

**É POSSÍVEL A LÍRICA APÓS AUSCHWITZ?
UMA PROPEDÊUTICA À DIALÉTICA NEGATIVA DE ADORNO**

Giovane Rodrigues Jardim¹
Cristiële Santos de Souza²

Resumo: O presente artigo versa sobre a relação entre lírica e sociedade na perspectiva de Theodor Adorno, e o significado da arte como expressão da não liberdade humana, propedêuticas à elaboração de sua Filosofia *Dialética Negativa*. Procura-se compreender as linhas gerais da temática adorniana impressa na reflexão sobre a lírica e arte em sentido geral, e sua inter-relação com a elaboração tardia de um projeto de filosofia de modelos, ou seja, que parte de particulares como o qualitativo que denuncia a máscara de uma “compulsão à identidade”. Neste sentido, para Adorno, tanto a lírica como a obra de arte em sua dimensão estética possibilitam uma oposição ao pensamento e à linguagem aplainada pela indústria cultural; assim, lírica, filosofia e arte são possíveis após Auschwitz como momento de fração, de ruptura, de uma experiência estética formativa do humano.

Palavras-chave: Dialética Negativa; Estética; Poesia; Experiência formativa; Arte.

Abstract: This article discusses the prospect of *Lecture on Lyric and Society* by Theodor Adorno as a preamble to his Philosophy *Negative Dialectics*. In this sense, investigates the meaning of lyric poetry and art in general, as well as philosophy, as moments of rupture, criticism and denial of this human experience of unfreedom.

Key-words: Negative Dialectics; Aesthetics; Poetry; Formative experience; Art.

Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. (ADORNO, 1962, p. 29)³

¹ Bacharel e Licenciado em Filosofia pelo Instituto Superior de Filosofia da Universidade Católica de Pelotas; mestrando em Ética e Filosofia Política do programa de pós-graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas; pós-graduando na Especialização em Mídias na Educação UAB/UFPEL; professor da Escola Maria Pereira Teixeira (Prefeitura Municipal de Vila Nova do Sul). giovanerj@hotmail.com

² Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal de Santa Maria; acadêmica do bacharelado em Museologia na Universidade Federal de Pelotas; mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL; bolsista CAPES. cristiele.hst@gmail.com

³ “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbarica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”.

Theodor W. Adorno (1903-1969) é um importante filósofo da primeira geração da interdisciplinar Escola de Frankfurt, cuja elaboração é significativa para diversas áreas do conhecimento, dentre elas a Filosofia, a Música, a Sociologia, a Psicologia e também a Literatura. A pergunta de Adorno em 1949 sobre a possibilidade de fazer poesia após Auschwitz pode, após a publicação da obra *Dialética Negativa* (2009), ser compreendida no conjunto de sua concepção de dimensão transcendente da arte. Após o término do regime nazista, e com a revelação pública dos detalhes, das características dos campos de concentração, a pergunta de Adorno poderia referir-se não só à poesia, mas ao comer, ao dançar, ao escrever de uma forma geral, dentre tantas ações humanas, e, ainda, ao próprio viver. É possível recomeçar após tanto terror? Esta questão, mais do que pessimista, significa um realismo que em certos momentos coloca-se diante dos acontecimentos com uma singela humildade de incompreensão frente ao indizível, ao não compreensível pelos critérios até então conhecidos.

A esta pergunta de Adorno dedicaram-se muitos pensadores, dentre eles Herbert Marcuse (1898-1979), para o qual “a questão ‘depois de Auschwitz a poesia continua possível?’ talvez possa ser respondida: sim, se ela re-apresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é” (MARCUSE, 2009, p. 51). Esta resposta de Marcuse diz algo que Adorno compartilha fundamentalmente, ou seja, que a poesia em sua dimensão estética não pode significar uma fuga da realidade, mas sim representá-la como é. Mas como seria possível, após tanto terror, re-apresentar o que passou? Embora isso fosse necessário para um novo começo após o que aconteceu, Adorno em um texto sobre a *elaboração do passado*⁴ critica o processo de memória e esquecimento que não permite a superação do passado, mas, pelo contrário, que ele continue existindo; assim a consciência é transformada em “boa consciência” – “um conformismo com a reprodução do que é sempre o mesmo” (ADORNO, 2006, p. 126).

⁴ Adorno aborda esta questão em *O que significa elaborar o passado* a partir de um inicial esclarecimento: “ela foi formulada a partir de um chavão que ultimamente se tornou bastante suspeito. Nesta formulação, a elaboração do passado não significa elaborá-lo a sério, rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara. Mas o que se pretende, ao contrário, é encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória” (ADORNO, 2010, p. 29).

Neste sentido, insere-se a questão de Adorno sobre a possibilidade da poesia após Auschwitz em seu testamento filosófico tardio, e, assim, procura-se na presente investigação responder positivamente a esta indagação, apontando para o significado transcendente da experiência frente ao aplainamento da linguagem e do pensamento pela indústria cultural⁵. Desta forma, no presente artigo investiga-se o entendimento de poesia para Adorno, e a relação possível desta com a elaboração de um projeto filosófico dialético negativo, pelo qual Adorno procurou enfrentar a “compulsão à identidade”⁶ a partir da valorização do não idêntico, percurso no qual a filosofia se aproxima muito da literatura, da arte e da própria poesia enquanto momentos estéticos.

1. A poesia lírica e a sociedade

Obras de arte, entretanto, têm a grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram não, passa além da falsa consciência. (ADORNO, 2003, p. 68)

A relação entre a concepção de poesia⁷ lírica⁸ e sociedade em Adorno, em contraponto com o idealismo⁹ alemão, é semelhante ao movimento da dialética negativa em rejeição à tendência positiva na dialética idealista. Adorno de um lado e, em ambos os casos, Hegel do outro. Adorno, por vezes, se opõe à noção de Hegel de que a vontade individual não vale por si, permanecendo assim a ideia de uma felicidade individual em oposição à conciliação com a totalidade. Neste sentido, diferentemente de uma noção metafísica, encontramos em Adorno um recurso à historicidade, e, assim, a atribuição de uma função crítica da poesia enquanto representação do mundo como ele é,

⁵ O termo *Kulturindustrie* – literalmente traduzido como “indústria cultural” – foi cunhado por Adorno e Horkheimer, e empregado primeiramente em um capítulo da obra *Dialética do Esclarecimento*. Esta expressão adquire maior significado na crítica de Adorno à arte transformada em mercadoria na sociedade de consumo. (LEO MAAR, In: ADORNO, 2006, p. 11).

⁶ A “compulsão à identidade” é caracterizada por Adorno na obra *Dialética Negativa* enquanto crítica ao conceito na compulsão ao sistema, estando enraizada na própria crítica da Escola de Frankfurt a rejeição do caráter predominantemente positivo da tradição dialética.

⁷ Para Adorno (2003, p. 66) “o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especialização que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”.

⁸ “Aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais pura ela se oferece, o momento da fratura” (ADORNO, 2003, p. 70).

⁹ A recusa ao Idealismo não implica a recusa da especulação (ADORNO, 2009, p. 22).

papel este da arte na assertiva adorniana, divergindo consideravelmente da estética de Marcuse¹⁰.

Os acontecimentos do século XX colocaram em questão o predomínio da estética hegeliana na teoria literária, da lírica como expressão de uma subjetividade que, entretanto, necessita estar configurada em uma unidade que compõe a enunciação. Em outras palavras, Adorno procura demonstrar que neste modelo interpretativo as contradições não são superadas, mas naturalizadas, ou, ainda, são aplainadas e tratadas a partir da falácia da igualdade. Adorno propõe compreender a sociedade como uma totalidade contraditória¹¹, rejeitando assim o ornamento de uma subjetividade lírica como produto da sociedade burguesa, apontando que na lírica estão impressos elementos de uma coletividade que, essencialmente, é plural. Assim, ao rerepresentar o mundo a poesia lírica causa um choque, um contraponto entre o que é, e por ela é apresentado, e o que parece ser – que a indústria cultural tende a reproduzir. No confronto está o em aberto, e nele o humano e suas condições de possibilidades para além do estabelecido, em um horizonte que, segundo Adorno, “nem o linguisticamente mais integral pode continuar longe do antagonismo para si próprio e para o outro”¹² (ADORNO, 1970, p. 169).

No ensaio intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), Adorno destaca que a ambiguidade entre a essência da lírica e a vida social é aparente, pois há referências na lírica do social, não sendo desta forma somente a expressão de emoções, de subjetividades, mas de um contexto mais amplo. Isso significa, não obstante, que a poesia lírica não é neutra, ou seja, não está livre do pensamento determinador, estando presente na lírica uma dimensão social. Neste sentido, a exigência virginal da lírica é social, um protesto do qualitativo contra a identificação total, opondo-se ao mundo caracterizado ideologicamente, distinto da realidade concreta. Há na lírica uma reivindicação do eu, algo distinto do coletivo e, assim, uma dinâmica de

¹⁰ Na obra *A Dimensão Estética* (1977), Marcuse opõe-se à concepção de estética de Adorno, principalmente em suas raízes marxistas de análise da obra de arte.

¹¹ Para Adorno (2003, p. 67), “tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”.

¹² [...] ni el proceder lingüístico más integro puede apartar el antagonismo del en sí y el para otro; pero mientras que en la poesía acaso se imponga descollando del texto, la filosofía está obligada a englobarlo; [...]. (tradução nossa)

expressão de um todo, não apenas de emoções e experiências individuais, pois, a lírica representa uma generalidade através da poética. Para Adorno (2003, p. 68), a lírica “implica o protesto contra uma situação social que cada indivíduo experimenta como hostil, estranha, opressiva, situação que se imprime na formação da lírica”.

Adorno tem presente que o social da lírica é o não total, ou seja, o não socialmente administrado, e assim é o próprio protesto contra a repressão e o domínio do humano na hodierna sociedade de massas. Este social, afirma Adorno, “revela nas composições líricas algo essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (2003, p. 66). Enquanto protesto, todo poema é uma utopia, um projeto de mundo, assim “o poema exprime o sonho de um mundo no qual as coisas fossem de outro modo”. (*Ib.*) Para Adorno (1970, p. 190),

O caracter linguístico da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe. Esse fenômeno é mascarado pelo eu da lírica que, durante séculos, se impôs e provocou a aparência de evidência da subjectividade poética. Mas ela de nenhum modo é idêntica ao eu, que fala a partir do poema. Não só por causa do caracter de ficção poética da lírica e da música, em que a expressão subjectiva com dificuldade alguma vez coincide imediatamente com os estados do compositor.

A linguagem opera a mediação entre lírica e sociedade, a partir de uma autonomia da poesia, característica da arte como um todo, mantendo-se uma rejeição frente ao mundo coisificado. Neste sentido, para Adorno, a linguagem lírica é contrária à linguagem comunicativa e, desta forma, sua autonomia está em não dizer o que deve ser dito, não justificar o que deve socialmente ser justificado. Para Adorno, a lírica “se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada” (2003, p. 74). A poesia lírica mantém, assim, o não idêntico como qualitativo que subjaz ao projeto moderno de identidade total, submetendo tudo à lógica de uma racionalidade totalizante. Nesse sentido, para Adorno (2003, p. 66) “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”, ao passo que “no poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição

monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada” (*Idem*, p. 75). Para Adorno, a contradição é “o indício da não-verdade da identidade, da dissolução sem resíduos daquilo que é concebido no conceito” (ADORNO, 2009, p. 13). Entretanto, “o risco peculiar assumido pela lírica é que seu princípio de individuação não garante nunca algo necessário e autêntico a ser produzido” (ADORNO, 2003, p. 66):

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69)

Para Adorno a estrutura peculiar da lírica coloca o poeta e a poesia em uma situação de suspeita em relação à sociedade, e vice-versa. Nesta desconfiança está caracterizada a atitude de dizer o não dito, ou seja, de não se limitar a defender uma sociedade como se ela fosse *a priori* justificável. Para além do relativismo, do subjetivismo ou psicologismo, a perspectiva adorniana da relação entre poesia lírica e sociedade permite compreender que, para além de expressar algo individual, a experiência estética fala do todo de uma realidade social embora, para isso, necessite abster-se do discurso consentido e comunicável, e detenha-se na subjugada experiência particular. O processo de coisificação do mundo, entretanto, tem tornado este particular em algo sem sentido, sentimental, impressão parcial, ou seja, tem aplainado as subjetividades a partir de uma “compulsão à identidade”, a partir da tentativa de uma identificação total como se a sociedade fosse uma massa amórfica. Na obra *Minima Moralia* (1951), encontra-se uma passagem que exemplifica esta concepção de Adorno (§ 137): “a subjectivização da lírica em Heine, por exemplo, não está em simples contradição com os seus rasgos comerciais, mas o comercial é a própria subjectividade administrada pela subjectividade”.

Segundo Robert Kaufman (2006), em *Adorno’s Social Lyric, and Literary Criticism Today: Poetics, Aesthetics, modernity*, para Adorno há uma moderna incapacidade de se ouvir a música lírica, uma incapacidade de ouvir uma arte que se estende em direção à crítica. Adorno afirma algo fundamental sobre esta questão: “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67). Esta incapacidade está

correlacionada à dificuldade hodierna de fazer experiências formativas, de ir além de uma percepção de algo estereotipado. Para Kaufman (2006, p. 356), o ensaio de Adorno intitulado *On Lyric Poetry and Society* não pode ser compreendido isoladamente, mas como preâmbulo do que posteriormente Adorno elaborou na obra *Teoria Estética* (1970). De acordo com esta observação, a presente investigação não minimiza o significado da “Palestra sobre lírica e sociedade”, mas, pelo contrário, percebe a necessidade de uma abordagem em conjunto que considere a elaboração de Adorno enquanto um empenho original no âmago da Teoria Crítica da Sociedade na comum atribuição de responsabilidade aos homens pela produção de todas as suas formas de vida.

A abordagem da poesia lírica está relacionada à posterior elaboração adorniana na obra *Teoria Estética*, a partir da qual se pode depreender o significado da lírica e sua relação com a sociedade a partir de uma perspectiva mais ampla, trazendo a questão para a reflexão da estética em si, e das múltiplas formas que a compõe, dentre elas a poesia, mas também a literatura como tal, a pintura e a música. Neste sentido, torna-se pertinente investigar o significado da arte como experiência estética, perspectiva que possibilita compreender melhor a interligação entre a noção de poética lírica de Adorno e sua formulação de uma dialética negativa.

As assertivas adornianas em torno da lírica, da arte em geral, são propedêuticas do que ele retomou em sua obra tardia, momento em que por entremeio da reflexão filosófica Adorno concluiu a linha condutora iniciada com *Dialética do Esclarecimento* (2008), escrita conjuntamente com Horkheimer, perpassada em suas obras intermediárias, e mais bem elaborada nas obras *Teoria Estética* e *Dialética Negativa*. Neste percurso, tornam-se compreensíveis as palavras de Adorno: “a afirmação de que continuar a escrever lírica após Auschwitz seja bárbaro, essa frase não quero suavizá-la; nela se diz negativamente o impulso que anima a poesia engajada” (ADORNO, *Apud*. GAGNEBIN, 2006. p. 78).

2. Arte como expressão da não liberdade

Se a ideia do belo se representa simplesmente repartida em múltiplas obras, cada uma em particular intenta

incondicionalmente a ideia total, reclama para si a beleza na sua unicidade e nunca pode admitir o seu parcelamento, sem a si mesma se anular. (ADORNO, 1951, §47)

Adorno procurou na obra *Teoria Estética* dar linhas gerais ao que já havia apontado sobre a arte em geral, como experiência estética, perspectiva presente também na assistemática *Minima Moralia*. Já no aforismo 47 intitulado *De gustibus est disputandum*, encontramos o enfrentamento deste processo de aplainamento do não idêntico, das características particulares que ainda resistem à “compulsão à identidade”. Analogamente ao humano que é plural, a obra de arte é única, incomparável. Isso não significa ser eterna; tanto o humano como a obra de arte são finitos. Isso significa perceber, não obstante, que tanto a comparação entre obras de arte, como a tentativa de uma “totalidade social” são procedimentos de naturalização de algo que em si é controverso, ou seja, a relação entre particulares e deles com a universalidade.

O que se ensina na escola sobre a arte, e a arte tratada como um produto de consumo na sociedade tecnológica implicariam afirmá-la como um momento de resguardo da realidade, de fuga do enfrentamento das ambiguidades do mundo humano. A *Teoria Estética* de Adorno é uma tentativa crítica de refutar esta noção; a arte não está no fora do mundo, nem mesmo se existisse este fora do mundo, e isto devido a sua dimensão estética, ou seja, a sua lógica intrínseca de representar o mundo como ele é. Em muitos períodos da História os artistas foram mal vistos, acusados e discriminados, pois o representar ou rerepresentar o mundo “como ele é” não é uma tarefa possível frente a olhos tão acostumados a não enxergar, a ouvidos que não escutam. Hoje, pode-se questionar sobre quem ainda prefere fotografias que não foram submetidas a modificações para apagar as marcas da idade, as manchas, os cravos, as “imperfeições” que não se enquadram nos padrões sociais de beleza? Padrões estes manipulados pelo entretenimento, pela estetização da vida, enfim, pela indústria cultural e sua afirmação de que a arte é livre. Em outras palavras, quem não faz da arte um mundo paralelo?

A resposta de Adorno a esta última questão é categórica, pois a arte não se permite ser um mundo paralelo, então, quem a escolhe para este fim engana-se a si próprio. Em contraponto, a arte é a fala de tudo aquilo que a sociedade administrada tenta esconder, é o retorno e a reclamação do “sujeito

reprimido”; a arte é um antídoto frente à “identidade total”. Neste ponto, arte e filosofia se assemelham por meio de uma universalidade por tornar “manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido”, ou seja, “no particular que ocorre o universal humano” (ADORNO, 2003. p. 66). Em outras palavras, arte e filosofia transcendem as aparências do mundo, sendo assim potencialidades para a supressão de tais máscaras que encobrem uma realidade de progresso tecnológico e das formas materiais de produção e a concomitante irrefreável desumanização do mundo humano.

Assim, a metodologia material de análise de Adorno parte do particular para extrair dele o universal, ou seja, o que pela sociedade é tratado como desnecessário, sem lugar. Na sociedade de massa a cultura, a arte e todas as suas particularidades são tratadas como idênticas, aplainadas, subestimadas pela indústria cultural. Desta forma, na *Minima Moralia* Adorno apresenta a missão da arte como o “introduzir o caos na ordem” (§143), ou seja, de trazer o não identificável como denúncia do idêntico, da sociedade como realidade de segundo plano. Assim, “arte é magia, liberta da mentira de ser verdade”, ou seja, mesmo em uma realidade onde tudo é previamente determinável, tal como o regime nazista, a arte autêntica mantém em si própria a denúncia contra o sistema, uma recusa em simplesmente aceitar a obra de arte como algo aprovado socialmente, sem aquela anterioridade que não implica a adaptação, mas que é rompimento. É neste sentido que a lírica traz a fração, a ruptura com o todo.

A perspectiva de Adorno sobre a arte traz à reflexão elementos já apontados por Benjamin quanto à determinação técnica na literatura e no cinema, problema expresso na obra *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2004), e que acompanha Adorno em sua crítica à ideologia expressa na arte, servindo de diferenciação entre a arte como experiência estética e a arte como produto de uma sociedade de massas. Nas palavras de Benjamin em “O narrador”:

Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação existente entre o curandeiro e o cirurgião. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. (BENJAMIN, 1980, p. 20)

Na sociedade de massas a cultura e a arte têm sido transformadas em uma utopia do sem lugar, uma representação do mundo como ele não é. A indústria cultural procura padronizar as dimensões plurais, transformando-as no empecilho para a emancipação do humano, para a arte como reapresentação de sua não liberdade. A arte, e poder-se-ia afirmar que a Filosofia também, enquanto utopia do “sem lugar no mundo” vangloria a liberdade, lustrando e dando cores à “pseudoliberdade” humana. Assim, tanto a filosofia e a arte aquém de sua realização estética significam momentos de reprodutibilidade técnica que produz tanto enfeites no caso das obras, como a apatia nos seres humanos.

Adorno, na obra *Teoria Estética*, propõe a discussão em torno da dimensão estética e da arte a partir da rejeição de uma racionalização do belo, ou seja, de uma arte aprovada socialmente, cujo belo natural é rejeitado para tornar a arte homogênea. O aplainamento do pensamento e da linguagem desenvolve na racionalização da estética, e, assim, o belo é aquilo que passa a ser socialmente condicionado, permeado pelas estruturas e pelo interesse de uma classe estabelecida. Desta forma, a obra de arte é tachada por critérios comerciais, mercantis, e sua apreciação é baseada em legendas; o que é arte, na sociedade de massas, senão aquilo que é colocado ao lado de uma tarjeta que diz: obra de arte, e que é acrescida de uma frase sobre o “correto” entendimento que dela se deva ter? Na crítica de Adorno a determinação da arte pela sociedade de massas está presente em uma advertência já cunhada na *Minima Moralia*, a saber: que “o conceito estrito e puro da arte deve talvez extrair-se só da música, enquanto a grande poesia e a grande pintura – justamente a grande – trazem consigo uma componente material que transborda a jurisdição estética, sem ficar dissolvida na autonomia da forma” (ADORNO, 1951, §143).

Ao tratar do problema da utopia no tema da estética, Adorno enfrenta o problema da utopia como um todo, ou seja, em todas as dimensões ou realizações autênticas do humano, e nas dimensões que permaneceriam após sua emancipação por não estarem plenamente limitadas à realidade estabelecida. Adorno trata da arte que, “na imagem da utopia – não cópia, mas cifra do seu potencial – reaparece o traço mágico da mais remota pré-história

da arte sob o sortilégio integral” (1970, p. 46). O mesmo refere-se à Filosofia, que “manteve-se viva porque perdeu o instante de sua realização, pois, após quebrar a promessa de coincidir com a realidade, se viu obrigada a criticar a si mesma sem piedade”, continua ele (2009, p. 11). Nesse viés, Adorno (1970, p. 45) explicita:

O que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias atuais é o fato de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal.

A obra de arte, assim como a Filosofia, resguarda em sua dimensão estética um momento não determinável, uma *mimesis* do possível, embora não seja em sua forma livre. Assim, a arte não é emancipada, não é livre, pois sua expressão é justamente a não liberdade dos homens. A arte que se apresenta como emancipada revela-se, em contraponto, determinada pelos interesses das classes dominantes na lógica da técnica, operando um ajustamento ao mostrar aos homens uma liberdade que não é sua experiência, mostrando-lhes algo que lhes é alheio, e, assim, tornando-se um “mundo à parte” da transformação do mundo real do sofrimento humano. Assim,

Da autonomia da arte, que suscita a cólera dos consumidores da cultura, pelo fato de considerarem as obras algo melhor do que eles creem ser, resta apenas o caráter feiticista das mercadorias, regressão ao feiticismo arcaico na origem da arte: nesta medida o comportamento contemporâneo perante a arte é regressivo. (ADORNO, 1970, p. 29)

Para Adorno, ao se outorgarem livres a arte e também a filosofia, ofuscam-se os olhos humanos da experiência formativa de sua não liberdade (Cf. ADORNO, 1970). Está presente uma afirmação importante da *Dialética negativa* (2009, p. 24): enquanto os homens viverem sua não emancipação, a liberdade da arte e da filosofia não é outra “senão a capacidade de dar voz à sua não liberdade”, ou seja, “lá onde o pensamento se projeta para além daquilo que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade”. A arte assim como a filosofia têm a tarefa de dar voz ao sofrimento humano, a sua finitude, enfim, expressar sua não liberdade, ao passo que, desta forma, toda obra artística, dentre as quais Adorno dá especial atenção ao poema lírico, tem a

potencialidade de dizer o que não se quer que seja dito, mas que ao ser dito abre caminho para a transcendência do aparente, do que se apresenta como irrecusável em vista de impedir a realização da liberdade humana na vida política. Neste horizonte, a arte não tem o poder de transformação social, pois está envolta nas dicotomias de uma sociedade atomizada, entretanto, ao expressar o mundo como ele é e não permitir-se ser uma fuga dele, ela possibilita no âmago da administração total uma experiência estética formativa, e nessa um juízo de gosto, uma fratura com a “totalidade totalizante”.

3. Considerações Finais

Há no pensamento de Adorno dois movimentos simultâneos: no primeiro, horizontal, situa-se a temática enfrentada por Adorno desde suas primeiras colaborações com o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, perpassando seu exílio nos Estados Unidos, e confluindo em suas obras tardias, tanto em *Dialética Negativa* como em *Teoria Estética*. Neste movimento, é possível compreender o desenvolvimento de sua elaboração, sobretudo filosófica, a partir de uma necessidade de compreender os fenômenos totalitários do séc. XX; em consonância com esta necessidade está o seu projeto de uma dialética negativa enquanto uma negação determinada que, diversamente da dialética idealista, não significasse uma negação cuja síntese fosse afirmativa. Neste horizonte, encontra-se já na *Dialética do Esclarecimento*, mas também na “Palestra sobre lírica e sociedade”, uma propedêutica de sua filosofia de modelos, contudo, este desenvolvimento é acompanhado por outro, o vertical. De outro ponto de vista, a elaboração de Adorno, embora identificada com a Teoria Crítica da Sociedade no âmago da Escola de Frankfurt, traz particularidades e uma originalidade na análise de detalhes, de particulares como nomeia Adorno, e, nestas, intenta encontrar qualidades para a universalização, ou seja, para a crítica a uma hodierna “compulsão à identidade”. Adorno, neste movimento vertical, imprime muito de sua experiência intelectual, de seus estudos de música, composição, especialmente, de sua formação no campo teórico e prático das artes. Neste sentido, tanto a análise da poesia lírica, como da arte de um modo geral, traz presente um profundo conhecimento destes vastos campos do conhecimento,

um saber que torna possível confrontar a perspectiva filosófica com questões práticas e técnicas uma vez que, sendo músico e compositor, Adorno ao criticar a instrumentalização da arte pela sociedade de massas estava falando aos seus pares, e, ainda, demonstrando-lhes ser um profundo conhecedor da tradição e das normas que compõem a estética artística. Assim, não é gratuito que sua escrita mais crítica e por vezes pessimista assumia ares poéticos e tons literários, ilustrações e cores incomuns a um escrito que objetiva a clareza conceitual, mas que, desta forma, não é diminuído em seu rigor teórico devido à habilidade de Adorno em interdisciplinarmente tratar de temáticas tão distintas, mas interdependentes.

No projeto filosófico dialético negativo de Adorno estão presentes ambos os movimentos de seu pensamento. Assim, na *Teoria Estética*, mas, principalmente, na obra *Dialética Negativa*, encontra-se a confluência entre o teórico-crítico com aquela propedêutica “Palestra sobre lírica e sociedade”. O que outrora parecia somente nuances para uma temática particular, tardiamente fora evidenciada em um projeto de comprometimento da Filosofia com a crítica das estruturas de dominação e repressão do humano, sendo assim uma audaciosa retomada do particular como acusação do geral, e, ainda, uma ruptura com o sempre igual por entremeio do não-ente, do qual, para Adorno, a “filosofia é o prisma que capta suas cores” (ADORNO, 2009, p. 56). Assim, não só a lírica é possível após Auschwitz, mas a vida biológica, a vida política, e todas as dimensões outrora ofuscadas pela máscara de um regime totalitário, por um período de incertezas e inseguranças, não qualitativamente diferentes do hoje, mas afastados por um tempo histórico necessário para poder-se olhar para o passado com certa distância, por meio de um afastamento imprescindível para perceber que o ser humano é capaz de muitos recomeços, e de expressá-los em sua arte, sobretudo em sua lírica, assim como expressa o passado que pela poesia é o antídoto ao regresso a uma situação menos civilizada, ao surgimento da barbárie enquanto contrária ao estado verdadeiramente humano. Assim, quando a humanidade experimentar sua liberdade e emancipação em uma sociedade não repressiva, a arte não perderá seu lugar, mas será a expressão do fluir humano e do desenvolvimento de suas condições e potencialidades, mas, enquanto esta

realização não se efetivar, a lírica continua a ser a reclamação de sua possibilidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.
- _____. **Prismas**: La crítica de la cultura y la sociedad. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- _____. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. **Tres estudios sobre Hegel**. Versión de Victor Sanchez de Zavala. Madri: Taurus, 1974.
- _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas cidades, 2003.
- _____. **Filosofía de la Nueva Música**. Obra completa (12). Traducción de Alfredo Brotons. Madri: Akal, 2003a.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales IV**: Moments Musicaux Impromptus. Obra completa (17). Traducción de Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2008.
- _____. **Monografías Musicales**. Obra completa (13). Madri: Akal, 2008a.
- _____. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- _____. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. **L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique**. Paris : Éd. Allia, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KAUFMAN, Robert. **Adorno's Social Lyric, and Literary Criticism Today: Poetics, Aesthetics, modernity**. In. HUHN, T. The Cambridge Companion to Adorno. Cambridge University Press, 2006. (p. 354-375)
- KELLNER, Douglas. **Tecnologia, Guerra e Fascismo**: Coletânea de Artigos de Herbert Marcuse. São Paulo: Unesp, 1999.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977
- _____. **Poesia lírica após Auschwitz**. Traduzido por Luís Gustavo Guadalupe Silveira. Revista.doc., n.º7 - janeiro/junho de 2009. (p. 149-159)