica sistemática da economia política, que vão resultar nos *Grundrisse*, e se põe a questão de como organizar sistematicamente os resultados de suas investigações críticas dos teoremas e das categorias da economia política burguesa, ele recorre explicitamente ao conceito

Apesar de Marcos Müller (1983) demonstrar em seu artigo continuidades e descontinuidades substanciais entre Hegel e Marx, ele deixa claro que o conceito que este realmente herda daquele é a exposição em seu sentido dialético.

Ao impugnar o método benjaminiano de crítica literária, Adorno sublinha que ele não está alinhado à tradição hegeliano-marxista. O problema encontrado na análise de Benjamin poderia ser explicado de duas maneiras: 1) o trabalho sobre Baudelaire apresenta uma exposição dialeticamente falha à medida que justapõe texto e contexto, ao invés de concebê-los como um amálgama; 2) o tratamento da relação entre a estrutura e a superestrutura (ou entre o mundo material e o mundo das ideias) não é realizado através da mediação que é própria da dialética, mas pragmaticamente.

Veja-se um excerto da carta: “o esboço do primeiro capítulo reduz a fantasmagoria ao comportamento da boêmia literária. Não receie que eu esteja querendo lhe sugerir que no seu trabalho a fantasmagoria sobreviva sem mediação.” (ADORNO, 2012, p. 400-401). Note-se que fantasmagoria é um conceito que está n’*O capital*. Nele, Marx (1985, p. 71) salienta que o caráter misterioso da forma mercadoria revela-se no modo como ela é socialmente vista: não como resultado do trabalho humano, mas como se tivesse, magicamente, produzido a si mesma, como se fosse autônoma. É assim que as mercadorias, coisas físicas produzidas pelo trabalho dos homens, tornam-se coisas metafísicas. Na sociedade capitalista, tais produtos do trabalho assumem valor de troca e essa troca deveria ser encarada, se se quiser vê-la objetivamente, como “relação social entre os próprios homens”, todavia, ela aparece como “uma relação entre coisas”. É isso que Marx denomina “forma fantasmagórica” da mercadoria.

A autonomia da mercadoria, cuja existência depende da supressão das relações sociais de produção, confere aos objetos resultantes do trabalho humano poderes mágicos, propriedades sobrenaturais. Daí Marx (1985, p. 71) valer-se da expressão “fetichismo da mercadoria” para demonstrar que, no momento da troca de mercadorias, ao invés de essa troca aparecer como relação entre pessoas e seu trabalho, ela aparece como relação social entre coisas. Por conseguinte, as próprias coisas adquirem, metafisicamente, caráter humano, e o mundo fantasmagórico nada é senão uma concentração de “relações reificadas entre as pessoas” (MARX, 1985, p. 71).

O fenômeno da reificação foi estudado por Lukács (2003, p. 194) em *História e consciência de classe*, onde ele afirma que a essência da mercadoria “se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma ‘objetividade fantasmagórica’”. Segundo Lukács (2003, p. 201), o trabalho, no curso de desenvolvimento da sociedade capitalista, torna-se uma “categoria social” que promove a objetivação dos sujeitos e das relações sociais. Eis, portanto, o surgimento de uma metafísica poderosa, produto da transformação do trabalho em mercadoria e da redução da força de trabalho à condição de uma coisa dotada de valor de troca. Está-se falando da reificação e de suas implicações

empíricas, quais sejam, o reducionismo do trabalhador a uma mercadoria, que é a sua força de trabalho, e a sujeição das relações sociais de que ele faz parte a um intercâmbio entre coisas.

1 A poesia de Baudelaire como verdade histórica

O juízo negativo formulado por Adorno acerca da crítica literária que integraria as *Passagens* aponta para a relação imediata e reducente entre a fantasmagoria e a caracterização da boêmia literária parisiense à época do império de Luís Napoleão. Benjamin (1989, p. 9-10), no ensaio *Paris do Segundo Império*, faz referência a publicações de Marx na *Nova Gazeta Renana* e ao livro *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* para delinear certo comportamento que parte da classe proletária francesa passou a ter: a conduta conspiratória. Os conspiradores passavam a maior parte do tempo embriagando-se com vinho em tavernas, convivendo com toda a sorte de gente insatisfeita com o Segundo Império que estava disposta a expressar a sua intransigência em relação à burguesia. Baudelaire se alinharia, segundo Benjamin (1989, p. 11), a esse espírito de conspiração que se intensificou nos círculos de relacionamento da boêmia. A simpatia de Baudelaire pelos insurretos das revoluções de 1848 na França, sobretudo, pelo líder revolucionário Blanqui — *l'énfermé* —, comprovaria que a sua posição política mantém relações substanciais com os princípios de sua criação literária (BENJAMIN, 1989, p. 13).

Para explicar a relação entre a conspiração poética e a conspiração proletária, Benjamin (1989, p. 15) explica, a partir do trabalho de Marx intitulado *As lutas de classe na França*, um evento de natureza econômica que teria sido a inspiração de Baudelaire ao escrever um de seus poemas. Relata Benjamin (1989, p. 15) que, em meados do século XIX, os impostos sobre o vinho fino e o vinho de mesa eram tributados na mesma proporção, ou seja, tanto as classes abastadas quanto o proletariado pagavam o mesmo ônus. Isto impulsionou os trabalhadores a consumirem vinho nas tavernas, pois nelas “era servido o vinho isento de imposto, o *vinho da barreira*.” Famílias inteiras iam às tavernas embriagar-se e o faziam não unicamente porque desejavam livrar-se dos tributos ostensivos sobre o vinho, mas porque queriam mostrar a todos a sua inflexibilidade em relação às decisões do governo (BENJAMIN, 1989, p. 16).

Veja-se um excerto do poema *Le vin des chiffonniers*:

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son cœur en glorieux projets.*

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,

Terrasse les méchants, relève les victimes,

Et sous le firmament comme un dais suspendu

S'enivre des splendeurs de sa propre vertu. (BAUDELAIRE, 1860, p. 215).¹

Benjamin vale-se do conteúdo desse poema para realçar os atributos psicológicos daqueles seres miseráveis a quem Marx (2011), descrevendo a classe que participou da sangrenta insurreição de junho de 1848, deu o nome “lumpemproletariado”. Essa classe, da qual participavam os *chiffonniers* de Baudelaire, embriagava-se de vinho, pois o “vinho transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras” (BENJAMIN, 1989, p. 16). O álcool apagaria momentaneamente o resto de consciência dos lumpemproletários acerca de sua condição de penúria. Os *chiffonniers* nada mais eram senão elementos constitutivos do universo fantasmagórico erigido pela troca de mercadorias no auge do capitalismo industrial. Diz Benjamin (1989, p. 16): “Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor”. Frise-se que os trapeiros viviam do recolhimento de objetos rejeitados, de fragmentos de mercadoria: “Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava a sua época” (BENJAMIN, 1989, p. 16). Com essa afirmação, Benjamin sugere que o trapeiro — o tipo social que se inebriava juntamente com os boêmios e conspiradores — fascinou Baudelaire, de modo a impeli-lo à produção de poemas sobre essa figura representativa da inóxia humana.

Como se vê, Benjamin compreende o poema *Le vin des chiffonniers* como parte da experiência histórica que foi o fracasso das revoluções de 1848 na França. O texto de Baudelaire seria a representação de uma realidade objetiva, a mesma realidade que inspirou Flaubert a escrever a história de uma geração que fracassou em seus propósitos emancipatórios — o romance *L'éducation sentimentale*. Todavia, não é perceptível, na análise de Benjamin, a reflexão sobre o ritmo, a métrica, a versificação, a composição estrófica, a musicalidade, enfim, ou seja, o que poderia ser chamado forma. Tal exame não aparece como fio condutor da interpretação, tampouco como mediação entre o conteúdo sócio-histórico e esse mesmo conteúdo líricamente transformado, porque Benjamin tem outra concepção do que seja forma. A linguagem que constitui o poema, através das imagens (representações mentais do mundo sensível) que produz, recebe de Benjamin interpretação, porque ele a considera como forma. Não é preciso que haja nenhum tipo de mediação entre literatura e mundo objetivo em sua crítica, pois, segundo sua concepção estética particular, a expressão artística não engendra ilusão, não é ficção. Diz Rainer Rochlitz (2003, p. 69, grifo do autor): “A linguagem da arte é, para Benjamin, a que mais autenticamente vincula-se à *verdade*”.

Apesar de também considerar o teor de verdade dos objetos estéticos, Adorno vê como problemática a relação imediata de seu conteúdo à conjuntura histórica: “Reina soberana uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire diretamente aos traços contíguos da história social do seu tempo, e tanto quanto possível aos de natureza econômica” (ADORNO, 2012, p. 401-402).

Ao fazer essa afirmação, Adorno, além de indicar um problema dialético, está demonstrando a impropriedade da crítica literária que ignora o meio de expressão específico do gênero lírico em favor do emprego de imagens do conteúdo poético como modo de esclarecimento da cena histórica. Todavia, para Benjamin, essas mesmas imagens são a verdade da História.

2 A forma beckettiana como conteúdo histórico sedimentado

A argumentação de Adorno a respeito do método benjaminiano será mais compreensível se refletirmos sobre a crítica literária por ele exercida. Em seu próprio exercício interpretativo, pode-se encontrar a maneira dialética de apreender o objeto estético. Sabe-se que Adorno tinha apreço pela dramaturgia de Samuel Beckett, em especial pela peça *Fin de partie*. Originalmente escrita em francês e depois traduzida pelo próprio autor para o inglês, essa composição dramática de 1957 foi contemplada com a crítica heterodoxa de Adorno, que se explica pela recusa do autor à análise filosófica do conteúdo. Esse guarda relações com uma corrente intelectual que surgiu ao fim da Segunda Guerra: o existencialismo. Seria quase óbvio o reconhecimento da categoria existencialista do absurdo referenciada na peça beckettiana; porém, Adorno (2013), apesar de mencionar tal categoria, ignora-a. Ela é deixada de lado pelo autor porque de nada serve para compreender a forma. Diz Adorno (2013) que a interpretação textual não pode buscar o sentido da obra através da mediação da filosofia. O filósofo alemão tinha plena consciência da impermeabilidade da forma artística, da importância de se preservar o seu meio de expressão sem deturpá-lo com explicações desprevenidamente conteudistas.

A peça *Fin de partie* apresenta uma personagem cega, Hamm, que vive em um aposento com seu criado, Clov. No cenário, há duas latas de lixo nas quais repousam os pais aleijados de Hamm — Nagg e Nell. As falas entre as personagens são curtas ou monossilábicas, inteiramente frívolas, convergindo para uma comunicação que beira o hermetismo. Não se sabe quase nada acerca do mundo exterior, tampouco sobre o mundo interior de quatro indivíduos que se encontram em condição desumanizada. Observe-se um trecho:

HAMM:

[...] *What time is it?*

CLOV:

The same as usual.

HAMM (*gesture towards window right*):

Have you looked?

CLOV:

Yes.

HAMM:

Well?

CLOV:

Zero.

HAMM:

It'd need to rain.

CLOV:

It won't rain.

(Pause.)

HAMM:

Apart from that, how do you feel?

CLOV:

I don't complain. (BECKETT, 1958, p. 4).²

Como interpretar o sentido de uma peça que encerra a falta de sentido? A resposta de Adorno (2013, p. 272) é a seguinte: “*Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él.*”³ Note-se que Adorno é categórico ao afirmar que somente a análise da linguagem é possível, da linguagem ininteligível da peça beckettiana; é nela que se deve buscar a possibilidade de interpretação. É aí que entra a dialética: com seu princípio de negação interna, o método dialético apreende aquilo que a forma é e não é concomitantemente. Ou, dito de outro modo, a forma é, a um só tempo, linguagem estilizada e historicidade. Se ignorarmos a referencialidade, o texto de Beckett torna-se completamente desvalorizado, resvalando para o *slapstick*, como já salientou Roberto Schwarz (2009, p. 165). Se o sentido é só o que está no texto, deparamo-nos, portanto, com a linguagem desprovida de coerência. Entretanto, se nos ativermos ao conteúdo, qualquer relação do texto com o mundo externo será possível e a obra servirá como exemplo ou elucidação. Porém, Adorno faz uma análise que não é formalista nem conteudista; ele mostra como a forma sintetiza nela mesma o espírito de uma época.

Por que os diálogos da peça *Fin de partie* foram construídos de modo a expressar o esvaziamento de sentido? Para responder a essa pergunta, Adorno interpreta a forma como produto histórico: o texto é hermético, entrecortado, banal e irreflexivo porque se trata de uma linguagem deformada pelo impacto psicológico da Segunda Guerra Mundial, cuja essência é a “*irracionalidad de la sociedad burguesa en su fase tardía*”⁴ (ADORNO, 2013, p. 273). A atmosfera espiritual que circundava a Europa do pós-guerra fora marcada pela impossibilidade de expressão: impossibilidade de se fazer filosofia e crítica da economia política, de criar teorias, de narrar os fatos históricos, de refletir sobre a decadência intelectual, de escrever literatura; a consciência reificada só era capaz de converter a arte dramática no diálogo quase mudo entre indivíduos que

perderam a sua autonomia (ADORNO, 2013). Em síntese, para Beckett, o único sentido possível era a falta de sentido, o *nonsense* (ADORNO, 2013).

O silêncio em Beckett não é a fórmula estética de quem não tem nada a dizer; ao contrário, a economia de elementos comunicativos tem amplo significado, traduzível em crítica pessimista, em ceticismo concernente à irremediável condição humana. Se Adorno extrai crítica filosófica e conhecimento sociológico do teatro beckettiano, o faz unicamente através da interpretação formal. Não há, para Adorno, separação entre ficção e mundo objetivo, embora seja necessário, para ele, reconhecer a preeminência, ao se fazer crítica, da forma. A sua crítica de arte — um exercício de aperfeiçoamento do marxismo no âmbito da estética — não relaciona à superestrutura a estrutura, não as concebe antagonicamente. Antes de avançarmos na argumentação, é necessário que expliquemos os conceitos de estrutura e superestrutura.

Marx e Engels, n'*A ideologia alemã*, afirmam o seguinte:

A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como a emanção direta de seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política, na das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de todo um povo. (MARX; ENGELS, 1998, p. 18-19).

O conjunto de toda a produção material humana recebe o nome “estrutura” e o conjunto de toda a produção intelectual recebe o nome “superestrutura”. Aquele termo refere-se, sobretudo, à transformação da natureza pelo trabalho do homem, à produção e à troca de mercadoria, ao passo que este se refere ao mundo das ideias, do qual fazem parte a estética, o poder político, a religiosidade, a moral etc. Veja-se que Marx e Engels não distinguem a estrutura e a superestrutura, não as concebem antiteticamente, mas veem-nas em sua relação de dependência. As relações sociais de produção condicionam a consciência dos indivíduos e, pois, o produto de seu pensamento.

Desse modo, não poderíamos situar a literatura noutra dimensão da vida humana senão na superestrutura. Como ficou claro, a superestrutura não tem existência autônoma, não é produto a-histórico, portanto, os objetos que dela fazem parte, como o drama e o romance, por exemplo, foram compostos segundo a historicidade — as forças políticas e as relações sociais e econômicas — de uma determinada época. É por essa razão que Adorno tentou compreender o sentido da forma de *Fin de partie* conforme o influxo que ela recebeu das circunstâncias históricas, de que dependia a consciência — e, mais especificamente, a percepção estética — de Samuel Beckett. Em nenhum momento, Adorno estabelece uma relação entre a obra e as condições materiais de existência na conjuntura pós-guerra. Ele investiga essas condições no interior da obra, não enquanto conteúdo

representado, mas enquanto construção da linguagem, vale dizer, arquitetura dos diálogos entre as personagens.

Diz Fredric Jameson:

O tratamento que Adorno dá a [...] fenômenos culturais — estilos musicais bem como sistemas filosóficos, a parada de sucessos juntamente com o romance do século XIX — deixa claro que eles devem ser compreendidos no contexto do que o marxismo chama de *superestrutura*. Esse pensamento reconhece assim a obrigação de transcender os limites da análise especializada, ao mesmo tempo que respeita a integridade do objeto como uma entidade independente. Pressupõe um movimento do intrínseco ao extrínseco na sua própria estrutura, do fato ou obra individual para alguma realidade socioeconômica mais ampla por detrás dele. Dito de outra forma, o próprio termo superestrutura já carrega dentro de si o seu oposto, como uma comparação implícita, e por sua própria construção coloca o problema da relação com a base socioeconômica ou *infraestrutura* como precondição para sua completude enquanto pensamento. (JAMESON, 1985, p. 12, grifos do autor).

Para Jameson, a análise cultural de Adorno é marxista porque apreende a “realidade socioeconômica” na “própria estrutura”, ou seja, essa análise depende da teoria marxista à medida que não segmenta em dois polos opostos arte e sociedade, porém, compreende-os dialeticamente. Como já vimos na argumentação de Hegel, o pensamento dialético capta a negação interna dos entes finitos, aquilo que é o seu oposto e não lhes é exterior. Em termos marxistas, a “superestrutura já carrega dentro de si o seu oposto, como uma comparação implícita”, como afirmou Jameson. O oposto da superestrutura é a estrutura; essa não é exterior àquela, mas encontra-se nela dialeticamente integrada.

“É verdade que a literatura faz parte da superestrutura, mas ela não é apenas um reflexo passivo da base econômica” (EAGLETON, 2011, p. 24). Tal afirmação de Terry Eagleton, entre muitas outras de vários estudiosos, desmancha a pressuposição de que haja uma relação determinista entre a estrutura e a superestrutura, embora, no campo da crítica literária marxista, encontrem-se aqueles que supõem que a literatura é mecanicamente determinada pelas forças produtivas da sociedade. Contudo, o fato de a literatura ser condicionada pela estrutura econômica não significa que ela seja o espelho da realidade social. Apesar de o romance moderno ser o gênero específico da era burguesa, da sociedade capitalista, como já demonstraram Lukács (2000), Adorno (2003) e Ian Watt (2010), ele sempre será o fruto da psicologia individual, da liberdade do escritor. Eagleton (2011, p. 37, grifo do autor) mostra que a “crítica ‘marxista vulgar’ [...] tende a ver as obras literárias como meros reflexos das ideologias dominantes”, posição que a torna “incapaz de explicar [...] por que tantas obras literárias *desafiam* os pressupostos ideológicos da sua época”. Basta pensarmos em romances psicológicos que aderiram integralmente à técnica do *stream of*

consciousness, como *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, nos quais o mundo interior das personagens é descrito exaustivamente, sem que haja espaço para referências de ordem sociológica.

Os estudos literários que se fundamentam no marxismo vulgar tendem a analisar obras nas quais o conteúdo fornece, explicitamente, matéria histórico-sociológica suficiente para que se faça uma comparação entre a mesma e o mundo objetivo. O conteúdo da peça *Fin de partie* é hermético e lacônico; aparentemente, inviabilizaria uma leitura que refletisse sobre questões extratextuais. No entanto, Adorno, por ser um crítico “formalista com referência”, como afirmou Schwarz (2009, p. 171), viu que a desintegração da experiência humana está sedimentada na forma do texto beckettiano. Esse, produto da percepção individual, é crítico à medida que formalmente sugere, segundo a leitura de Adorno, o esgotamento da força de criação estética, pois não pode haver sensibilidade artística numa sociedade que passou pela traumática experiência da guerra.

Vejamos um excerto de Cohn (1986, p. 20) esclarecedor sobre o procedimento crítico de Adorno quanto à música de Beethoven:

Adorno não vai procurar elos intermediários entre a música de Beethoven e a sociedade europeia pós-revolucionária e napoleônica. Vai procurar a marca dessa sociedade na tessitura das obras mesmas, nos problemas que o compositor enfrentou para dar conta do material musical — ou seja, do conjunto de elementos técnicos e construtivos historicamente constituídos de que dispunha — e nas soluções encontradas na efetuação da lógica interna — da “lei formal” — na composição de uma sinfonia, por exemplo.

Para o estudioso citado, no âmbito da crítica de arte, Adorno é formalista, mas na acepção heterodoxa, isto é, ao invés de interpretar exclusivamente os princípios formais da música de Beethoven, reduzindo a análise à investigação puramente técnica, procura descobrir como o processo composicional é ele mesmo uma elaboração sinfônica dos aspectos de um dado período da História. Desse modo, a “lógica interna”, como fala Cohn, contém elementos exteriores a ela, sejam eles de cunho social, político, psicológico etc. Mais do que isso, a forma da literatura, assim como a forma da música e de outras artes, não seria apenas um material dentre outros passível de exame “formal com referência”, para usar uma expressão análoga à de Schwarz; ela é, na visão de Adorno, um meio privilegiado de interpretação histórica: “As formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos” (ADORNO, 1974, p. 42). Subjacente a essa afirmação, encontra-se a ideia de que as experiências de narração objetiva do fato histórico, imbuídas da pretensão de reproduzir fidedignamente o que aconteceu numa dada época, mais concorrem para a construção de quadros explicativos inexatos do que revelam a natureza do panorama social. A forma da obra artística, portanto, estaria mais habilitada ao esclarecimento da realidade

histórica do que a historiografia. É por esse motivo que Adorno a vê como ponto de partida da crítica.

3 Benjamin e a subversão do marxismo

Com a caracterização que fizemos até aqui da dialética da literatura e sociedade segundo Adorno, torna-se mais clara a objeção dele em relação ao trabalho de Benjamin sobre a poesia de Baudelaire. A dissensão entre os filósofos surge, de acordo com Olgária Matos (2012), pelo conceito de dialética. A dialética benjaminiana ter-se-ia distanciado, segundo Adorno, da tradição hegeliano-marxista: “As objeções de Adorno se baseiam no conceito marxista de mediação entre as produções culturais e a vida econômica, entre a arte e o fetichismo da mercadoria” (MATOS, 2012, p. 27). O distanciamento de Benjamin em relação ao marxismo não teria sido motivado, para Olgária Matos, pelo emprego errôneo da dialética no campo dos estudos literários, mas pela intenção do autor de subverter a metodologia marxista, ou seja, a teoria que Adorno (2012) julgou estar ausente no ensaio *Paris do Segundo Império*.

Para Benjamin, a perspectiva marxista é insuficiente para explicar o “sentimento melancólico do mundo”, a perda do significado das coisas, pois, para Benjamin, o fetichismo de Marx não favorece compreender as relações entre o orgânico e o inorgânico, entre o trabalho vivo e o trabalho morto, entre a produção e o consumo. (MATOS, 2012, p. 27).

A subversão da teoria foi deliberadamente realizada por Benjamin, conforme argumenta Olgária Matos, com o intuito de superar a insuficiência do marxismo. Pode-se dizer que o marxismo, em sua ortodoxia, não forneceu suficientemente princípios e normas para que Benjamin realizasse de modo original a leitura crítica dos poemas de *Les fleurs du mal*. O marxismo foi incorporado pelo autor a um quadro metodológico mais amplo, no interior do qual convivem outras orientações teóricas, como a filosofia da linguagem por ele desenvolvida no período de juventude, as suas ideias teológicas, o romantismo goethiano etc. (ROCHLITZ, 2003). Na verdade, o conteúdo das afirmações de Benjamin, que já havia provocado reações adversas em Horkheimer, não era coerente com a fundamentação ideológica do Instituto para Pesquisa Social, tampouco era irrestritamente partidário do marxismo; conspirava, na verdade, contra toda forma de sectarismo e fanatismo. Daí a reivindicação de Adorno de fidelidade à teoria marxista: “Sua solidariedade com o Instituto, com a qual ninguém se alegra mais do que eu próprio, induziu-o a pagar ao marxismo tributos que não fazem jus nem a ele nem a você” (ADORNO, p. 2012, p. 404).

Segundo Giorgio Agamben (2005, p. 140), Adorno acusa explicitamente o trabalho de Benjamin de marxismo vulgar, algo que deveria ser lamentado, “pois o ensaio em questão [...] talvez seja a análise mais iluminadora de um momento

cultural global no desenvolvimento histórico do capitalismo”. Na verdade, Agamben chama a atenção para o fato de que Adorno exigiu de Benjamin, mais do que o rigor em relação ao instrumental marxista, a apropriação doutrinal da filosofia hegeliana. Ao dizer que a “determinação materialista de caracteres culturais só é possível se mediada pelo *processo total*”, Adorno (2012, p. 403, grifos do autor) reivindica de Benjamin não somente o esclarecimento de momentos singulares da História, mas a remissão deles ao “*processo total*”, ao “Verdadeiro absoluto”, se se quiser usar a terminologia de Hegel (2014, p. 71). A reflexão sobre o “*processo total*” permite o conhecimento verdadeiro das coisas, pois, em vez de concebê-las na contradição dos eventos singulares, concebe-as na totalidade livre de negação.

O pragmatismo da análise de Benjamin desobedeceria aos princípios do sistema filosófico hegeliano, porque aquilo que é pragmático é falso. O mundo material é o mundo da contradição, da negatividade, e os seus aspectos socioeconômicos não deveriam ser iluminados por Benjamin sem que fossem mediados pela totalidade. Para que haja mais clareza, citemos Merquior (1981b, p. 176, grifos do autor): “os entes finitos *não* são os mais reais. Real no duro é a *ideia*, que, não obstante, no idealismo *objetivo* de Hegel, termina sempre por se atualizar no mundo material. Desse modo, o finito, considerado em si, é ao mesmo tempo um ser e um não-ser — uma contradição viva”. Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que Benjamin ateve-se ao mundo finito, ao pragmatismo da Paris oitocentista liricamente representado por Baudelaire. No entanto, esse mundo finito, apreendido tal qual, não seria capaz de fornecer conhecimento verdadeiro. Faltaria à análise benjaminiana a menção ao Espírito, que seria a totalidade, o “*processo total*” de que fala Adorno, o mundo verdadeiro das ideias:

[...] a filosofia da história hegeliana é uma grandiosa reprise de um velho filosofema neoplatônico: a noção de que Deus, ou o Espírito, se manifesta por meio de sucessivas alienações, autonegações, no mundo do finito e da contingência, que se vê assim elevado — como o finito hegeliano — à natureza contraditória desse princípio a um só tempo transcendente e imanente, uno e múltiplo, eterno e temporalizado. (MERQUIOR, 1981b, p. 176).

Diante desse juízo, é possível entrever o desvio que, na visão de Adorno, foi cometido por Benjamin: se o Espírito age por meio da modificação ininterrupta do mundo imanente, de modo a produzir nele a contradição, a tomada de consciência acerca dos objetos empíricos tem de levar em conta as “alienações” e “autonegações” transcendentais, isto é, os movimentos do mundo das ideias, onde desponta a substância verdadeira das coisas. Quando os objetos do mundo finito são tomados em si mesmos, como se não portassem a sua própria supressão e não fossem mediados pela totalidade, eles deixam de ser tratados “como categoria histórico-filosófica objetiva” e passam a compor a “‘visão’ de caracteres sociais” (ADORNO, 2012, p. 401). Foi o que ocorreu, segundo Adorno (2012, p. 400-401), com a abordagem que Benjamin fez da “estreiteza dos *trottoirs*”, do “*flâneur*” e da

“fantasmagoria”. Assim, em vez de “materialismo dialético”, teríamos “materialismo imediato” (ADORNO, 2012, p. 401, 403).



Se esse pensamento é coerente para Adorno, para Agamben, ele não o é. A análise que imediatamente engolfa as figuras sugeridas pelo conteúdo da poesia de Baudelaire à cena histórica pode, segundo Agamben (2005, p. 142), contradizer “o historicismo dialético hegeliano” exposto na *Fenomenologia do espírito*, mas de modo algum é inconciliável com o marxismo. Isso porque “Marx não apresenta a relação entre base material e superestrutura como uma relação dialética”, concebe-a “antes como uma relação de determinação causal” (AGAMBEN, 2005, p. 143). Agamben (2005, p. 144) leva adiante o seu argumento: “Marx não se preocupa em precisar o modo pelo qual se deve entender a relação de estrutura e superestrutura.” Por fim, “A práxis não é, na realidade, algo que tenha necessidade de uma mediação dialética para representar-se depois como positividade na forma de superestrutura, mas é desde o início ‘aquilo que é verdadeiramente’”.

O entendimento de Agamben acerca da relação entre estrutura e superestrutura não é o mesmo que o de Eagleton. Esse, como vimos, afirma ser equivocada, no âmbito da crítica literária marxista, a apreensão de um condicionamento de tipo determinista entre o universo das ideias e o empirismo da vida social. Entretanto, para Agamben, não haveria problema em se ver, no exercício interpretativo, a sociedade como causa e a obra como efeito, uma vez que em nada sairiam prejudicados o tratamento imediato das componentes conteudistas do texto literário e a apropriação do arcabouço teórico marxista. Seguindo essa linha de raciocínio, nada poderíamos objetar contra os esquemas analíticos que veem a literatura como reflexo da sociedade, nem mesmo seria possível discernir crítica dialética de sociologismo, de modo a hierarquizá-los segundo o grau de atilamento que têm.

Se, de acordo com Agamben, a analogia imediata entre estrutura e superestrutura é uma forma legítima de leitura marxista, a análise puramente sociológica dos elementos temáticos do objeto literário, conseqüentemente, receberia a validade que outrora perdeu. Durante muito tempo, ela foi considerada legítima e ainda é: “o tratamento *externo* dos fatores *externos* pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura, pois esta não propõe a questão do valor da obra” (CANDIDO, 1975, p. 4, grifos do autor). É bom recorrer a Candido para que se explique que a crítica de orientação sociológica é válida quando se quer discutir com exclusividade os problemas sociais representados na obra. É o caso do livro *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro (1976), em que a elucidação do funcionamento do patrimonialismo e do estamento burocrático à época do Segundo Reinado parte das narrativas machadianas, que, para o autor, constituem fonte documental. Os estudos desse tipo em nada perdem seu valor por não procurarem observar em que medida os aspectos externos são “agentes da estrutura” (CANDIDO, 1975, p. 5). Contudo, ainda estamos no terreno da sociologia da literatura. Para passarmos ao “terreno da crítica literária”, precisamos “analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 1975, p. 5).

A argumentação de Agamben é, pois, legítima, já que ver a estrutura imediatamente refletida na superestrutura não inviabiliza a interpretação sociológica ou marxista. No entanto, se o trabalho de Benjamin sobre Baudelaire parece congruente, para Agamben, com o marxismo — e mais marxista do que pressupunha Adorno — o esclarecimento de seu método não pode ser concluído apenas com a constatação de que o materialismo histórico *determina* a produção literária. Tal inferência justifica-se na explicação de Agamben, mas, ao mesmo tempo, pareceria débil a autores como Eagleton, Candido ou Lukács, para os quais o que há de mais avançado na crítica literária é a reflexão formal, isto é, que prioriza o valor da forma.

4 A imagem dialética

Lucianno Gatti (2008) diz que as dissensões havidas na correspondência entre Adorno e Benjamin giram em torno, primordialmente, daquilo que este compreende como “imagem dialética”. Essa é uma forma de interpretação definida por Gatti (2008, p. 170, grifo do autor) da seguinte maneira:

O trabalho mesmo de interpretação não admite apresentação conceitual, pois ele só se configura na organização do material. Sua relutância em fornecer uma introdução teórica independente do material pode ser entendida como um indício de que a imagem dialética não pode ser apresentada conceitualmente, mas somente na disposição do material, desaparecendo se abstraída dele. Em outras palavras, a imagem dialética é avessa ao tratamento teórico e só se expõe na organização do material. Desse modo, a própria referência a ela já implica um grau de abstração. Fica claro aqui que Benjamin e Adorno se confrontam com objetivos inteiramente distintos. Adorno, enquanto discursa sobre a imagem dialética, está, no fundo, atrás de um *conceito* de dialética, objetivo de antemão afastado por Benjamin ao compreender a dialética como imagem. O passo atrás cobrado por Adorno seria perda de concretude na exposição do material. Os desvios das exigências de dialética não são indício somente de outra compreensão da teoria e da dialética, mas também da relação mesma entre interpretação e material.

A “imagem dialética” benjaminiana, como se vê, não se constituiria se a teoria e o conceito reclamados por Adorno a conformassem. A “disposição do material” criteriosamente reunido para montar a imagem, assim como o artista plástico escolhe os tons que comporão a tela que pinta, é a dialética originalmente formulada por Benjamin. Não sendo caudatária do marxismo ortodoxo, indeferindo a incorporação doutrinal do hegelianismo, a dialética benjaminiana não atinge a “concretude” de que fala Gatti por meio da mediação entre aspectos socioeconômicos e objeto estético, mas através da organização do material. O

arranjo do material — “vitrines, galerias, fotografia, cinema, rádio, dioramas, *cocottes*, apaches, *flâneurs*, trapeiros, barricadas, iluminação elétrica, catacumbas, esgotos, bocas do metrô, mercadorias” (MATOS, 2012, p. 29) — avulta, na crítica de Benjamin, como imagem da realidade, como forma de se revelar a verdade das coisas.

A “imagem dialética” sugere, em detrimento da elaboração teórica, a elaboração artística do materialismo que compõe o cenário parisiense. Com efeito, há na crítica às *Fleurs du mal* um distanciamento em relação ao marxismo tal qual estava sendo colocado em prática nos trabalhos ligados ao Instituto para Pesquisa Social. Como afirma Flávio Kothe (1978, p. 39), existe, sim, “certa validade” na “acusação básica de Adorno”. Porém, segundo Kothe (1978, p. 40), as diferenças entre Benjamin e Adorno no que tange à dialética podem ser explicadas a partir de uma expressão que aquele emprestou de Brecht, qual seja, “o assim chamado ‘plumpes Denken’ (o pensar pesado, o pensar grosso: não há termo bem equivalente em português), que faz parte da própria dialética.” O “pensar pesado” nada seria senão “um voltar-se da teoria à práxis”, algo inaceitável para Adorno, pois “a simplificação necessária para isso redundaria numa falsificação da verdade”.

A expressão que alude ao “pensamento pesado” significa, pois, a renúncia às discussões demasiado abstratas, que mais escamoteiam a empiria do que contribuem para a iluminação objetiva da sociedade capitalista em seu estágio avançado. É por isso que Benjamin “preferia mergulhar na interpretação concreta (de textos)” (KOTHE, 1978, p. 40), de modo a conceber os textos como elementos historicamente concretos e não como recriações da realidade por meio da mimese e da representação. Enquanto Benjamin deixava que a “arte agisse mais diretamente nele”, Adorno “foi levado a defender intransigentemente a distância entre a esfera estética e a das atividades práticas, resguardando-se naquela uma crítica em relação a estas” (KOTHE, 1978, p. 55-56).

Fica claro, agora, o *modus operandi* da crítica literária de Adorno: ao levar em consideração o fosso que separa arte e sociedade, só lhe restaria o primado da forma. Ao invés de encarar o conteúdo do objeto estético como verdadeiro, ele procurou interpretar a sua elaboração no plano formal (no caso do drama beckettiano, por meio da estrutura fragmentária dos diálogos), de modo a absorver desse processo de criação artística o processo social. Para Schwarz (2009, p. 173), essa é “uma posição crítica na qual a análise formal é investida de uma espécie de dignidade máxima”.

Benjamin teve suas razões para subverter o sistema hegeliano, a teoria marxista e os princípios estéticos adotados por Adorno. Ele desenvolveu um método específico de crítica que, segundo Susan Buck-Morss (1991, p. 205), “*it was the montagelike juxtaposition of images and commentary (the very touchstone of Benjamin’s conception)*”.⁵ O método da montagem consiste numa espécie de bricolagem, isto é, uma aglutinação de imagens de itens que compunham o cenário da Paris de meados do século XIX, itens estes que, sob o ponto de vista marxista, nada eram senão as mercadorias que integravam o universo fantasmagórico no auge do capitalismo. Às imagens, no ensaio benjaminiano, somam-se as explicações. Veja-se um trecho no qual Benjamin (1989, p. 35) contrasta a esfera

da vida privada burguesa e o caráter público da vida do *flâneur*, cuja privacidade, por mais paradoxal que possa parecer, permanecia circunscrita às ruas:



A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quando o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias.

O *flâneur* é o sujeito que vaga pelas ruas sem destino, é um observador fascinado da vida urbana, dos transeuntes e das atividades econômicas. Ele aparece como o eu lírico de vários poemas de Baudelaire. Enquanto a propriedade privada é o refúgio da burguesia, o bulevar agitado pela multidão é a sala de visitas do *flâneur*, onde, a todo o momento, o desconhecido e a novidade compõem a *mise-en-scène* na qual ele se inspira. Note-se que, no excerto acima, o comentário vem após a composição imagética, indicando o poder tirano, irrestrito e autoritário que permeia a sociedade burguesa, que, ao revestir todas as coisas de valor de troca, exclui do espetáculo das mercadorias aqueles que nada têm para transacionar a não ser a própria força física. A fisiologia — gênero que, segundo Benjamin (1989, p. 33), ocupava-se “da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira”, como “o vendedor ambulante do bulevar” ou “o elegante no *foyer* da ópera” — estava incumbida de registrar a variedade de tipos que ilustrava o vaivém turbulento das ruas e calçadas parisienses; mais do que isso: estava presente, na fisiologia, a ideologia da época, qual seja, a aparência inofensiva do paradoxo entre a vida “cinzenta” dos marginalizados e a vida exageradamente colorida dos burgueses.

O *flâneur* era a figura arquetípica daquela época, o indivíduo que mais fruía o palco urbano no qual os passantes incógnitos representavam as personagens encantadoras do drama burguês. Ele é o eu lírico do poema “*À une passante*”, que, de acordo com Benjamin (1989, p. 42), é “um dos mais célebres poemas de *As flores do mal*”. Vejamo-lo:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur, majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (BAUDELAIRE, 1860, p. 188, grifo do autor).⁶*

O eu lírico é alguém que, estando fixo em algum ponto da rua, provavelmente no *trottoir*, é surpreendido pela aparição instantânea de uma mulher “nobre e fina”, figura inebriante a quem ele destina o olhar romântico. O romantismo desse poema estaria preservado se a sua finalidade fosse conservar a figura feminina como imagem angélica e inatingível. Mas a fantasia amorosa é dilacerada quando o crítico dá ao texto o contexto que lhe falta. É o que faz Benjamin ao mostrar que a inviabilidade do ponto de vista romântico se explica pela emergência da multidão na cidade moderna. Não se trata, como diz Benjamin (1989, p. 43), de “um amor à primeira vista”, mas “à última vista”, pois a massa da qual emergiu a mulher é a mesma que a engolfará pouco depois de o eu lírico tomar consciência de sua paixão: “O *nunca* da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota do poeta como uma chama. O poeta arde nessa chama; dela, contudo, não emerge nenhuma fênix” (BENJAMIN, 1989, p. 43, grifo do autor). A possibilidade de preservação da paixão no narrador, representada pelo renascimento da fênix, é descartada na interpretação de Benjamin. Trata-se de crítica pessimista que busca focalizar o aspecto mais radical da poesia baudelairiana: a efemeridade das relações sociais no centro do capitalismo.

Benjamin nota que o poema de Baudelaire tematiza a obnubilação da vida privada burguesa na metrópole moderna. Enclausurados na propriedade e obstinados pelo mundo da mercadoria, os burgueses buscam formas de compensar os efeitos negativos de seu ofuscamento diante da multidão. É assim que eles adquirem hábitos nos quais é perceptível o filisteísmo:

Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes. É como se

fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro de seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. Para o estilo Makart do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estajo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. (BENJAMIN, 1989, p. 43-44).

Nesse excerto, a técnica da montagem aparece na colocação da imagem material dos objetos que caracterizam o mau gosto burguês entre dois comentários críticos. Tal maneira de alinhar o texto lança mão do descritivismo responsável por trazer ao leitor de modo imediato o simulacro da cena privada burguesa, algo como a técnica realista de Flaubert em *L'éducation sentimentale*, por meio da qual o autor representa o gosto esdrúxulo de Jacques Arnoux ao se vestir e ao decorar a sua casa. Parece-nos que Benjamin almeja, com a construção da imagem dialética, alinhar-se aos escritores realistas, no sentido de trazer à tona a materialidade dos artigos e dos ambientes repletos de filigranas excêntricas.

A imagem dialética, nas palavras de Buck-Morss (1991, p. 210),

has a many levels of logic as the Hegelian concept. It is a way of seeing that crystallizes antithetical elements by providing the axes for their alignment. Benjamin's conception is essentially static (even as the truth which the dialectical image illuminates is historically fleeting). He charts philosophical ideas visually within an unreconciled and transitory field of oppositions that can perhaps best be pictured in terms of coordinates of contradictory terms, the 'synthesis' of which is not a movement toward resolution, but the point at which their axes intersect. In fact, it is precisely as crossing axes that the terms continuity/discontinuity [...] appear in the very early Passagen notes in connection with the dialectical 'optics' of modernity as both ancient and new: they are to be understood as the 'fundamental coordinates' of the modern world.⁷

Buck-Morss (1991, p. 211) esquematiza a imagem dialética por meio de eixos e coordenadas contraditórios, deixando claro que, no centro desse jogo de oposições, encontra-se a mercadoria. Em torno dela, forma-se uma constelação de polos contrários engendrados pela sua aparência. O “*dream*” e o “*waking*”,⁸ por exemplo, representam a condição da psicologia humana no mundo fantasmagórico do capitalismo: o primeiro termo refere-se ao fetichismo da mercadoria (a disposição do espírito para ver a coisa física como se ela fosse magicamente produzida por si mesma e não pelo trabalho humano); já o segundo refere-se à

tomada de consciência acerca desse fetichismo (BUCK-MORSS, 1991, p. 211). Perceba-se que, no trecho de Benjamin que analisamos sobre a excentricidade do gosto burguês, a descrição dos objetos faz alusão ao “sonho” em que repousam os burgueses, ao passo que os comentários do autor sugerem o “despertar”, pois significam o acesso à objetividade histórica encoberta pelo universo das aparências da mercadoria. E, para Benjamin, é na poesia de Baudelaire que se encontra a verdade livre de pretensões historiográficas, entregue à arte da sedimentação de arquétipos elucidativos, como o *flâneur* e a *cocotte*, por exemplo.

5 A filosofia da linguagem

Outro modo de explicar o método de crítica literária desenvolvido por Benjamin é buscando entender a sua filosofia da linguagem. Afirma Rochlitz (2003, p. 23): “É a partir de sua filosofia da linguagem que é possível compreender seu interesse pela teoria da arte.” No entanto, a filosofia da linguagem de Benjamin não guarda relações com as teorias linguísticas tradicionais, nem mesmo pode ser considerada científica: “Esta filosofia da linguagem não tem estatuto científico. Trata-se, antes, de um mito pelo qual o jovem filósofo tenta definir sua tarefa de pensador” (ROCHLITZ, 2003, p. 23). A postura filosoficamente antidogmática de Benjamin é uma forma de renúncia à observância científica. Enquanto Bloomfield e Saussure sistematizavam a linguística como ciência, Benjamin expunha sua concepção teológica da linguagem, cujo sustentáculo era o fundo mítico da Bíblia.

As esferas da lógica e da magia não eram impossíveis para Benjamin. É por esse motivo que o filósofo esclarece misticamente a essência da comunicação: “*What does language communicate? It communicates the mental being corresponding to it. It is fundamental that this mental being communicates itself in language and not through language*”⁹ (BENJAMIN, 1997, p. 63, grifos do autor). Observe-se que a linguagem, na visão de Benjamin, é magicamente autônoma: “A magia da linguagem prende-se ao fato de comunicar por si mesma, de maneira absoluta” (ROCHLITZ, 2003, p. 24). Sob a perspectiva teológica benjaminiana, o homem comunica o seu ser mental *na* linguagem e não *pela* linguagem, ou seja, a separação saussuriana entre conceito e imagem acústica, entre significado e significante, encontra-se exatamente na contramão do que propõe Benjamin. Noutras palavras: a entidade psíquica do homem, a natureza de seu espírito, é ela mesma linguística. Avançando em sua argumentação, Benjamin (1997, p. 64, grifo do autor) diz: “*Man therefore communicates his own mental being (insofar as it is communicable) by naming all other things*”.¹⁰

Segundo Rochlitz (2003, p. 69, grifo do autor), Benjamin acreditava que a linguagem da obra de arte era a única que preservava “a faculdade humana de nomear”, ou seja, a arte literária conteria a verdade, porque ela é o ser linguístico do homem resguardado do pragmatismo da comunicação ordinária. A capacidade de nomear é atributo da linguagem adamítica, que deve, segundo Benjamin, ser resgatada. É por isso que a arte ocupa papel central em sua filosofia:

Mas onde se localizam as ideias? [...] A resposta de Benjamin é que elas estão na linguagem. Mais precisamente: na dimensão nomeadora da linguagem, em contraste com sua dimensão significativa e comunicativa. É a linguagem adamítica, que despertava as coisas, chamando-as por seu verdadeiro nome, e não a linguagem profana, posterior ao pecado original, que se degrada num mero sistema de signos, e serve apenas para a comunicação. O Nome transforma-se na palavra, mero fragmento semântico, coisa entre coisas, e que por isso mesmo perdeu a capacidade de nomeá-las. A ideia está inscrita na ordem do Nome. A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia essa dimensão nomeadora da linguagem, voltando-se, por uma espécie de anamnesis, para a condição paradisíaca, em que aquela dimensão reinava sem partilha. (ROUANET, 1984, p. 16-17).

Ao propor a restauração da linguagem adamítica, isto é, da função nomeadora da linguagem tal como supostamente existia nos tempos primitivos, Benjamin passa a ver a arte como fonte privilegiada de acesso à verdade que se encontra nesse processo de nomeação: “a arte é, para ele, depositária de uma verdade inacessível ao conhecimento discursivo” (ROCHLITZ, 2003, p. 157). De acordo com Rochlitz (2003, p. 267), “o método [...] que consiste em chamar as coisas por seu nome [...] corre o risco de reduzir-se a um impressionismo pretensioso ou, segundo a fórmula de Adorno, a um positivismo mágico.” Eis o preço que o autor teve de pagar por juntar a “uma vontade fixa de submeter Baudelaire às análises marxistas” o “avatar da ‘teologia’ da linguagem” (ROCHLITZ, p. 266-267).

Se, para Hegel (1874, p. 375), “*la dialectique est l’âme vivante de tout développement scientifique*”,¹¹ para Benjamin, ela precisava, devido à sua insuficiência, ser encapsulada por um método mais amplo, caracterizado pela confluência de mito e ciência. De um lado, a necessidade de mediação entre literatura e sociedade aparece como fulcro daquilo que podemos designar epistemologia da crítica literária adorniana, de outro lado, sob a visão de Benjamin, não há mediação porque a verdade não se encontra na teoria que conduz ao Espírito hegeliano, porém, na concretude da própria linguagem literária. Assim, encontramos-nos diante de duas concepções de arte como foco irradiador da verdade histórica, mas que exigem trajetos intelectivos opostos para que se alcance essa verdade.

6 Tratado filosófico, mosaico medievo e crítica cultural

A técnica da sobreposição de imagens, comparada ao mosaico por Benjamin (1984), parece ser a que mais bem explica o seu método de crítica. Ela é caracterizada epistemologicamente no introito da *Origem do drama barroco alemão*, na seção em que o autor define o conceito de tratado. Este parece ser o gênero por ele escolhido para expor suas ideias.

Ao escrever sobre o tratado, Benjamin (1984) faz uma crítica ao método tradicionalmente empregado nos textos filosóficos, os quais se distanciam do caráter pedagógico — isto é, perdem o didatismo — por serem arquitetados segundo o modo geométrico de exposição, tal como os filósofos racionalistas do século XVII fizeram. Se o problema da representação da linguagem, sugerido pela ideia de que esta não tem correspondência direta com a realidade, for solucionado pela aderência à matemática e ao conceito de sistema, mais essa solução conduz a filosofia ao esoterismo do qual ela pretende se livrar. Afirma Benjamin (1984, p. 50): “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema.” O exercício filosófico, por conseguinte, deve, para Benjamin (1984), assumir de antemão a possibilidade de representar a verdade e a impossibilidade de definir o seu ser. É por meio do tratado em sua acepção escolástica que se alcança a propedêutica da reflexão filosófica, pois esse gênero é consciente de que não se pode pensar a questão da verdade sem recorrer a objetos de ordem teológica. Mais uma vez a teologia vem desautorizar o cânone científico na teoria benjaminiana. E o tratado desautoriza porque acredita na força da representação como único método possível para se chegar à verdade: “Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado” (BENJAMIN, 1984, p. 50). Todavia, o que entende Benjamin por representação? É através da metáfora do mosaico que ele a explica: “Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos” (BENJAMIN, 1984, p. 51). A miscelânea de elementos diversos, tal como as formas figurativas típicas das igrejas bizantinas, reivindica o trabalho minucioso da justaposição, cujo resultado é a revelação da verdade. Conclui Benjamin (1984, p. 51): “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”.

Nada parece ser mais convincente do que a relação entre a ideia de representação e de composição do tratado-mosaico para explicitar o método — ou a repulsa a ele — de crítica literária utilizado em “Paris do Segundo Império”. A análise microscópica dos elementos do campo visual da metrópole parisiense à luz da poesia de Baudelaire é tão ambiciosa no sentido de representar a verdade de uma época na qual o capitalismo conformou figuras tão emblemáticas do universo fantasmagórico e reificado, como o *flâneur* com seu romantismo decadente e o boêmio engajado no movimento conspirador, que o trabalho de Benjamin para as *Passagens* talvez seja mais bem compreendido se o encararmos, como o fez Merquior (1981a, p. 17, grifos do autor), como crítica literária cultural:

Um crítico cultural é um ensaísta que questiona, *de maneira original*, no todo ou em parte, a cultura em que vive. Um crítico cultural literário é alguém que o faz dentro do gênero crítica, isto é, principalmente a propósito de obras consideradas literárias pelo critério da imaginação ou da sua qualidade verbal.

Por meio do tratado filosófico artisticamente construído — inspirado na arte cristã medieval —, Benjamin faz a crítica de seu tempo, consciente de que para fazê-la seria necessário recuar quase um século para buscar a origem dos problemas que ele desejava abordar. Esses problemas estavam ligados ao triunfo do capitalismo, que modificou radicalmente a produção artística tanto dos países centrais quanto dos periféricos. Interessava a Benjamin descortinar o senso histórico da modernidade e, para isso, nenhuma outra experiência intelectual seria mais iluminadora do que a poesia de Baudelaire. O crítico interpretou os textos baudelairianos com vistas a recolher deles o fermento para a crítica da cultura.

Carpeaux (2008) afirma que críticos como Fumet e Du Bos destacaram o aspecto católico da poesia de Baudelaire, ao passo que Brunetière priorizou o lado satânico do poeta. E qual teria sido o ponto de vista de Benjamin? Este parece ter evidenciado o Baudelaire virtuoso da estética anticapitalista, pois viu nos poemas, sobretudo, o tema do sujeito submerso na experiência desintegrada da modernidade. Os textos poéticos selecionados por Benjamin são aqueles que reforçam a insistência nesse tema: as relações interpessoais transitórias, o caráter mercadológico do meretrício, a experiência da criação artística na metrópole, a ebriedade e a conduta sórdida em oposição à ascese burguesa, o heroísmo dos apaches, os traços varonis da mulher revolucionária etc. É bom frisar que a preeminência dada ao substrato antiburguês da poesia baudelairiana será, depois de algumas décadas, a base da crítica de Dolf Oehler (1997, p. 17), o qual demonstrará o “comprometimento revolucionário” de Baudelaire com a Revolução de Junho de 1848.

A composição da imagem dialética permitiu reconstruir as contradições históricas que chegaram ao apogeu em meados do século XIX e que continuavam vivas na época em que Benjamin se empenhava na escrita das *Passagens*. É por essa razão que ele, mais do que um crítico literário em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, foi um crítico literário cultural: o seu interesse era a crítica da cultura burguesa. E, para isso, como tentamos demonstrar, ele se valeu de diversos instrumentos que menos contribuem com a definição de um método do que com a sua dissolução: a imagem dialética, a filosofia da linguagem adamítica, a técnica do mosaico, a modalidade do tratado.

Entretanto, mais importante do que a delimitação do método é a verificação de como o modo de execução de sua crítica contribui com aquilo que nós vimos chamando epistemologia da crítica literária. O esclarecimento da posição de Benjamin — e também de Lukács, Adorno, Goldmann, entre outros — no âmbito dos estudos literários, é relevante para que se reconheça o valor daquilo que Antonio Candido (1975, p. 4, grifos do autor) designa “interpretação dialeticamente íntegra”:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões [sociologismo e formalismo] dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de a estrutura é virtualmente

independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Acreditamos que Candido oferece uma boa definição da função da crítica moderna, que absorveu as experiências da análise direta do conteúdo, da renúncia aos fatores externos em detrimento dos internos e que, atualmente, se se pretende incorporar discussões sociológicas, tem-se de fazê-lo consciente da importância de preservação da impermeabilidade das esferas estética e social. Candido reconhece a legitimidade do formalismo e da sociologia da literatura, mas insiste na validade superior do ponto de vista integrativo.

Não podemos negar, como diz Merquior (1981a, p. 18), a “sagacidade interpretativa em moldura crítico-cultural” de Benjamin. Todavia, não obstante o poder de iluminação histórico-sociológica de seu ensaísmo, por que nele não há, como questão central, a reflexão sobre a adoção de medidas clássicas de versificação ou sobre a forma dos *petits poèmes en prose*? Se a transgressão baudelairiana encontra-se nos temas das *Fleurs du mal*, não podemos dizer o mesmo de sua forma. Carpeaux (2008, p. 1821) diz que a poesia de Baudelaire tem “forma clássica”, o que explica a constante adoção do soneto e do poema metrificado. No entanto, ao mesmo tempo em que Baudelaire conserva a tradição na forma — e aqui estamos nos referindo às *Fleurs du mal* —, ele revoluciona a temática pelo “gosto de ‘cantor das prostitutas’ e da decomposição dos cadáveres, gosto patológico de uma boêmia já mórbida” (CARPEAUX, 2008, p. 1821). Há, no conteúdo de sua poesia, o “pessimismo negro”, o “satanismo”, o “desenfreado naturalismo sexual”, “a prostituição e o ópio”, “a perplexidade das ruas de Paris”, “o amor lésbico” (CARPEAUX, 2008, p. 1822-1823). O tratamento desses assuntos foi uma conquista: “Baudelaire tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos temas petrarquescos e românticos — amor ideal, lua e o resto”, dando-lhe a “liberdade de falar de tudo” (CARPEAUX, 2008, p. 1823).

Nota ainda Carpeaux (2008, p. 1823, grifos nossos): “Essa poesia de ruas, tavernas, prostitutas — o seu naturalismo — é a parte mortal da poesia de Baudelaire, a parte anedótica, romântica às avessas, feita para *épater le bourgeois*”. A tentativa de provocar a burguesia por meio de temas indecorosos — o conteúdo conspiratório da poesia de Baudelaire — de certa forma é a construção de uma estética engajada no fortalecimento do espírito revolucionário, apesar do malogro das revoluções de 1848.

O conteúdo antiburguês da poesia de Baudelaire ocupou a centralidade da elucubração de Benjamin. O paradoxo entre a forma clássica conjugada à temática pioneira nas *Fleurs du mal* e a produção de uma forma nova em *Spleen de Paris* não foi questão que constituiu o ponto de partida da crítica benjaminiana. Se a falta de integração entre fatores internos e externos — um problema de dialética para Adorno — inviabiliza o marxismo do trabalho de Benjamin, em nenhum momento ela é incoerente com os propósitos da crítica literária cultural, segundo a

Notas

¹ A tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 379) é esta: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,/ Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,/ E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,/ Abrir seu coração em gloriosos projetos.// Juramentos profere e dita leis sublimes,/ Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,/ E sob o azul do céu, como um dossel suspenso,/ Embriaga-se na luz de seu talento imenso.”

² A tradução de Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2010, p. 40-41) é esta: “HAMM: [...] Que horas são?/ CLOV: A mesma de sempre./ HAMM: (*gesto em direção à janela direita*) Você já olhou?/ CLOV: Olhei./ HAMM: E então?/ CLOV: Zero./ HAMM: Teria que chover./ CLOV: Não vai chover./ *Pausa.*/ HAMM: Fora isso, tudo bem?/ CLOV: Não me queixo.”

³ “Entendê-la não pode significar outra coisa senão entender sua ininteligibilidade, reconstruir a coerência de sentido daquilo que carece dele.” (Tradução nossa).

⁴ “[...] irracionalidade da sociedade burguesa em sua fase tardia.” (Tradução nossa).

⁵ “[...] era a montagem como justaposição de imagens e comentários (o critério mesmo da concepção de Benjamin).” (Tradução nossa).

⁶ A tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 345, grifo do autor) é esta: “A rua em torno era um frenético alarido./ Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/ Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/ Erguendo e sacudindo a barra do vestido.// Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina./ Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia/ No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,/ A doçura que envolve e o prazer que assassina.// Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de te ver senão na eternidade?// Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!/ Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”

⁷ “[...] tem tantos níveis lógicos como o conceito hegeliano. É um modo de olhar que cristaliza elementos antitéticos e fornece eixos para o seu alinhamento. A concepção de Benjamin é essencialmente estática (embora a verdade iluminada pela imagem dialética seja historicamente fugaz). Ele registra visualmente ideias filosóficas dentro de um transitório e irreconciliado campo de oposições, que talvez possa ser melhormente representado como coordenadas de termos contraditórios, cuja ‘síntese’ não é um momento em direção à resolução, mas o ponto no qual seus eixos se cruzam. Na verdade, os termos continuidade/descontinuidade [...] aparecem precisamente como eixos cruzados nas notas iniciais das *Passagens*, em conexão com a ‘óptica’ dialética da modernidade, concomitantemente antiga e nova: eles devem ser entendidos como as ‘coordenadas fundamentais’ do mundo moderno.” (Tradução nossa).

⁸ “[...] ‘sonho’ e ‘despertar’”. (Tradução nossa).

⁹ “O que a linguagem comunica? Comunica o ser mental correspondente a ela. É fundamental que seu ser mental comunique-se *em* linguagem e não *através* da linguagem.” (Tradução nossa).

¹⁰ “O homem, portanto, comunica o seu próprio ser mental (na medida em que ele é comunicável) *nomeando* todas as outras coisas.” (Tradução nossa).



¹¹ “[...] a dialética é a alma viva de todo desenvolvimento científico.” (Tradução nossa).

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Correspondência: 1928-1940*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Intento de entender “Fin de partida”. In: _____. *Notas sobre literatura II*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2013. p. 270-310.

AGAMBEN, Giorgio. O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 129-149.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Calmann-Lévy, 1860.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. *Endgame: a play in one act*. Trans. Samuel Beckett. New York: Grove Weidenfeld, 1958.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas 3).

BENJAMIN, Walter. On language as such and on the language of man. In: _____. *Selected writings*. 2. ed. Trans. Harcourt Brace Jovanovich. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 62-74.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. 3.

COHN, Gabriel. Adorno e a teoria crítica da sociedade. In: _____ (Org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 7-30. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).



EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976. (Coleção Brasileira).

GATTI, Lucianno Ferreira. *O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses; Karl-Heinz Effen; José Nogueira Machado. 9. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2014. (Coleção Pensamento Humano).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Logique*. Tradução de Augusto Vera. 2^{ème}. éd. Paris: Germer Baillière, 1874. v. 1.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução de Edgard Afonso Malagodi; Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 125-162. (Coleção Os pensadores).

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de lumna Maria Simon et al. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica: historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social*. Tradução de Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus, 1986.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção Ensaio).

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa; Flávio René Kothe. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. v. 1. (Coleção Os Economistas).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MATOS, Olgária Chain Feres. Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. UNESP, 2012. p. 15-46.

MERQUIOR, José Guilherme. As ideias e as formas. In: _____. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a. p. 15-27.

MERQUIOR, José Guilherme. Uma senhora de pouca virtude. In: _____. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b. p. 175-179.

MÜLLER, Marcos Lutz. Exposição e método dialético em “O capital”. *Boletim SEAF-MG*, Belo Horizonte, v. 2, p. 17-41, 1983.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução de José Marcos Macedo; Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SCHWARZ, Roberto. A dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco (Org.). *Experiência formativa & emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009. p. 163-186.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Para citar este artigo

COUTO, Elvis Paulo. O sentido de crítica dialética segundo Benjamin e Adorno. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 1, p. 54-82, jan.-abr. 2020.

O autor

Elvis Paulo Couto é bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica, financiada pela FAPESP, sobre o conceito de forma literária em György Lukács, Theodor W. Adorno e Roberto Schwarz. Atualmente, cursa doutorado em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e desenvolve pesquisa sobre o método crítico de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Interessa-se por literatura, crítica literária, teoria e história da literatura.