

## ***Nicolas Tertulian – Lukács/Adorno: a reconciliação impossível\****

Tradução de Carla Cavalcanti e Silva\*\* e

Leandro Candido de Souza\*\*\*

A história das ideias do último quarto de século conservou, do confronto Lukács/Adorno, o jogo das antinomias e dos conflitos que se manifestou entre os dois filósofos e estetas após a violenta diatribe lançada por Adorno em seu texto *Erpresste Versöhnung* (*Uma reconciliação extorquida*, publicado em 1958 e reproduzido no volume *Noten zur Literatur*)<sup>1</sup> e da réplica de Lukács no prefácio de 1962 à *Teoria do romance* (Lukács, 2003b [N.T.]). A verdade é que Lukács, que sempre aproveitou as oportunidades de confirmar sua atitude fortemente crítica em relação a Adorno, recusou-se a iniciar uma verdadeira queda de braço com aquele que contestou com tanta virulência seu livro *Wider den missverstandenen Realismus* (*Realismo crítico hoje*)<sup>2</sup>.

A oposição entre Lukács e Adorno é realçada se levarmos em conta que os pensamentos dos dois filósofos têm fortes raízes comuns e apresentam até mesmo homologias incontestáveis. A matriz hegeliana, de onde estes dois teóricos tomam a substância de suas dialéticas, está presente por todos seus escritos. Um e outro assimilaram em profundidade, *in succum et sanguinem*, a crítica hegeliana a respeito da subjetividade kantiana ou fichtiana, e seu pretenso poder constituinte, fazendo da tensão dialética entre subjetividade e objetividade a pedra de toque de seus pensamentos.

O objetivo perseguido por Adorno em seu ataque contra o livro *Realismo crítico hoje* (Lukács, 1969 [N.T.]) é apresentar a história de Lukács como a de uma deplorável regressão intelectual. A maior parte dos argumentos de Adorno visa a mostrar como uma consciência estética anteriormente avançada (aquela do autor de *A alma e as formas* [1974 – N.T.] e da *Teoria do romance*) chegou a ser obnubilada, atrofiada e degradada por seu engajamento político. Além disso, Adorno fala explicitamente, na introdução de seu texto, sobre o caso Lukács como o de um “sacrifício dell’*intelletto*”: “A pessoa de Lukács está acima de qualquer suspeita. Mas o aparato intelectual pelo qual ele sacrificou seu intelecto é tão estreito que sufoca tudo o que queria respirar mais livremente” (Adorno, 1974b, p. 252).

O fato de que, em sua acusação implacável, Adorno não se limite a condenar a posição do seu adversário por sentenças proferidas do alto, mas se esforce por desenvolver uma crítica interna e uma análise imanente do escrito de Lukács (mesmo que seu texto não esteja desprovido de certa dose de arrogância e insultos), confere a sua polêmica um claro interesse. Temos, certamente, o direito de questionar sobre a objetividade do retrato que ele pinta de Lukács, sobre a fidelidade do espelho que ele apresenta a seu interlocutor. Frequentemente, seu texto contribui antes para luzir sua própria posição estética do que para fornecer uma imagem autêntica, não redutora, daquela de Lukács. Mas é precisamente através desse jogo de espelhos deformantes, através desse confronto por vezes fundamentado em simplificações e mal-entendidos, que chegamos ao confronto espetacular de duas concepções estéticas profundamente divergentes em suas finalidades. É incontestável que os argumentos percutidos por Adorno colocam os pontos de vista estéticos de Lukács em uma áspera provação, e que uma reconstrução *post festum* dessa batalha ideológica nos permite uma compreensão mais profunda dessas duas estéticas.

Em sua crítica, Adorno foi movido pela convicção sincera de que Lukács mantém uma vinculação muito estreita entre a arte e a realidade empírica, subestimando de forma condenável as metamorfoses muitas vezes radicais, às quais o sujeito criador submete a matéria empírica. Nesse sentido, ele não hesitou ao falar em “materialismo

---

\* Tradução do original em francês (Tertulian, 1985), acrescida de notas indicando as edições em português (ou na língua mais próxima) das obras mencionadas.

\*\* Bacharel em letras e doutoranda em língua e literatura francesa pela FFLCH-USP.

\*\*\* Graduado em ciências sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André, mestre em comunicação e cultura pela ECA-USP e doutorando em história pela PUC-SP.

1 A edição brasileira (Adorno, 2003) não traz a tradução do texto referido. Para isso ver Adorno (1984b, pp. 171-200); ou Adorno (1972, pp. 41-89) (N.T.).

2 Publicado pela primeira vez em 1957, na Itália, por Einaudi.

vulgar obstinado” que caracterizaria a fidelidade de Lukács à ideia da arte como “reflexo da realidade objetiva” (Adorno, 1974b, p. 253). Paradoxalmente, Adorno partilhava plenamente a crítica de Hegel com relação à ideia de subjetividade “pura”, desenraizada, e fez da tese hegeliana, segundo a qual a profundidade da subjetividade é mensurada por seu múltiplo enraizamento no mundo objetivo, um *leitmotiv* de seu próprio pensamento.

Assim, por exemplo, nas considerações que desenvolve (em suas aulas sobre a “Terminologia filosófica”, dadas em Frankfurt em 1962-1963 [Cf. 1976-7, 2 v. – N.T.]) em torno do conceito de “profundidade”, vemos Adorno prestar uma grande homenagem à tese de Hegel sobre a alienação do sujeito como condição de seu verdadeiro desenvolvimento. Ao término dessas considerações ele retoma a legitimidade do “desgosto” de Goethe pelo culto da interioridade pura, sintoma típico, conforme Adorno, do ressentimento pequeno-burguês com relação ao mundo (aqui ele não deixa de denunciar a crítica heideggeriana da “curiosidade” como sendo a expressão filosófica de certa “interioridade cheia de rancor” [cf. Adorno, 1973c, p. 142 ss]).

Ora, parece-nos incontestável que justamente as ideias de Hegel e Goethe formam os verdadeiros pilares da concepção estética de Lukács (tentamos destacar essa filiação decisiva das ideias estéticas de Lukács em nossas considerações sobre a relação sujeito-objeto na estética de Lukács [Tertulian, 1980, p. 245 ss]<sup>3</sup>). É verdade que foi, sobretudo, em sua grande *Estética* (Lukács, 1966-1967, 4 v. [N.T.]), publicada cinco anos após o polêmico ensaio de Adorno, que Lukács desenvolveu plenamente essa filiação, e pode-se imaginar que Adorno não vira sem surpresa Lukács fundar suas ideias estéticas sobre os postulados filosóficos que eram, a Adorno, particularmente caros e próximos.

Mas em seu texto “Uma reconciliação extorquida”, Adorno parecia convencido de que Lukács sacrificava a dialética íntima do processo de criação artística a um “objetivismo” inestético, por uma representação excessivamente primária da relação entre arte e realidade. Ele não cessava de lhe censurar uma identificação mecânica entre o conteúdo artístico e o real, uma cegueira diante da alquimia sutil à qual a matéria do real estaria submetida, aquilo que Adorno chamara de “a lei da forma” ou “a técnica”. O desafio do debate era evidentemente a atitude de Lukács a respeito da arte moderna. É nesta ocasião que Adorno lembrava a importância do *principium stilisationis* em arte, princípio que o jovem Lukács evocara frequentemente em seus primeiros escritos e que o Lukács da maturidade havia perdido de vista com sua adesão à funesta “teoria do reflexo”.

É interessante notar como, partindo de um princípio filosófico e estético que ele compartilha com Lukács – o do caráter mediatizado da subjetividade artística –, da ideia de que o processo artístico consiste, no fundo, na manifestação do conteúdo objetivo latente da subjetividade germinal (ideia que iremos encontrar na tese da *Estética* de Lukács sobre a alienação de si mesmo do sujeito e a supressão dessa alienação pela descoberta de si), Adorno chega a conclusões totalmente opostas. Por ora, coloquemos entre parênteses os desenvolvimentos polêmicos de Adorno acusando Lukács de impor à arte exigências reservadas preferencialmente às ciências sociais, ignorando assim a especificidade irredutível da arte e o papel constitutivo da subjetividade nesse campo (tanto mais essas considerações nos parecem radicalmente diminuídas pelos textos de Lukács, sobretudo por sua grande *Estética*, mais elas nos parecem esconder o essencial do pensamento profundo deste último).

O esforço teórico de Adorno consiste em perseguir no movimento interior das obras, na sua pura imanência estética, nas mais finas articulações de sua “técnica”, a inscrição das tensões sociais, do “espírito objetivo” da época. Ele se esforça incessantemente em respeitar, ao mesmo tempo, a autonomia da obra de arte, sua distância irredutível diante da realidade empírica, e seu caráter de fato social (a expressão durkheimiana é empregada deliberadamente no texto alemão da *Teoria estética* [Adorno, 1982 – N.T.]). Devemos sublinhar esse aspecto do pensamento de Adorno, pois é a partir dessa “distância diante do empírico” e dessa “negação determinada” do real imediato, características *sine qua non* da criação artística, que ele se vê habilitado a recusar com tanto vigor a “teoria do reflexo” professada por Lukács. Como ele consegue conciliar de maneira convincente esses dois aspectos aparentemente contraditórios da obra de arte, sua autonomia estrutural e seu caráter social?

Uma sutil dialética da relação sujeito-objeto aparece no cerne da reflexão estética de Adorno. Ele faz questão de frisar que o sujeito que se objetiva na obra de arte não é o demiurgo, o ser em si, soberano e auto-suficiente do qual falava a teoria clássica da arte. A subjetividade que se exprime na obra de arte lhe aparece como uma cristalização final de experiências sociais múltiplas, que se decantam nos movimentos mais íntimos da obra e se sedimentam de maneira durável em sua forma ou sua técnica.

Basta ler as páginas que Adorno consagra a Beethoven ou a Brahms em sua *Introdução à sociologia da música* (Adorno, 2009, [N.T.]), ou à poesia lírica em seu “Discurso sobre a poesia lírica e a sociedade” (no final do qual ele se dedica à análise de duas poesias de Mörike e de Stefan George) para desvendar os traços característicos do método crítico que ele propõe: mergulhando na interioridade da obra, na qual vislumbra respeitar rigorosamente a autonomia monadológica (a comparação da obra de arte com a “mônada sem janelas” leibniziana foi formulada pela primeira vez pelo jovem Lukács em sua *Heidelberger-Asthetik* [Lukács, 1974a – N.T.], a crítica visa a “decifrar”

3 Edição brasileira: Tertulian (2008) (N.T.).

como o sujeito lírico ou o sujeito-compositor absorve e figura naquilo que parece ser o movimento autárquico da obra, as contradições sociais da época. Adorno faz questão de chamar a atenção sobre a distância polêmica que o sujeito artístico toma necessariamente com relação à realidade existente: a energia criadora do artista que se aliena em sua obra (Adorno fala à maneira hegeliana de uma “auto-alienação” ou de uma objetivação, cujo resultado é uma “objetividade à segunda potência”, *Objektivität zweiter Potenz*) parece alimentar-se frequentemente dos obstáculos e das resistências que a incontornável realidade social opõe à auto-afirmação da humanidade do sujeito. Adorno nos previne que é possível encontrar na matéria da obra os *membra disjecta* de uma dada sociedade, mas que a verdadeira vocação da obra é de reconciliar de maneira ideal, sublimada, transfigurada, o que na realidade social empírica permanece dividido, antinômico, irreconciliável. É o que o crítico chama de *função crítica* inerente à arte verdadeira. Nesse sentido, a arte é definida como o “conhecimento negativo” do real (encontra-se essa definição no artigo dirigido contra Lukács, “Uma reconciliação extorquida”<sup>4</sup>). Mas seria exagerado dizer que Adorno corrobora deste modo, sem suspeitar, uma das teses fundamentais da estética de Lukács, desenvolvida no capítulo sobre “A missão desfetichizadora da arte” da última *Estética?* Como se explicam então as grandes divergências entre os dois estetas que parecem trabalhar com instrumentos conceituais comuns, herdados da matriz kantiana e hegeliana por intermédio do pensamento de Marx?

Antes de responder a essa questão, lancemos um olhar sobre algumas análises mais concretas de Adorno, o que nos permitirá compreender melhor sua posição. Quando ele fala de Beethoven, notadamente no capítulo final, intitulado “Vermittlung” (“Mediação”) de sua *Introdução à sociologia da música*, ele ressalta a totalidade que se desenvolve de uma maneira dinâmica como princípio inspirador dessa grande música. Adorno está preocupado em mostrar como o trabalho temático de Beethoven, o princípio da variação em desenvolvimento (entwickelnde Variation) chega a engendrar espontaneamente a totalidade (que domina “o quimismo da obra”) através do esgotamento recíproco das oposições, dos “interesses individuais”.

Seu objetivo é mostrar como, por meio de uma dialética que se desenvolve de forma autônoma, dos movimentos que se afirmam segundo sua própria lei interna, das oposições, das colisões de motivos individuais e de “negações determinadas”, o discurso musical beethoveniano chega a forjar uma totalidade dinâmica na qual o individual e o geral convergem de uma maneira muito parecida com o devir do espírito na filosofia hegeliana. Essas analogias entre Kant e Beethoven, mas, sobretudo entre Hegel e Beethoven são frequentemente sublinhadas por Adorno. Mas o objetivo principal dessas considerações é indicar a homologia perfeita que existe entre o espírito dialético da música beethoveniana e o *pathos* libertário da sociedade de sua época. O *leitmotiv* da demonstração é que não se trata de modo algum de uma “imitação” do real ou de um “reflexo” do real pela música beethoveniana, mas de uma convergência, ou melhor, de uma consubstancialidade entre um discurso musical que se desenvolve de maneira autônoma, e o espírito objetivo profundo da época do compositor.

Fica-nos evidente que Adorno tem dificuldades em explicar como se produz essa osmose, se levarmos em conta sua recusa *a priori* da teoria do reflexo. Além disso, ele fala de um “ponto cego do conhecimento” quando se trata de explicar “a harmonia entre as forças produtivas humanas e a tendência histórica” (Adorno, 1973a, p. 414). Ele se limita a sugerir que a convergência entre a estrutura da música beethoveniana e a sociedade de seu tempo (chamada convencionalmente de “burguesia ascendente”) teria como condição o fato de que a forma de intuição primária (em caráter musical) de Beethoven encontrava-se mediatizada em si pelo espírito de classe do autor dos anos 1800. O que visivelmente lhe interessa é dialetizar essa relação entre arte e sociedade, evitando com isso a “categoria duvidosa” da “influência” da mecânica do “reflexo”: ele persegue a *migração* dos conflitos e as tensões sociais da época no espaço interior da obra, aprofundando que o artista absorve necessariamente esses elementos objetivos, submetendo-os a um desenvolvimento completamente autônomo. O eu do grande artista é para Adorno um eu forte, resistente que não se dobra às exigências empíricas do mundo exterior, mas que chega, através do processo de objetivação da obra, a dominar as dificuldades e as resistências de caráter objetivo, exprimindo em sua auto-afirmação uma tendência coletiva, transcendendo a realidade existente. A utopia libertária que ressoa na música de Beethoven ultrapassa o espírito oficial de seu tempo, que se encarnaria de preferência em Rossini.

A censura fundamental que Adorno dirige a Lukács em seu texto “Uma reconciliação extorquida” é que este último permanecera insensível, senão cego, às metamorfoses sutis às quais a técnica – particularmente a da literatura de vanguarda – submete os conteúdos reais. É um sinal de incompreensão estética, diz Adorno, identificar unicamente a presença massiva do patológico em um setor importante da literatura de vanguarda, ou o sentimento potente do *nonsense* do mundo em certas obras de Beckett, com a simples transposição de situações reais nas obras de arte. Lukács parece ignorar que a solidão, o desenraizamento ou a “perda do mundo” (*Weltverlorenheit*) figurados por certos heróis da literatura de vanguarda não são simples “cópias” das situações existentes *tale quale* na realidade, e, portanto, como parece afirmar o esteta húngaro, uma canonização, por reprodução não-crítica, da alienação real. Os raciocínios de Adorno visam a acentuar o papel decisivo da *mediação* subjetiva na configuração artística,

---

4 “Une réconciliation extorquée” (Adorno, 1984b, p. 261).

mediação que, de acordo com Adorno, Lukács parece ignorar, e que faz com que a representação exata, muda, do desassossego ou do *nonsense* em algumas obras de vanguarda adquira implicitamente um sentido crítico e polêmico.

O interesse da argumentação de Adorno repousa em sua vontade de apresentar Lukács como uma consciência estética alienada por seu engajamento político: sacrificando-se ao dogma do “realismo socialista”, e trabalhando com instrumentos conceituais rudimentares como o “reflexo” ou a “perspectiva”, ele chegaria inevitavelmente a ocultar o tecido artístico propriamente dito das obras e, em um plano geral, a perder a lógica interna do processo artístico.

Mas uma análise atenta do texto de Lukács incriminado por Adorno mostra, de maneira paradoxal, que sua crítica principal com relação às obras de vanguarda é justamente a ausência de uma *mediação* mais profunda, subjetiva e objetiva, das situações evocadas. O que ele deplora é a insuficiência do *filtro* enraizado na personalidade do artista, as carências do *eu profundo* (o que o jovem Lukács chamava, com uma expressão kantiana, de “o eu inteligível”), por meio dos quais o mundo é refratado nas obras desse gênero. O alvo de sua argumentação não é o reflexo empírico da realidade, como lhe censura Adorno, mas a qualidade da *subjetividade* constituinte que se exterioriza e se objetiva através da obra. Quando ele compara o monólogo de Leopold Bloom ou de sua mulher em *Ulisses* (Joyce, 2005 [N.T.]) de Joyce com o monólogo interior de Goethe em *Lotte in Weimar* (Mann, 1984 [N.T.]) de Thomas Mann, Lukács se põe à escuta do eu profundo do escritor, sua atenção se fixa sobre o fluido que anima o espaço interior da obra, e é a partir dessa perspectiva que ele formula seu julgamento sobre o que considera ser “a diferença de nível” entre os dois escritores: é assim que ele chega a opor a poesia humana complexa do romance de Thomas Mann à fotomontagem de associações de caráter naturalista de Joyce. Quando ele repudia simultaneamente, na introdução do capítulo intitulado de maneira significativa “O homem como núcleo ou casca” de sua *Estética*, o culto da sensação rara ou certo impressionismo lírico de Hofmannsthal e, no pólo oposto, o culto do objeto, depurado de todo antropomorfismo, no “nouveau roman” de Alain Robbe-Grillet, ele o faz em nome de uma única e mesma exigência, em nome de um olhar respeitoso da pluridimensionalidade e da profundidade do mundo.

Não podemos esquecer que a exprobração principal feita por Lukács a algumas obras de vanguarda é a de que elas permanecem fixas, apesar da estilização extrema à qual são submetidas as situações reais, no nível do *imediatismo* dessas situações características ao indivíduo confrontado à reificação generalizada da sociedade burguesa tardia: sem a “distância crítica” necessária e sem as múltiplas mediações às quais a subjetividade profunda dos grandes artistas sempre submeteram a matéria empírica do real.

A crítica de Adorno está baseada na ideia de que Lukács queria impor aos artistas modernos uma *lógica da positividade*, o que para Adorno significa uma alienação da arte moderna e uma regressão brutal com relação às suas verdadeiras conquistas. Adorno fala muitas vezes em seu texto do “otimismo oficial” pelo qual estariam contaminados os raciocínios de Lukács. Podemos nos colocar aqui uma questão decisiva: um crítico tem o direito de confrontar a visão de mundo dos escritores estudados, visão na qual ele vê, com razão, o princípio inspirador de sua obra, com sua própria perspectiva, esta que ele considera como justa e legítima? Ele não correria assim o risco de cair em um moralismo edificante (Adorno fala inclusive do “matiz moralista dos conceitos críticos de Lukács” – cf. 1984a, p. 271) que substituiria a análise estética por uma pedagogia humanista e pregaria um sermão *ex cathedra* na consciência dos escritores?

Quase todos os críticos de Lukács têm o sentimento de que ele transgride a imanência estética das obras, impondo à sua dialética interna exigências heterônomas. Mas uma análise atenta de seus textos revela que ele tenta desvendar na intimidade das obras submetidas a sua crítica, um deslizamento em direção a um estado de “falsa consciência”, cujas consequências negativas no plano estético lhe parecem consideráveis. Quando ele exige uma distância crítica com relação aos sentimentos provocados pela alienação generalizada e à instabilidade permanente do mundo que cerca a consciência dos escritores (angústia, medo, desconfiança etc.), ele não o faz em nome de uma intervenção discursiva que quebraria a imanência estética das obras ou de uma presença temática direta das “contratendências e contraforças” das quais fala em *Realismo crítico boje*. Trata-se, antes, de um apelo à *lucidez* do escritor, que não deve deixar sua consciência se imobilizar diante da irracionalidade do mundo, e que pode encontrar em seu eu profundo uma força de resistência e de oposição que deve relativizar a negatividade opressiva desse mundo alienante.

Harold Rosenberg acreditou ser justo ironizar esse “voluntarismo” de Lukács que exigiria dos escritores e dos artistas uma consciência que não esta que lhes é imposta por suas condições de vida reais. O artigo de Harold Rosenberg foi publicado na revista americana *Dissent* sob o título “G. Lukács e a terceira dimensão”, e foi reproduzido pouco depois (em 1965) pela *Les Temps Modernes*. O crítico americano tenta se apoiar em Marx e em uma famosa tese do *Manifesto comunista* (Marx; Engels, 1998, [N.T.]) para se opor a Lukács. Ele se afina, em sua argumentação, com algumas teses de Adorno, as quais, no entanto, parece ignorar o texto polêmico dirigido a Lukács: “Se Marx tem razão e se ‘a instabilidade permanente’ é realmente um traço de nossa época, seus efeitos, após cem anos, não falharam em pintar de angústia todos nossos sentimentos, e ‘a agitação permanente’ fez do caos o elemento constitutivo da sensibilidade contemporânea. Dando uma forma a esses estados *tais quais são*

*efetivamente provados*, a literatura e a arte modernas não se referem de modo algum a uma condição intemporal, mas a uma condição característica de seu tempo... A concepção que faz Lukács da dialética materialista exige paradoxalmente que as condições de existência sejam transformadas na literatura antes que elas sejam modificadas na vida. Uma arte que traduz a ‘instabilidade permanente’ é, seja qual for o seu caráter, simples ‘naturalismo’ aos olhos de Lukács e por isso mesmo, inferior às obras realistas originadas de construções mentais próprias a uma ‘perspectiva humanista social’”. A conclusão de Harold Rosenberg é cortante: “Se, para Marx, todas as formas sólidas se volatilizam, para Lukács, elas não têm nenhum direito de se comportar assim dentro dos romances” (Adorno, 1965, pp. 921-2).

Em seu texto “Uma reconciliação extorquida”, Adorno funda igualmente sua crítica estética e suas tomadas de posição a respeito de Lukács sobre uma representação precisa da história. É, aliás, um dos aspectos mais cativantes e mais instrutivos da polêmica entre os dois pensadores, a maneira pela qual cada um transforma a estética e seus próprios julgamentos sobre a arte contemporânea em um terreno de escolha para sua própria filosofia da história. A violência espantosa de certas frases de Adorno contra Lukács, notadamente com relação a Beckett, só podem ser compreendidas como o choque de duas visões da história contemporânea profundamente diferentes. “Espíritos totalitários como Lukács – escrevia Adorno em seu ensaio consagrado à peça *Fim de partida* (Beckett, 2005 [N.T.]) de Beckett – que se enraivecem contra esse simplificador verdadeiramente terrificante, desferindo-lhe o epíteto de decadente não são mal guiados pelos interesses de seus chefes. O que eles detestam em Beckett é o que eles traíram” (“Versuch das Endspiel zu verstehen” [1974b, p. 283]).

É precisamente em seu artigo sobre Beckett que Adorno afirma sua convicção de que a sociedade contemporânea sofreu uma mutação profunda com relação àquela que foi objeto da análise de Marx. A “negatividade social” (die gesellschaftliche Negativität) teria tomado tais proporções, a reificação das relações sociais teria atingido tal grau de universalidade, que a ideia de uma racionalidade intrínseca ao processo histórico, que deveria necessariamente levar à abolição dessa sociedade, parece-lhe irremediavelmente ultrapassada. Adorno fala de bom grado em “irracionalidade” da sociedade burguesa tardia, que não lhe parece mais dominável por um sujeito histórico positivo. Sobre esse aspecto, é preciso lembrar que ao final do segundo de seus *Três estudos sobre Hegel* (Adorno, 1991 [N.T.]), ele censura Lukács por ter “reanimado” uma das teses “mais duvidosas” de Hegel sobre “a racionalidade do real”, tanto a ideia de que os *membra disjecta* da sociedade burguesa seriam suscetíveis de ser reagrupados em uma totalidade harmoniosa (conforme o princípio hegeliano de que “o verdadeiro é o todo”) lhe parecia fora de propósito. O caráter incomensurável do mal parece dominar a representação de Adorno sobre a sociedade contemporânea. “A irracionalidade da sociedade burguesa em sua fase mais tardia é refratária a se deixar conceber; como era bom o velho tempo em que ainda se podia escrever uma crítica da economia política dessa sociedade, apoiando-se sobre sua própria *ratio*. Pois, neste ínterim, ela colocou no rebotalho esta última, substituindo-a virtualmente pela autoridade imediata” (1974b, p. 284). É perfeitamente compreensível que através de tal visão de mundo, Beckett torne-se para Adorno uma figura paradigmática da literatura moderna. O estudo que o crítico destinou à peça “Fim de partida” revela plenamente suas afinidades profundas com o autor que teria dado uma expressão-limite à situação histórica da “catástrofe permanente”.

Adorno alimentava um ceticismo profundo com relação à exigência lukacsiana de *relativizar* esse sentimento de irracionalidade do mundo contemporâneo como se se tratasse de uma aparência ou de um simulacro. Lukács, com efeito, não punha em dúvida a autenticidade desse sentimento do mundo (Grunderlebnis) que está na base de numerosas obras de vanguarda, mas estava firmemente convencido de que permanecer ali significava acantonar-se no plano do caráter imediato. Todos seus raciocínios estavam impregnados pela convicção de que a pressão invasora da alienação, apesar de suas aparências de universalidade, pode ser *desfatalizada*, e que potencialidades de resistência e oposição à negatividade sempre existem na própria imanência do processo histórico. Adorno fazia, ao contrário, uma “imersão impiedosa” na negatividade, assumindo sem compromisso a atomização radical da vida e a destruição dos pontos de apoio tradicionais, até a destruição das formas herdadas, fonte de vitalidade das grandes obras de vanguarda. “É simplesmente isso que confere a Kafka, Joyce, Beckett, à grande nova música, seu poder. Em seus monólogos repercute a hora que sou para o mundo: por essa razão eles são tão mais perturbadores do que aqueles que descrevem o mundo de forma comunicativa (mitteilsam)” (“Erpresste Versöhnung”, 1974b, pp. 268-9). Consequentemente, Adorno recusava-se absolutamente a se deixar enganar por aquilo que ele chamava de maneira sarcástica por “otimismo oficial das contratendências” que Lukács destacara em seu pequeno livro de 1957.

Mas é sobre a noção de *realismo* que a clivagem se desenha com mais força. Adorno estava convencido de que as mudanças ocorridas na estrutura da sociedade moderna implicavam que o verdadeiro realismo, no romance contemporâneo, ocasionasse, de uma maneira aparentemente paradoxal, o abandono da forma realista tradicional. O ponto de partida de suas reflexões sobre esse tema é a *crise do indivíduo*. Na época do mundo administrado, da estandardização e da reificação generalizada das relações inter-humanas, a realidade do indivíduo autônomo, capaz

de se opor à pressão das circunstâncias e de chegar até mesmo a dominá-las, parece-lhe totalmente ultrapassada. Ora, é justamente essa realidade que fornecia a trama substancial do romance realista tradicional. Na introdução de seu texto sobre “A posição do narrador no romance contemporâneo” (Adorno, 2003), Adorno formulou claramente “o paradoxo” da situação do narrador diante da realidade contemporânea: “não podemos mais narrar, enquanto a forma do romance exige a narração”.

Ele se apoia inúmeras vezes no texto de Brecht, extraído de “Romance dos três vinténs” (“Dreigroschenbuch” [Brecht, 1976 – N.T.], que caracteriza o *ens realissimum* da sociedade contemporânea como um conjunto de processo e não de fatos imediatos, processos que não se deixam representar diretamente: “A situação tornou-se complicada e uma simples ‘reprodução da realidade’ testemunha menos do que nunca o que quer que seja sobre a realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da AEG não fornece quase nada sobre seus estabelecimentos. A realidade autêntica das relações humanas derrapou no funcional. A reificação das relações humanas e, portanto, como exemplo a fábrica, não restitui mais essas últimas” (1974b, p. 111).

Em sua “Balzac-Lektüre” (1984b, pp. 83-100 [N.T.]), Adorno não se contentava em citar Brecht como testemunha a favor da ideia de que o realismo como forma literária estaria ultrapassado, “pois enquanto exposição da realidade, ele a perdia”, mas ele critica de passagem Brecht por “introduzir-se posteriormente na camisa de força do realismo, como se ela fosse uma fantasia” (1974b, p. 147).

É interessante constatar o quanto Adorno permaneceu fiel em seu método de pensamento às ideias desenvolvidas na *Teoria do romance* do jovem Lukács. A tensão entre o que Lukács chamava de mundo da “convenção”, este das relações humanas reificadas (que ele designava também como “a segunda natureza”) e a “pura interioridade” da alma, exilada, sem saída, em meio a esse mundo, é o ponto de partida das considerações de Adorno sobre o romance contemporâneo. Ele já se relacionava explicitamente com essa ideia lukacsiana em um de seus primeiros textos, a conferência dada em 1932 em um grupo da Kant-Gesellschaft de Frankfurt sob o título “Die Idee der Naturgeschichte”; ele associava, de maneira muito significativa, aos desenvolvimentos lukacsianos as teses de Walter Benjamin sobre a “face doente da história” (a “facies hippocratica der Geschichte”) como fonte da arte alegórica (Adorno, 1973b, p. 355 ss). Definindo os romances modernos como “epopeias negativas”, Adorno, no fundo, só fazia radicalizar e avançar ao extremo as teses de Lukács, que se perguntava, no final da *Teoria do romance*, se os escritos de Dostoiévsky podem ainda ser chamados de romances ou se são prefigurações de uma ressurreição da epopeia no mundo moderno.

O romance moderno aparecia para Adorno como a “cifra” de uma situação histórica na qual assistimos à “liquidação do indivíduo”. A abdicação do sujeito sob o “horror do anonimato” não se deixaria mais exprimir pela fidelidade às aparências, mas pela aquisição de uma dimensão metafísica, enraizada no “eu inteligível” das personagens (e não em seu eu imediato, “empírico”), cuja “tendência anti-realista” do romance moderno é a expressão artística necessária. “O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, é ele mesmo produzido por seu objeto real, uma sociedade na qual os homens são arrancados uns dos outros e de si próprios. Na transcendência estética se reflete o desencantamento do mundo” (“Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman” [1973b, p. 43]).

Quanto mais o raciocínio de Adorno parece bem pertinente e esclarecedor, maior sua vontade de mostrar que a categoria do realismo, na acepção lukacsiana do termo, além de ter se tornado inoperante para a literatura moderna, seria, no fundo, inaplicável também aos grandes clássicos do século XIX (Balzac e Dickens, por exemplo), evidenciando um *parti pris*. Adorno quer desmistificar a imagem proposta por Lukács dos grandes realistas do passado, demonstrando (e sua argumentação está longe de ser desprovida de interesse) o quão pouco suas criações estavam submetidas à lei do reflexo mimético. Nesse sentido, Balzac não lhe parece completamente distante dos grandes romancistas do século XX (Joyce, Kafka, Musil), aqueles que ele chama ironicamente de “as vítimas vanguardistas das justiças de classe de Lukács” (“Erpresste Versöhnung”) (1973b, p. 265).

Em uma passagem bastante interessante de seu texto sobre Balzac, “Balzac-Lektüre”, Adorno propõe uma interpretação muito pessoal da afirmação formulada por Engels em sua carta bem conhecida a Margaret Harkness (Engels, 1979, pp. 70-2 [N.T.]), segundo a qual ele preferia Balzac a “todos os Zolas passados, presentes e futuros”. Adorno certamente não esconde que Engels faz, nessa carta, um elogio ao *realismo* de Balzac, mas ele faz questão de precisar que setenta anos após a afirmação de Engels, a obra de Balzac aparece menos realista do que era aos olhos dos fundadores do marxismo. Estes eram confrontados com a onda ascendente de florescimento de um romantismo de armazém; isto bastaria, a seus olhos, para tirar da afirmação de Engels a garantia que os detentores da estética oficial marxista querem encontrar, para apoiar sua própria posição. Adorno não hesita em interpretar o elogio de Balzac feito por Engels em detrimento de Zola como sendo, no fundo, o testemunho de uma preferência pelos aspectos “menos realistas” de uma obra que se delimitava claramente pela fidelidade pragmática do real, com bases em argumentos científicos, tal qual a obra de Zola. É assim que Adorno faz um paralelo revelador entre a história da literatura realista e o que lhe parece ser um fenômeno análogo na história da filosofia: identificando mais ou menos o realismo ao naturalismo, e estabelecendo uma conexão estrita entre naturalismo e positivismo, ambos caracterizados por uma representação estreita do real, reduzida à “exposição protocolar dos fatos”, Adorno crê que

as recriminações dos escritores naturalistas com relação a seus predecessores, acusados de ser insuficientemente realistas (Zola *versus* Balzac) assemelhavam-se perfeitamente às acusações de “metafísica” proferidas pelos positivistas a respeito de seus ancestrais, os verdadeiros filósofos.

Na passagem, o próprio Adorno menciona que a ideia de uma convergência entre o sentido profundo da obra (o sentido “metafísico”) e o espírito objetivo da época, para além das intenções discursivas do escritor, encontra-se igualmente nas considerações de Lukács em seu conceito absolutizante de realismo: a ideia de “sentido” metafísico da obra lhe parece incompatível com a canonização do realismo, na acepção lukacsiana do termo (1974b, p. 152).

Adorno e Lukács se reencontravam na afirmação da “transcendência” da obra de arte com relação à *práxis* imediata e às contingências políticas. Focalizar a atenção sobre a dinâmica interior da obra, decifrando o entrelaçamento de seus temas, e no campo de suas tensões, a inscrição de seu conteúdo de “humanidade” – é um motivo comum de seus pensamentos estéticos. Assombrados pelos propósitos cheios de acrimônia proferidos frequentemente pelos dois pensadores a respeito do outro, os comentaristas ignoraram com naturalidade as semelhanças evidentes entre algumas teses importantes das duas *Estéticas*: ninguém, em nosso conhecimento, pensou em destacá-las por um trabalho comparativo. Não se pode esquecer, para citar apenas um exemplo, a comum desconfiança com relação à estética das Lehrstücke (peças didáticas) brechtianas: um engajamento político demasiadamente direto e ostentatório das obras de arte lhes parecia, a ambos, contrário à especificidade da atividade estética (Adorno formulou suas reservas concernentes às Lehrstücke de Brecht em uma carta endereçada a Ernst Krenek em 26 de maio de 1935; mais tarde, ele desenvolveu seus argumentos desaprovando não somente algumas peças de Brecht, mas também o teatro engajado de Sartre em seu texto “Engajamento”, reproduzido em *Noten zur Literatur*; quanto a Lukács, este toma suas distâncias com relação à estética brechtiana no segundo volume de sua *Estética* [Lukács, 1963, p. 185 ss]).

A sombra da grande estética hegeliana aparece com frequência como pano de fundo das considerações formuladas por ambos. Quando se trata de consolidar sua crítica severa ao estilo de Toscanini na interpretação das grandes obras do passado (sobretudo das sinfonias de Beethoven), censurando-lhe um “perfeccionismo” técnico, cego a certas nuances, infinitesimais, mas decisivas, que conferem à obra sua profundidade e sua “infinitude intensiva” (para empregar uma expressão cara a Lukács), Adorno recorre à noção de “sentido”, transcendendo à “explosão sensual” emprestada da famosa definição hegeliana do belo como “aparência sensível da ideia” (s/d “a”, p. 66). As referências à estética hegeliana abundam igualmente na *Filosofia da nova música* (Adorno, 1974a [N.T.]). Quanto a Lukács, ele sempre reconheceu em Hegel o ponto culminante da estética do passado.

Assinalar os pontos de convergência, explicáveis por uma herança filosófica comum<sup>5</sup> (sem mais insistir sobre a influência durável exercida sobre o pensamento de Adorno pela *Teoria do Romance* e pela *História e consciência de classe* [Lukács, 2003 – N.T.]), não significa ocultar as divergências, até mesmo a oposição dos horizontes hermenêuticos dessas duas críticas<sup>6</sup>. Adorno tentou fazer valer o daltonismo estético de Lukács com relação à arte moderna, destacando algumas insuficiências básicas de sua filosofia da arte; mas, a concepção estética de Lukács, como já dissemos, não se deixa simplificar tão facilmente, ela se mostra mais diferenciada e mais complexa (portanto mais resistente) que a imagem construída por Adorno. A polêmica em torno da obra de Bartók pode nos ser reveladora. Sem dúvida que, no plano da competência técnica, Adorno era infinitamente mais bem preparado para a análise do discurso musical. Entretanto, Lukács não hesitou em opor, em sua *Estética*, uma finalidade de não receber de pronto o veredito de Adorno sobre Bartók. Em seu estudo intitulado “O envelhecimento da nova música” (Adorno, 1966, pp. 156-90; ou Adorno, 2009 [N.T.]), reproduzido no livro *Dissonanzen* (é surpreendente constatar que a partir da tradução francesa do livro de Lukács sobre o *Realismo crítico hoje*, pela Gallimard, traduziu-se “Das Altern der neuen Musik” por “As idades da música nova”, o que é um lastimável contrassenso), Adorno ataca vigorosamente uma declaração de fidelidade ao princípio da tonalidade feita por Bartók, em nome de seu profundo enraizamento em algumas tradições do folclore: em um raciocínio um pouco rápido, Adorno espantava-se que um antifascista obstinado como Bartók, cuja conduta neste plano lhe parecia acima de qualquer suspeita, pôde estimar semelhante populismo (Adorno emprega a palavra “völkisch” com todas as conotações negativas que o termo possui no vocabulário da direita), de tal maneira que a conexão entre fascismo e populismo (*id est* folklorisme) lhe parecia evidente.

Não era difícil para Lukács contestar a sinonímia abstrata (folclorismo-populismo-fascismo) ressaltada por Adorno contra Bartók, mostrando o sentido completamente diferente da ligação de seu compatriota com o folclore.

5 Sobre esse aspecto ver também nosso texto “Lukács, Adorno et la philosophie classique allemande” (Tertulian, 1984).

6 Enquanto que na Alemanha Federal, na Itália ou no mundo anglo-saxão pode-se notar certo número de comentários consagrados à controvérsia Lukács-Adorno (a partir da introdução de Cesare Cases à antologia “Lehrstück Lukács”, dos trabalhos de Peter Bürger ou do artigo publicado na “Merkur” por Fritz Raddatz, precedidos pelo livro *Avanguardia e realismo* de Piero Raffa, até as duas obras consagradas a Adorno nos Estados Unidos: *The origino of negative dialectics* de Susan Buck-Morss e *The melancholy Science* de Gillian Rose), na França pode-se apenas registrar o capítulo dedicado a esse problema por Marc Jimenez em seu livro *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité* (1983, pp. 234-72) e as páginas que tratam do mesmo assunto em nosso livro sobre Lukács.

Mas o desafio do debate ultrapassa a estrita polêmica em torno deste ponto específico. Béla Bartók pertencia à geração dos grandes inovadores da música moderna e, nas primeiras páginas de sua *Filosofia da nova música*, Adorno lhe reservava um lugar alternativo entre Schönberg e Stravinsky (ele se apoiava em um estudo de René Leibowitz publicado em *Les Temps Modernes*), colocando-o até mesmo acima de Stravinsky. No entanto, em seu texto sobre “O envelhecimento da nova música”, Adorno usava Bartók como alvo, partindo da declaração mencionada acima para denunciar uma tendência mais geral que ele julgava repreensível: Bartók confirmou-se um companheiro infiel da verdadeira vanguarda, muitas de suas composições estão envelhecidas com relação às posições conquistadas pela escola de Viena (ele não é mais, em muitas de suas composições, do que um continuador de Brahms). Levado por sua verve demonstrativa, Adorno lhe censura ter substituído as sonoridades ameaçantes, eruptivas e extremas (*ungeheuer*) das composições de vanguarda por obras “domesticadas”, uma música que se assemelhava a um incêndio de prado para a xarda, escolhendo finalmente como padrão o Liszt do Mazeppa (s/d “b”, pp. 146-7). Lukács defende Bartók contra Adorno apoiando-se em um único exemplo específico, o de uma obra que ele amava acima de tudo: a “*Cantata profana*” (composta por Bartók em 1930 sobre um texto emprestado de cantos populares romenos). Ele refuta o caráter “abstrato” da crítica ao folclorismo dirigido por Adorno a Bartók e se coloca no espaço interior da obra, decifrando nas qualidades especificamente musicais da “*Cantata profana*” (o caráter pungente do canto dos filhos transformados em cervos respondendo ao chamado do pai), a expressão “paradoxal-trágica” do “desespero”, a *voz humana* da resistência com relação à negatividade social, que na época tomava a forma do fascismo nascente e triunfante (Cf. Lukács, 1963, pp. 393-4).

O interesse dessa tomada de posição reside naquilo que ela põe em evidência, que o discurso correntemente sustentado sobre a insensibilidade de Lukács a respeito da arte moderna deve ser seriamente nuançado, senão revisado (pensamos, por exemplo, nas opiniões reiteradas por Fritz Raddatz, desde seu texto sobre Lukács e Adorno “*Der hölzerne Eisenring...*”, publicado na “*Merkur*” e retomado em seu livro *Revolte und Melancholie* (Raddatz, 1979 [N.T.]), até seus artigos mais recentes, como aquele sobre as correspondências de juventude de Lukács, no qual, impávido, destaca os mesmos clichês).

A estética lukacsiana também está longe de ser desprovida de instrumentos conceituais próprios para a compreensão da arte do século XX como pretendem seus adversários (Adorno principalmente). De encontro com os vários preconceitos bastante enraizados, convém estabelecer também a verdade no que concerne a sua atitude para com a obra de Franz Kafka (objeto importante das recriminações de Adorno a Lukács): muitos textos publicados por Lukács, a partir de sua *Estética*, mostram uma profunda admiração que ele consagrava ao autor do *Processo* (Kafka, 2001 [N.T.]).

Com relação aos julgamentos críticos expressos em 1958 no livro de Lukács *Wider den missverstanden Realismus*, Adorno acreditou ver em sua mudança de atitude com relação a Kafka uma prova da fragilidade da concepção estética lukacsiana. Em uma carta endereçada em 8 de dezembro de 1967 ao editor das obras de Lukács, Frank Benseler, na qual ele começa por protestar ao ver seu nome colocado por Benseler entre os críticos “burgueses” de Lukács (e, cúmulo do horror, de se ver classificado ao lado de Fadeev, para quem Lukács foi também, durante muito tempo, uma besta negra!<sup>7</sup>), Adorno mostrava uma informação “crível”, segundo a qual Lukács teria declarado durante sua catividade romena (ele foi deportado em novembro de 1956 com Imre Nagy e outros dirigentes da revolução húngara na Romênia) que ele havia compreendido que Kafka era um escritor realista. Adorno escrevia a Benseler: “... se Lukács, como me parece, reviu sua posição com relação a Kafka, então seu veredito sobre Beckett não pode mais ser mantido, é verdade que ele deveria então criticar o pretenso realismo socialista muito mais resolutamente do que é capaz de fazer... Creio, aliás, que um velho amigo de Lukács como Bloch também está de acordo comigo sobre esse ponto”. Na conclusão de sua carta, Adorno lançava um cumprimento a Lukács, tentando se mostrar mais nuançado com relação ao seu adversário do que em seu antigo artigo “*Erpresste Versöhnung*”: “É evidente que meu respeito diante da coragem com a qual Lukács tomou suas distâncias com relação aos estetas mais limitados do *Diamat* não foi afetado por essa controvérsia” (nós consultamos a carta de Adorno a Benseler nos Archives-Lukács de Budapeste, pois Frank Benseler havia enviado uma cópia a Lukács).

Parece-nos evidente que Adorno ignorava as diversas passagens dos escritos de Lukács nos quais este dava, mesmo que de maneira sucinta, as razões estéticas de seu julgamento mais nuançado sobre a obra de Kafka com relação ao texto do capítulo “*Franz Kafka ou Thomas Mann?*” de seu livro sobre o realismo crítico. Em uma carta

7 O próprio Lukács tinha o hábito de associar a seus adversários stalinistas o nome dos representantes do ponto de vista da vanguarda, tamanho convencimento de que sua posição despertava necessariamente a hostilidade simétrica dos dois campos contrários. É assim que no prefácio ao sétimo volume de suas obras, “*Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*” (datado de novembro de 1963) ele podia escrever sobre o tema da resistência que encontrava tanto nos partidários da doutrina stalinista como nos representantes da vanguarda do “conformismo restaurador”: “Pois está claro que esses escritos devem chocar tantos os partidários de Brecht como aqueles de Beckett, tanto Abusch (ministro de Cultura da RDA na época N.T) como Adorno. Esse acordo de adversários tão obstinados entre eles é, para mim, a partir de agora, um sintoma de que me encontro no bom caminho”. Cf. Lukács (1964, p. 19).

a um crítico brasileiro Carlos Nelson Coutinho, datada de 26 de fevereiro de 1968 (Lukács, 2005, pp. 211-2 [N.T.]), Lukács deplorava inclusive o caráter insuficiente de alguns raciocínios formulados em seu antigo livro, lamentando ter redigido rápido demais o texto confiado à impressão. Pensamos, sobretudo, no paralelo esclarecedor entre as obras de Swift e de Kafka, formulado pela primeira vez no prefácio de 1964 ao sexto volume de suas obras publicadas pela Luchterhand: os dois escritores teriam forjado uma imagem fantástica e profética das tendências negativas de sua época, as parábolas de Kafka figurando a contra-humanidade do mundo da última parte do reino de Franz Joseph, deixando transparecer através da negatividade onipresente, a revolta contra a aberração. As exortações de Adorno para que Lukács modificasse também seu julgamento sobre Beckett ficaram sem sequência. A clivagem entre as duas posições confirmava-se, neste ponto, irreduzível. Lukács não podia se resignar à extinção de uma *vox humana* na evocação de um mundo às avessas: a imersão complacente na decomposição, da qual ele acusava Beckett, suscitava sua hostilidade profunda. É em nome da presença de tal fluido de humanidade nas profundezas da obra de Kafka que ele opunha, em uma página de sua *Estética*, o *Processo* deste último ao *Molloy* (2008 [N.T.]) de Beckett.

Adorno, por seu turno, reagia vivamente quando sua apologia a uma “lógica da decomposição” (“Logik des Zerfalls”) e, consequência inevitável sobre o plano estético, a uma arte eminentemente negativa, era interpretada como um ato de indulgência, senão de capitulação face à negatividade dominante. Era o sentido da crítica que lhe dirigia Lukács em seu prefácio à *Teoria do romance*, a saber: de habitar um “Grand Hotel Abgrund”, um grande hotel à beira do abismo, de onde ele saboreava um conforto refinado contemplando o espetáculo do precipício, do absurdo e do *nonsense*. Quando Rolf Hochhuth, admirador das posições de Lukács envia a este uma carta para servir de prefácio a um artigo em homenagem ao seu 80º aniversário, na qual ele ataca à tese adorniana sobre “a demissão do sujeito” (Abdnkund des Subjekts), demissão figurada por certas obras de vanguarda, Adorno lhe responde por uma “carta aberta a Rolf Hochhuth” (publicada em 1967 na FAZ e reproduzida em seguida no quarto volume das *Noten zur Literatur*): ele tenta convencer seu interlocutor de que o teatro do absurdo, em particular, e a arte negativa em geral, possuem uma função crítica muito mais chocante e profunda contra a negatividade social do que a arte “humanista”, da qual Adorno deplora a *Weltfreundlichkeit* (a benevolência com relação ao mundo) como forma de complacência extremamente insidiosa.

A controvérsia estética entre Adorno e Lukács era sustentada por opiniões políticas divergentes. Apesar da poderosa matriz comum de seus pensamentos, as divergências que apareciam em seus julgamentos estéticos estavam ligadas, por múltiplas mediações, a convicções políticas e mesmo filosóficas bem diferentes. A pouca estima que Adorno tinha não somente pelas obras de Gorki (em uma página de *Teoria estética*, ele opunha-lhe Strindberg como auto-consciência do individualismo burguês em dissolução!), mas também pelas última peças de Brecht, contrastava com o julgamento de Lukács, que apreciava tanto umas como as outras. Essa oposição é somente um exemplo entre tantos de seus caminhos estéticos divergentes, escorados pela divergência de suas tomadas de posição políticas.

Os sarcasmos de Adorno sobre conceitos como “realismo crítico” e, sobretudo, “realismo socialista” são bem conhecidos, enquanto que Lukács não hesitava em defender este último conceito, tanto em sua *Estética* como em seu pequeno livro bastante elogioso sobre Soljenítsin (distinguindo-o com cuidado da acepção funesta que lhe foi dada pela estética oficial do *Diamaf*): as conotações políticas dessas tomadas de posição parecem evidentes.

Um episódio pouco conhecido nos servirá para ilustrar de maneira eloquente essa situação. Em 1949, retornando à Alemanha após o exílio americano, candidato a uma cadeira de filosofia na Universidade de Frankfurt, Adorno toma conhecimento que a revista “Merkur” preparava-se para publicar um artigo de Max Bense sobre as posições filosóficas defendidas por ele e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (Adorno; Horkheimer, 1985 [N.T.]). Adorno pede ao redator-chefe da revista, Hans Paeschke, para lhe fazer chegarem as provas, e constata que Bense associa a orientação de seus pensamentos (seus e de Horkheimer) aos de Lukács e Bloch. Ele alerta em seguida seu amigo Horkheimer que estava nos Estados Unidos, e a troca de correspondências mostra até que ponto ambos estavam preocupados, neste momento, em não serem associados a pensadores considerados pela opinião pública como representantes do “campo socialista”. Mais ainda, Adorno prepara para a “Merkur” uma revisão destinada a formular com vigor extremo a oposição radical que os separava, ele e Horkheimer, da política dos “Turkistaner” (é sob esse código que todos designavam em suas cartas os Soviéticos e seus aliados). Ele escreve também a Bense, pedindo-lhe encarecidamente para assinalar em seu artigo ao menos essa oposição, a fim de evitar qualquer identificação com os “doutores” Lukács e Bloch. A inquietação de Adorno é seguramente explicável pela conjuntura política na Alemanha nesta época (não se deve esquecer que ele e Horkheimer queriam então reintegrar o *Institut für Sozialforschung* em Frankfurt e que ele mesmo era candidato a um posto de professor na Universidade). Desde então, tomar firmemente distâncias com relação à esquerda comunista parecia-lhe indispensável para não colocar em risco seus planos. O que é mais interessante para nosso propósito, é uma passagem da carta endereçada por Adorno a Hans Paeschke em 12 de dezembro de 1949 na qual menciona que Horkheimer e ele prepararam o segundo volume da “Dialektik der Aufklärung” que devia conter uma “confrontação crítica com Lukács”. A passagem merece ser citada inteiramente (ela se reporta à confissão expressa por Adorno de impedir a publicação,

como estava, do artigo de Max Bense e talvez do desejo expresso por Paeschke em receber eventualmente um artigo de Adorno sobre Lukács): “Creio no meu dever de fazer ainda mais apelo a sua compreensão de que o estudo (de Max Bense, N.T.) nos associa confusamente com alguns teóricos com os quais nós nos encontramos na mais áspera oposição: para o segundo tomo da *Dialética*, trabalhamos em uma discussão crítica com Lukács (an einer kritischer Auseinandersetzung mit Lukács), e estou brigado com meu amigo de outrora Ernst Bloch por razões objetivas (*aus sachlichen Motiven*), já faz muitos anos”. Nossas pesquisas não nos permitiram estabelecer se o projeto de um segundo volume da *Dialética do esclarecimento* tenha sido efetivamente iniciado (com uma análise crítica dos escritos de Lukács<sup>8</sup>), ou se se tratava de uma simples fórmula de circunstância, destinada a um fim *ad hoc*. Fica o fato incontestável de que o distanciamento muito claro com relação a Lukács, assim como a Bloch, tinha no contexto, para Adorno, um sentido político preciso: marcar sua oposição vigorosa, assim como a de Horkheimer, a todo engajamento ao lado da esquerda comunista, na medida em que ela era identificada simplesmente com os interesses do campo soviético. *Merkur* publicou finalmente o artigo de Max Bense no número de março de 1950, mas Horkheimer e Adorno renunciaram a publicar seu esclarecimento, redigido por Adorno: relendo-o hoje, só podemos ficar surpresos com a lucidez notável de Adorno no que concerne a algumas tendências repressivas da política soviética.

A crônica das relações Adorno-Lukács comporta uma última reviravolta, inesperada se levarmos em consideração um testemunho contido em uma carta endereçada em 19 de novembro de 1968 a Lukács por Frank Benseler. Este mencionava uma longa conversa que havia tido com Adorno: assistimos a uma volta-face bastante espetacular da posição de Adorno com relação a Lukács (mas as circunstâncias muito pessoais dessa nova tomada de posição conferem, a nosso ver, um interesse antes anedótico). Adorno tinha falado a Benseler de sua viva irritação com relação a uma passagem bastante crítica para com ele no livro de Bloch *Atheismus und Christentum* (Bloch, 1983 [N.T.]) recentemente publicado (Bloch falava do “desespero reificado” presente nos pensamentos de Adorno; para uma análise das divergências Bloch-Adorno sobre este ponto, ver o livro de Marc Jimenez *Por uma estética negativa* [Jimenez, 1976, p. 191 ss]): é nesta ocasião, escreve Benseler a Lukács, que Adorno lhe havia falado de sua (nova) briga com Bloch e lhe havia dito claramente que ele gostaria de se entender com Lukács (“er möchte sich mit ihnen gern verständigen”), pois ele julgava a posição de Lukács muito mais sólida (*dauerhafter*) que a de Bloch, em todo caso, “inatacável no plano moral”. Em sua resposta, em uma carta datada de 28 de novembro de 1968, Lukács escreve a Benseler que acha totalmente divertido “die Sache Adorno” [“a questão sobre Adorno”], entretanto ele se mostra “extremamente cético” com relação à aproximação de Adorno a seu pensamento. Reitera sua antiga convicção de que Adorno desempenha “um papel schopenhaueriano na vida intelectual (lembrando que considera ‘a dialética negativa’ como um Grande-Hotel “Abgrund”); contudo, pode-se duvidar que naquele momento ele tenha lido efetivamente a *Negative Dialektik* [Adorno, 1975 – N.T.): ele, ao contrário, faz questão de sublinhar que, apesar de tudo que o separa filosoficamente de Bloch, ele sempre estimou no mais alto grau de sinceridade, seu engajamento de esquerda. No entanto, Lukács acrescenta, em conclusão, que ele também é tentado a ver na afirmação de Adorno quanto à aproximação com seu pensamento “um sintoma do tempo”. No final do ano de 1968, Lukács estava inclinado a desvendar sinais de reviravolta a favor de sua linha de pensamento.

Só podemos repetir: a história das ideias dos últimos decênios manterá, sobretudo, as dissensões profundas entre os dois estetas e filósofos e a significação do conflito que os opôs, mesmo se formos tentados a destacar, pois eles são frequentemente esquecidos ou negligenciados, alguns traços comuns ou certos pontos de convergência entre as duas posições: o profundo enraizamento comum entre a crítica marxiana da reificação, a assimilação da herança hegeliana, a hostilidade comum em relação ao neopositivismo ou ao pensamento de Heidegger, a fidelidade a certos conceitos estéticos fundamentais: “a imanência do sentido”, a “totalidade intensiva”, a migração da exterioridade sócio-histórica na interioridade da obra, a “plurivalência” – a “Mehrdeutigkeit” ou a “Vielschichtigkeit” – do sentido estético, o caráter de “verdade” da obra de arte etc., entretanto, as divergências os arrebatarem de longe. A militância estética de Adorno, desde seus primórdios, a favor das posições da “escola de Viena” (Schönberg, Webern, Alban Berg) marcou sua escala de valores ao longo de sua vida intelectual; para Lukács, a criação desses compositores parece ter permanecido *terra incognita* (em sua *Estética* só encontramos uma ou duas menções esporádicas, embora elogiosas, a “Wozzeck” de Alban Berg). A afinidade que Adorno descobriu, logo no início, com o “pensamento barroco” de Kierkegaard, em consonância com a forte influência exercida por Walter Benjamin sobre ele nesse momento, pertencia, para Lukács, naquele tempo, definitivamente ao passado (Kierkegaard o marcou fortemente na época de *A Alma e as formas* e da *Teoria do Romance*). Ao contrário, Lukács concentrou todo o esforço de sua maturidade em valorizar os princípios do realismo na arte do século XX, interessando-se vivamente por escritores e artistas como Thomas Mann e Roger Martin du Gard, Joseph Conrad

8 Encontramos somente uma resenha do livro de Lukács sobre *O jovem Hegel* escrita por Adorno com fins privados, da qual fizemos menção em um apêndice ao nosso artigo sobre “Lukács, Adorno e a filosofia clássica alemã”, publicado nos *Archives de philosophie* (1984).

e O'Neill, Thomas Wolfe e Styron, Brecht e Arnold Zweig, Cézanne e Bartók, pelos quais a atividade crítica de Adorno não parece ter testemunhado um vivo interesse analítico (exceto as páginas críticas sobre Brecht).

Pode-se seguramente deplorar certo conservantismo ou tradicionalismo do gosto estético de Lukács (tentamos mostrar os limites de tal censura) que o impediu de levar em consideração, de modo adequado, os fenômenos importantes da música moderna, como as obras acima mencionadas de Anton Webern ou do último Alban Berg (obras que Adorno analisou de uma maneira refinada), ou a evolução da poesia moderna em seu conjunto (admirador de Stefan George em sua juventude, ele nunca mais retornou, de maneira aprofundada, à análise desse gênero; em pintura suas preferências paravam em Cézanne e Van Gogh). Mas não se pode por isso impedir de notar a ausência de uma verdadeira análise dos romances de Thomas Mann nos escritos críticos de Adorno (não se sabe nem o que ele pensava de *Doktor Faustus* (Mann, 2000 [N.T.]), romance ao qual ele trouxe uma importante contribuição graças às informações musicais fornecidas ao autor), bem como a ignorância voluntária que manteve, enquanto crítico, com relação às obras contemporâneas que saíam do perímetro da vanguarda.

A escala de valores estéticos era, portanto, essencialmente oposta nos dois críticos. Quanto à filosofia, Adorno nunca escondeu sua convicção de que a época das grandes sínteses totalizantes pertencia a um passado definitivamente cumprido (sua *Dialética negativa* fornece o exemplo). Lukács ficou fiel à convicção oposta e, escrevendo ao final de sua vida uma volumosa *Ontologia do ser social* (Lukács, 1976-1981 [N.T.]) (o próprio termo ontologia era violentamente detestado por Adorno) fez questão de oferecer, implicitamente, um último e cortante desmentido às posições defendidas por seus adversários da Escola de Frankfurt.

## Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Lukács G. et la troisième dimension. *Les Temps Modernes*, 1965.

\_\_\_\_\_. “El envejecimiento de la música nueva”. In *Disonancias: música em el mundo dirigido*. Trad. Rafael de La Vega. Madrid: Ripald, 1966, pp. 156-190. (N.T.)

\_\_\_\_\_. “Lukács y el equívoco del realismo”. In *Polémica sobre realismo*. Trad. Andrés Vera Segovia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 41-89. (N.T.)

\_\_\_\_\_. Einleitung in die Musiksoziologie. *Ges. Schriften*, t. 14, Suhrkamp, 1973a.

\_\_\_\_\_. *Philosophische Frühschriften*. *Ges. Schriften*, t. 1, Suhrkamp, 1973b.

\_\_\_\_\_. *Philosophische Terminologie*, t. 1, Suhrkamp stw, 1973c.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974a, 165p. (N.T.)

\_\_\_\_\_. Noten zur Literatur. *Gesammelte Schriften*, t. 11, Suhrkamp, v.11, 1974b.

\_\_\_\_\_. *Dialectica negativa*. Trad. José Ripalda. Madrid: Tauros, 1975, 409p. (N.T.)

\_\_\_\_\_. *Terminologia filosófica*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976-7, 2 v. (N.T.)

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982, 405p. (N.T.)

\_\_\_\_\_. “Lecture de Balzac”. In *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984a, pp. 83-100. (N.T.)

\_\_\_\_\_. “Une réconciliation extorquée: a propos de la signification présente du réalisme critique de Georg Lukács”. In *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984b, pp. 171-200.

\_\_\_\_\_. *Tres estudios sobre Hegel*. Trad. Victor Sanchez de Zavala. Madrid: Taurus, 1991, 193p. (N.T.)

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, 173p.

\_\_\_\_\_. *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Obra Completa v. 14. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid : Akal, 2009, 446p. (N.T.)

- \_\_\_\_\_. Die Meisterschaft des Maestro. *Klangfiguren, Musikalische Schriften 1, Ges. Schriften*, t. 16, s/d “a”.
- \_\_\_\_\_. Das Altern deu neuen Musik. *Dissonanzen, Ges. Schriften*, t. 14, s/d “b”.
- \_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, 254p. (N.T.)
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naif, 2005, 174p. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008, 264p. (N.T.)
- BLOCH, Ernst. *El ateísmo en el cristianismo: la religion del êxodo y del reino*. Trad. José Antonio G. Ordeig. Madrid: Taurus, 1983, 268p. (N.T.)
- BRECHT, Bertolt. *Romance dos três vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, 359p. (N.T.)
- ENGELS, Friedrich. “Carta a Margaret Harkness, abril de 1888”. In *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979, pp. 70-72. (N.T.)
- JIMENEZ, Marc. *Adorno et la modernité: vers une esthétique négative*. Paris: Editions Klincksieck, 1976, 148p. (N.T.)
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2001, 332p. (N.T.)
- LUKÁCS, G. *Ästhetik 2. Halbband*: Luchterhand, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Werke* t. 7. Neuwied: Luchterhand, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Estética*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona/México, D.F.: Grijalbo, 1966-1967, 4v. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969, 205p. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *Heildelberger Ästhetik*. Darmstadt und Newied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974a. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *L’ame et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974b, 353p. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, 608p. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2003b, 236p. (N.T.)
- \_\_\_\_\_. “Carta a Carlos Nelson Coutinho, 26 de fevereiro de 1968”. In COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (N.T.)
- RADDATZ, Fritz Joachim. *Revolte und melancholie: essays zur Literaturtheorie*. Hamburg: A. Knaus, 1979, 330p. (N.T.)
- TERTULIAN, Nicolas. *George Lukács. Étapes de sa pensée esthétique*. Paris: Le Sycomore, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Lukács, Adorno et la philosophie classique allemande” em *Archives de philosophie*, avril-mai-juin 1984.
- \_\_\_\_\_. Lukács/Adorno: la réconciliation impossible. *Revue d’esthétique*, n. 8, 1985, pp. 69-83.
- \_\_\_\_\_. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2008, 304p. [N.T.]