

DE VOLTA A ADORNO NA INTERPRETAÇÃO DA CULTURA¹

Fabio Akcelrud Durão Departamento de Teoria Literária
Universidade Estadual de Campinas, Unicamp

RESUMO: O presente ensaio defende a atualidade da crítica de T.W. Adorno para a interpretação da cultura hoje. Ao compará-la com a de Fredric Jameson, observa-se que ela não dissocia objeto e método, não separa o interpretante do material analisado, nem se furta a lidar com questões de valor em relação aos artefatos da cultura. A volta a Adorno não é entendida como uma investigação de uma origem que deveria ser recuperada em sua pureza, mas como o envolvimento com uma obra que muda de acordo com as tensões que o presente lhe impõe.

PALAVRAS-CHAVE: T.W. Adorno; Fredric Jameson; interpretação; cultura.

ABSTRACT: This essay argues for the actuality of T.W. Adorno's criticism for the interpretation of culture today. By comparing it with Fredric Jameson's, it becomes clear that Adorno's thought does not sever object and method, does not dissociate the interpreter from the material he or she is analyzing, nor does it refrain from dealing with questions of value in relation to cultural artifacts. Going back to Adorno is not meant to be understood as an investigation of a pristine origin that should be recuperated, but as an involvement with a work that changes according to the tensions the present imposes on it.

KEYWORDS: T.W. Adorno; Fredric Jameson; interpretation; culture.

¹ O presente trabalho foi originariamente apresentado como palestra na Universidade de Minnesota. Agradeço às Professoras Sílvia López e Ana Paula Ferreira pelo convite, bem como a Omar Rodvalho, pela tradução.

I

Com a consolidação da teoria e sua penetração em diversas áreas de pesquisa nas Humanidades, a leitura sociológica de artefatos culturais redundou no que se poderia denominar, na ausência de melhor termo, uma abordagem. Manuais e seletas a respeito do que agora se tomou um "campo" quase sempre contêm um capítulo, ou ensaio, sobre a sociologia da literatura e cultura ao lado de alguma suposta tendência ou escola, como a desconstrucionista, a semiótica, a psicanalítica etc.² Este processo, pelo qual um modo de orientação marxista de leitura ossifica-se num conjunto de procedimentos interpretativos, de *modus operandi* claramente identificável, deve ser posto em questão. Talvez o lugar mais fértil, ainda que à primeira vista improvável, a fazê-lo seja na obra proeminente de Fredric Jameson, quem como nenhum outro - ao menos no mundo anglo-saxão - contribuiu para tomar conhecida a obra da teoria crítica em seu sentido estrito. *Marxismo e Forma*, sua primeira grande obra, é uma tentativa de fôlego de introduzir para um público a princípio indiferente, se não hostil, as *oeuvres* de autores exigentes como Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács e Sartre. Isto foi realizado com notável elegância e um grau admirável de profundez e *insight*, o que merecidamente transformou o volume num dos clássicos da teoria contemporânea. No entanto, o sucesso aqui é impulsionado por um combustível nocivo, por assim dizer, pois existe no livro uma força motriz muito específica e, no entanto, abrangente, que necessita ser considerada e criticada. Uma citação algo longa pode funcionar como ponto de partida apropriado:

Gostaria de sugerir que a sociologia da cultura é, portanto, antes e acima de tudo, uma *forma*: não importa quais sejam os postulados filosóficos invocados para justificá-la, como prática e como operação conceitual, ela envolve sempre o salto de uma fagulha entre dois pólos, o contato de dois termos desiguais, de dois modos de ser aparentemente não relacionados. Assim, no domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico, seu campo *gestáltico*, e da qual a própria obra é concebida como um *reflexo* ou um *sintoma*, uma *manifestação* característica ou um simples *subproduto*, uma *conscientização* ou uma *resolução* imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras pelas quais esta relação central e problemática tem sido concebida. (JAMESON, 1985, p.12)

O que é descrito nesta passagem, eu gostaria de argumentar, é um processo de *abstração* e *formalização*, decerto absolutamente verdadeiro para com o título do livro, mas o qual viria a sublinhar muito, se não tudo, das obras subsequentes de Jameson, tais como os aclamados volumes **O Inconsciente Político** e **Pós-modernismo**, comentados abaixo. Se **Marxismo e Forma** por um lado dotou a teoria crítica com a dignidade de um corpo de textos significativo e coerente, tornando-a

² O melhor local para se testemunhar a cristalização da teoria numa disciplina é em **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Para uma avaliação deste livro, ver Fabio Akcelrud Durão em **Teoria (literária) americana**. (Campinas: Autores Associados, 2011).

então de mais fácil acesso, estudo e discussão no sistema universitário norte-americano e internacional (como o sucesso de Jameson na China e América Latina claramente o atestam), por outro ele representou uma limitação e empobrecimento, cujas inadequações têm passado deveras despercebidas. Há diversos inconvenientes na asserção "no domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social". O primeiro refere-se à tendência a esta "operação" ser vista em termos de *aplicação*. Decerto, a passagem citada não é mais que a introdução a quatro capítulos cheios de conteúdo; não obstante, a maneira pela qual todo o projeto do volume é concebido favorece a disjunção entre o assunto tratado e a tecnologia interpretativa utilizada sobre ele - algo que se toma claro com uma sentença abstrata como "não importa quais sejam os postulados filosóficos". Com isso, a teoria converte-se num objeto em si mesma e, em retrospectiva, Marxismo e Forma toma-se um exemplar precoce e um precursor inconsciente da Teoria (agora propriamente maiusculizada), uma formação discursiva nova e altamente contraditória nos Estados Unidos, marcada pela recusa em reconhecer fronteiras disciplinares concernentes a campos e objetos e pela tendência a fetichizar arcabouços teóricos.³

Além disso, pode-se questionar a eficácia da decantação da "forma" quando ela se converte em seu próprio conteúdo. O uso político da relação entre a literatura/cultura e a base econômica, assim que se apresente como alguma espécie de equação, é questionável. A única justificação em termos de prática coletiva e individual para se insistir na conexão entre as duas esferas reside no potencial de consciência crítica a emergir do conhecimento obtido. Em outras palavras, a justaposição da "obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico" faz sentido apenas na medida em que ela é concebida como parte de um debate teórico mais amplo, capaz de convencer intelectualmente os indivíduos e incitá-los a agir politicamente. Sem o horizonte - por distante que possa estar - da mudança política concreta, o esforço intelectual de conectar obra e sociedade pode ser acusado de pura ostentação mental, de jogo ineficaz. Contudo, assim que esse relacionamento tem seu conteúdo abstratizado e é condensado em fórmula, ele perde muito, se não tudo, de seu impacto. Saber sem experiência, como uma regra ou axioma, que artefatos literários ou culturais inevitavelmente se relacionam com a sociedade como seu "campo gestáltico" não implica atuar progressivamente. Como Slavoj Žižek vem repetidamente enfatizando,⁴ no cinismo pós-moderno saber

³ A respeito da emergência desta nova formação discursiva, ver Jonathan Culler, *Literary Theory: A very short introduction* (Oxford: O.U.P., 1997); Fredric Jameson, *Periodizing the 60s in The Ideologies of Theory* vol. 2. (Minneapolis, Minnesota U.P., 1988, pp. 178-208), Fabio Akcelrud Durão, *Teoria (literária) americana*, op.cit.

⁴ Ver por exemplo suas contribuições em **Mapping Ideology** (London: Verso, 1994).

e fazer são bem distintos. Estar cômico da conexão entre superestrutura e infraestrutura não conduz em si e por si mesmo à ação política. Ao contrário, um conteúdo de verdade determinado - p.ex., que o dinheiro é a real força motriz da sociedade, inclusive nas artes, no sistema legal etc. - pode ser amplamente encontrado numa miríade de filmes hollywoodianos *mainstream*, embora sempre a meio caminho da ação, porque no fim, é claro, qualquer conteúdo crítico que tais filmes possam exibir terá que ser contido (em ambos os sentidos) por um final necessariamente pacificador e conciliatório.

Pensando um pouco mais, percebe-se que a conexão com a sociedade é precisamente o que *não* necessita ser demonstrado hoje. É quiçá oposto o caso, pois os últimos desdobramentos do capitalismo têm tomado ainda mais difícil conceber-se alguma coisa não relacionada ao mercado, incluindo a estética em seu sentido estrito - essa é uma das razões por que a arte se fez tão auto-reflexiva, e cada vez mais, nos últimos trinta anos. De novo, o fato de museus e bienais serem tão intrinsecamente afetados por interesses políticos e econômicos, de se promoverem artistas desprezíveis e deixarem os talentosos para trás, nada disso soará surpreendente a quase ninguém, e o certamente problemático gesto artístico da rendição espetacular ao mercado, incorporando-o ao material artístico, vem repetindo-se bastante desde Andy Warhol. Este é já um procedimento gasto, que a arte não mais pode indultar a si mesma, a fim de que não se dissolva e simplesmente cesse de existir. Além disso, uma geração posterior de estudos culturais tem cuidado para que a divisão alta cultura vs. cultura de massa - em si mesma já falsa, uma categoria da indústria cultural - tome-se problemática. Até agora, os defensores da assim chamada cultura popular⁵ tiveram de algum modo que enfrentar o fato de serem heteronomicamente compostos os produtos por que advogavam. O movimento argumentativo mais comum foi postular uma maleabilidade para o lado da recepção na assim chamada *active audience theory*,⁶ segundo a qual artefatos culturais industrialmente produzidos poderiam ser desfuncionalizados de tal forma que seriam capazes de transformar-se em instrumentos de resistência política. No entanto, a existência concreta de objetos que aspiram à autonomia e autodeterminação, objetos que sejam mais que si mesmos, geralmente produz efeitos palpáveis, mais comumente uma sensação de ressentimento e de agressividade por parte dos pesquisadores. Não é mais esse o caso. Um livro como *Global culture industry*, de Scott Lash e Celia Lury, é capaz de reivindicar que, na época de Adorno, a cultura "havia sido subsumida na racionalidade de meios e fins da forma mercadoria. Mas a indústria cultural e o capitalismo informacional são menos uma questão da base determinando a superestrutura do que a superestrutura cultural desmoronando, por assim dizer, sobre a base material. Com isso, os bens tomam-se informacionais, o trabalho toma-se afetivo, a propriedade toma-se intelectual e a economia mais geralmente toma-se cultural." Tal estado de destruição da cultura, no entanto, é postulado *sem qualquer*

⁵ Ver, por exemplo, entre outros, *Against Literature*, de John Beverly (Minneapolis: Minnesota U.P., 1993).

⁶ Para uma boa bibliografia a respeito, ver David Morley, *Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the 'New Ethnography' in Cultural Studies*, em Marjorie Fergusson e Peter Golding (eds.), *Cultural Studies in Question* (London: Sage, 1997, pp. 121-37).

afeto a ele atrelado, como uma declaração científica, simples e neutra. Como conclusão preliminar pode-se, então, sugerir que o que tem de ser feito é não tanto ler a Cultura de forma a ligá-la à sociedade e sim interpretar internamente as obras para retirá-las, extraí-las da lógica da troca e fungibilidade, do fluxo irrefreável da significação que caracteriza o capitalismo de hoje. A ideia será mais bem discutida abaixo.

Enquanto isso, é necessário demorar-se um pouco mais na formalização proposta por Jameson. Terry Eagleton⁷ já o criticou por dotar os objetos de suas análises com autonomia excessiva, falhando assim em politizá-los. Embora "politização" não seja a melhor palavra nesse contexto, pois pode com muita facilidade conduzir ao filistinismo de muito da teoria contemporânea, "autonomia" pode ser um termo adequado se for entendido como parte da abstração dos objetos. Em **O Inconsciente Político** ele é expresso pela mistura de utopia e distopia que agora se faz lei:

Essa demonstração poderia ser montada através de uma reversão do dito admirável de Walter Benjamin, "não existe nenhum documento da civilização que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie", e procuraria argumentar a proposição de que o efetivamente ideológico também é, ao mesmo tempo, necessariamente utópico. [...] Neste sentido, projetar um imperativo ao pensamento em que o ideológico seria apreendido como, de certa forma, unido ao utópico, e o utópico unido ao ideológico, significa formular uma questão para a qual uma dialética coletiva é a única resposta concebível. (JAMESON, 1992, p.296)

Esta passagem é onde culmina a longa apresentação de um modelo de leitura de quatro níveis inspirado no aparato católico de exegese bíblica, que inclui o literal, o alegórico, o moral e o anagógico.⁸ Este arcabouço teórico foi concebido para justificar o marxismo como "aquele 'horizonte intranscendível' que subsume essas operações críticas aparentemente antagônicas ou incomensuráveis, atribuindo-lhes uma indiscutível validade setorial em si mesmas, assim cancelando-as e preservando-as simultaneamente" (JAMESON, 1992, p.10). Poder-se-ia então dizer que o livro é mais sobre a batalha das teorias como objetos em si e de si mesmos, do que sobre obras culturais. Isto é evidente na "reversão do dito admirável de Walter Benjamin". Posto desse modo, a frase de Benjamin, cunhada para ser impactante, surge como nada mais do que uma máxima neutralizada no repertório da Teoria, facilmente colocada entre outras - por exemplo, de Bakhtin, Lukács ou Guy Debord. Como antes, não se pode alegar que haja algo pontualmente errado ou impreciso nessa caracterização. E sem dúvida, para qualquer ideologia funcionar de todo como tal, ela deve mobilizar, por mais espúria que seja, anseios de um mundo melhor. O problema aqui, de novo, é a maneira pela qual tal alegação é feita, destacada como está de qualquer coisa concreta, pairando acima de entidades materiais. Se tudo é "efetivamente ideológico", fica ainda mais difícil diferenciar a qualidade dos objetos estudados, e não é uma surpresa

⁷ Fredric Jameson: *the politics of style* in **Diacritics** vol. 12, no. 3 (Autum, 1982, pp. 14-22). "In structuralist fashion, his intellectual creativity seems to inhere more in connecting than in the individual units".

⁸ Para uma introdução ao livro, ver William C. Dowling. Jameson, **Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious** (Ithaca: Cornell U.P., 1984).

que a mesma formulação possa ser aplicada aos produtos da indústria cultural.⁹ A dialética neste caso não realça uma tensão pela justaposição, pois os termos conflitantes parecem mais neutralizar um ao outro. De fato, posicionar a utopia como um *a priori* pode ser considerado, novamente em retrospecto, como um alicerce epistemológico do argumento supracitado dos Estudos Culturais, segundo, como vimos, o qual produtos simbólicos de massa podem facilmente ser desfuncionalizados. Mais do que cadeias indeterminadas de significantes privadas de qualquer substância que seja, eles seriam dotados de um poderoso, embora oculto, potencial de resistência decorrente de seu próprio conteúdo utópico. Em decorrência de tudo isso, não há espaço para a inserção do sujeito no material que interpreta: o analista não se implica no objeto que assim apenas descreve.

Pós-modernismo; ou a lógica cultural do capitalismo tardio é um volume ambicioso. Seu objetivo é prover um retrato completo de uma época histórica que perdeu sua capacidade de experienciar a história. Este novo *Zeitgeist* corresponde a uma terceira era de acumulação do capital após o liberalismo e o monopólio, aquela do capitalismo global. Sem dúvida, como Perry Anderson convincentemente argumentou,¹⁰ a contribuição de Jameson foi decisiva para transformar um conceito estético de outro modo alienante numa problemática de conteúdo social. De fato, a riqueza de objetos e campos considerados é estonteante e muito do livro é exemplo daquilo que descreve, pois ele não pode ser situado em nenhuma categoria ou campo de estudo preexistente, exceto aquele do próprio pós-modernismo. Com isso, entretanto, ele traz para a interioridade de suas páginas a incerteza que projeta para o que lhe é exterior. O fato de o texto validar uma quantidade considerável de artefatos questionáveis, de ajudar a legitimar um discurso de análise cultural, que no final ofusca as distinções, não apenas entre as chamadas alta e baixa cultura, mas também aquelas entre não-conformismo e adaptação, denúncia de mercantilização e a acomodação da denúncia, provém da incapacidade de incorporar firmemente o valor, de asseverar a distinção entre o bom e o ruim. Em tempos pós-modernos, mesmo em nossa chamada época pós-contemporânea, a contingência dos valores tomou-se de tal forma um lugar-comum que sua simples menção a sério produz o esgar involuntário do "que ingenuidade!" no ouvinte. O desaparecimento do sentido social e psicológico de história, por exemplo, que permeia a obra, é uma das ideias mais distópicas que se poderia imaginar, e no entanto isso é proposto como um atributo dos tempos com o distanciamento de alguém que diseca um cadáver, ou com o entusiasmo de um leitor ideal de comerciais. Esse desprezo pela natureza catastrófica da perda de profundidade histórica é em si mesmo um sintoma do presentismo de Jameson e de sua incapacidade de lidar com a categoria da regressão, sem a qual o que é bárbaro no

⁹ Ver **Signatures of the Visible** (London and New York: Routledge: 1990), em especial *Reification and Utopia in Mass Culture* (pp. 9-34).

¹⁰ Ver **The Origins of Postmodernity** (London and New York: Verso, 1998, pp. 47-77).

contemporâneo toma-se invisível.¹¹ Para resumir, então, nesses três livros encontram-se os impulsos subjacentes, diferentes mas relacionados, da abstração, neutralização de oposições e repressão do valor. Esta constelação será investigada adiante, mas não sem antes destacarmos que essas imperfeições não conseguem estragar o prazer e utilidade da leitura dos livros de Jameson. De fato, se neles os andaimes podem ser deficientes, a riqueza de *insights* na análise, a capacidade de formular hipóteses e de conectar ideias de esferas bem distantes fazem dos textos de Jameson uma fonte permanente de surpresas e inspiração, à revelia de si mesmos, por assim dizer, a despeito de seus objetivos patentes.

Os determinantes sociais para esses três problemas estão também inter-relacionados e não são difíceis de apontar. Já foi mencionado que a tendência para abstração e formalização era um sinal precoce da ascensão da Teoria como um campo (semi) autônomo. Essa separação das tecnologias leitoras de seus materiais é compreensível quando os últimos foram rebaixados a ponto de mal se poder lidar com eles em seus próprios termos. Quando teorias fortes não conseguem encontrar objetos robustos, elas irão facilmente converter a si mesmas em coisas independentes. Quando a produção de artefatos mercantilizados é tão abrangente e central para a vida das pessoas, toma-se impossível desprezá-los, e encontrar utopia na maioria das mercadorias culturais de produção em massa pode ser visto como assunto de vida ou morte para o sentido do existir de algumas pessoas e para o processo de socialização das mesmas. E quando tudo passa a ser tão parecido com todo o restante - porque em rigor tudo assevera a sua diferença de todo o restante - então será ainda mais complicado atribuir valores diferentes aos objetos. Mesmo que essa seja preeminentemente uma constelação americana, isso pode ser extrapolado para outros contextos, pois é possível argumentar que quanto mais poderosa for a indústria cultural num dado lugar, quanto mais a cultura como um todo estiver submersa na lógica de mercado, tanto mais difícil será diferenciar, em termos de valor, os objetos. Sob a condição da superprodução semiótica e da total penetração de artefatos culturais de produção em massa, surge a questão de o que fazer com tanta repetição, estereótipo e padrões fixos. Os Estudos Culturais desenvolveram uma tática singular, a heroicização do cotidiano. Ao identificar em receptores e usuários dos bens culturais de massa o poder de transformá-los, a resistência pôde ser exposta em todo lugar. O reverso irônico disso é o aparecimento de uma desconfiança profunda de resistência: se ela merece tanto ser sublinhada é porque deve ser difícil encontrá-la. E, no entanto, dominação e resistência andam de mãos dadas e a

¹¹ Ver Robert Hullot-Kentor, *The exact sense in which the culture industry no longer exists e What barbarism is?* em F.A. Durão (ed.) **Culture Industry Today**. (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

existência de uma não impede a prevalência da outra.¹² Poder-se-ia argumentar, então, que o que é relevante não é a resistência em si, mas sua organização coletiva em vistas da abolição do capitalismo.

II

Em vista disso tudo, a obra de Adorno toma-se mais valiosa do que nunca o foi, e para cada um dos três problemas mencionados acima ela fornece um contraponto convincente. Na crítica, *O ensaio como forma* é certamente sua peça mais conhecida. Nos estudos literários, é uma referência obrigatória onde quer que este gênero, agora objeto de alta estima, seja discutido ou apresentado. Seu caráter ostensivamente metodológico, se não programático, decerto explica as vezes inumeráveis em que, via de regra com aprovação, ele foi citado. Nesse sentido, *O ensaio como forma* mantém-se no lado oposto dos escritos de Adorno sobre o jazz, que quase sempre são recebidos com resistência, se não ultraje. No entanto, essa aceitação geral do ensaio normalmente ocorre pela paráfrase de ideias em louvor desta forma de escrita, de sua flexibilidade, de sua natureza anti-totalitária e de sua acomodação da imaginação. O que não é tão frequentemente levado em conta é a maneira muito estrita com que *o que é predicado sobre este tipo de composição reflete-se na própria escrita* de Adorno, gerando assim um curto-circuito que faz impossível diferenciar claramente o método e seu objeto. Isto pode ser demonstrado com facilidade. O ensaio, somos informados, não é de abrangência ilimitada; ele não é organizado de acordo com os ditados da ciência nem com o ímpeto da imaginação. Nas palavras de Adorno,

em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. (ADORNO, 2003, p.10).

Exatamente isso é posto em execução na peça de Adorno. À parte um par de importantes precursores (Nietzsche, o jovem Lukács e Max Bense), o ensaio sobre o ensaio não pesquisa seu tópico *ex nihilo*; nem imputa a si mesmo procedimentos rígidos de investigação. A linguagem pode ser figurada e a imagem de uma criança que se entusiasma com alguma coisa já feita é já em si um desvio da terminologia referencial da ciência.

¹² Talvez isso se possa ver de forma mais exemplar no caso do *camp*, o gesto *umfunktionierende par excellence* do lado da recepção que bem rapidamente é incorporado aos próprios produtos.

Mas é na progressão argumentativa que forma e conteúdo se mesclam mais contundentemente. O *ensaio como forma* possui quinze parágrafos divididos em duas seções; o desenvolvimento de um parágrafo para o outro realiza-se pela negação, mas não de forma rígida. A transição do primeiro para o segundo é talvez a mais diametral. Isso porque, após caracterizar o ensaio com luz favorável, Adorno observa que "[s]e o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado." (p.12). Esta observação estabelece uma forte descontinuidade dentro do ensaio; ela cria um campo de forças que permite ao tempo brotar. De fato, o leitor é levado aqui a refletir se o comentário adequado à peça de Adorno não seria, ao invés de parafrasear, explicar ou expandir seus argumentos, rearticular suas constelações. Como consequência, surge a suspeita de que a oposição real hoje não envolveria ensaio e tratado, e sim o conceito paleonômico¹³ de "texto" e textualidade. Nesse caso, mesmo ao preservar-se sua flexibilidade e liberdade, ter-se-ia de enfatizar a lenta penetração do ensaio em seu objeto, em contraste com a inerente falta de limites no "texto", o que muito frequentemente converte-se numa casca oca a ser preenchida com projeções de multiplicidade e abundância semiótica em vez de o ser com uma coisa por direito próprio.¹⁴

Seja como for, uma vez que se define o ensaio como contraditório, ideias podem ser justapostas pela negação: a questão do relacionamento entre ensaio e ciência (parágrafos 3 e 4), método (5 e 6) e conceitualidade (7 e 8). A segunda parte do ensaio sobre o ensaio contrasta esta forma de escrita com as quatro regras estabelecidas pelo Discurso do Método de Descartes (parágrafos 9, 10 e 11), retomando então a questões de exposição (12), dialética (13), retórica (14), e finalizando com considerações sobre o anacronismo do ensaio, algo que se poderia igualmente dizer de Adorno. Essa progressão de pensamento é ela mesma ensaística, pois nem mesmo as séries de negações antecedem regular, simétrica ou conformemente a um plano pré-estabelecido. O movimento de um tópico regulador a outro combina então imaginação e a construção de conceitos, e, quando Adorno situa o ensaio fora da *Wissenschaft*, mas tampouco no domínio das artes, o mesmo é igualmente válido para a sua peça. Para concluir, a indissociabilidade entre método e objeto é o oposto exato da abstração da forma de Jameson.

Crítica Cultural e Sociedade é a peça inicial de **Prismas**. Nela, os opostos estão dispostos de tal forma que zonas de sentido conflitantes delineiam contradições que não se podem resolver. Após impiedosamente expor as contradições da crítica cultural, que o crítico "fala como se representasse, fosse a natureza imaculada, fosse um estado histórico superior, e no entanto é da mesma essência

¹³ Uma paleonomia é a manutenção de um nome velho para lançar um conceito novo. Cf. Jacques Derrida. *Positions* (Paris: Editions de Minuit, 1972, p.96). Ver, também, Gerhard Richter. **Thought-Images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life** (Stanford: Stanford U.P., 2007).

¹⁴ Para uma definição perfeita do "texto", que involuntariamente o converte em um não-objeto, veja o verbete *Textuality* em **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton U.P., 1993, pp. 1276-1277).

daquilo do que se imagina superior." (ADORNO, 1998, p. 11); que a crítica cultural se origina na troca e continuamente se reverte nisso; que o declínio da cultura representa sua tomada de consciência; que a ideologia transformou-se de um falso véu na própria sociedade "na medida em que seu poder integral e inevitabilidade, sua sobrepujante existência em si, substitui o sentido que a existência exterminou" (ADORNO, 1998, p. 25) - após tudo isso, introduz-se a ideia de uma crítica, a qual, pode-se pensar, representaria a resposta adequada às problemas expostos. Não é, contudo, o que acontece, pois a crítica imanente não pode ser confundida com espontaneísmo ou voluntarismo, ou com uma visão que excluisse a exterioridade. Porque uma obstinação em uma posição de dentro das coisas gera "o fetichismo do objeto cego para sua gênese, que se converteu na prerrogativa do especialista" (ADORNO, 1998, p.33).

Isso engendra um efeito performativo específico, na medida em que o ato de ler cuidadosamente, de *entender* o ensaio já aponta para a maneira de sair do impasse. Alex Demirovic descreve-o bem numa passagem que vale ser citada inteira:

O crítico não critica apenas a partir de um ponto de vista objetificador, pois a sua crítica está relacionada às suas experiências acumuladas. Ela deve ser crítica como um processo discursivo e por em movimento relações reificadas. O crítico apaga a si mesmo conscientemente, por meio de sua crítica, de uma totalidade unificada; através da interpretação, adquire uma distância do sentido coletivo, ou seja, da sociedade, e a interpreta. Critica assim de tal maneira que se sabe não estar acima da sociedade e da cultura que "tem", mas que está imerso em relações sociais, que transforma ao interpretar e criticar. (DEMIROVIC, 1999, p. 570)

Vale a pena atentar para esta citação. Interpretação não corresponde a um sopesar do positivo e do negativo, reificação e utopia, mas sim à imersão total do intérprete naquilo que se interpreta, a ponto de o que ele sabe, o que ele possui como seu, converter-se naquilo que lhe permite distanciar-se de si mesmo e pronunciar seu julgamento sobre a sociedade, na qual ele se inclui. Para resumir, então, não apenas os opostos em Adorno não se cancelam, como sua tensão culmina num tipo de escrita que engolfa o leitor, convertendo sua interpretação já numa espécie de prática.¹⁵

The Stars Down to Earth (1975) é uma interpretação da coluna diária do horóscopo do *Los Angeles Times* de novembro de 1952 a fevereiro de 1953, interpretação que foi publicada em 1957. O estudo certamente envelheceu, embora demonstre um grau de conhecimento da cultura americana raramente reconhecido entre os críticos de Adorno.¹⁶ O seu freudismo pode parecer hoje simples e

¹⁵ Vale notar que isso não pode ser realizado por hipóstase ou reificação da teoria: a crítica cultural dialética "ist eine bestimmte Technik, die eigene Theorie durch die Kritik anderer Theorien hindurch fortzuentwickeln, ihre Bewegung, Kraft und ihren Stoß aufzunehmen und in eine Energie für Gesellschaftskritik zu transformieren. In diesem spezifischen Sinn ist es gar nicht mehr nötig, eine eigene Theorie als einen zusammenhängenden, selbständigen Text zu formulieren, denn die bürgerlichen Denker selbst sagen alles, wenn sie nur richtig gelesen werden" (Demirovič, op.cit.p.574-575).

¹⁶ Chamar atenção para isso é o mérito maior de David Jenemann em seu **Adorno in America** (Minneapolis: Minnesota U.P., 2007).

normativo demais - p.ex., na maneira fixa com que envolve as fases oral e anal - mas ele se torna particularmente interessante quando comparado com obras correntes nos estudos culturais. Em primeiro lugar, deve-se apontar que ele está situado no campo da sociologia e não no dos estudos literários. Isto é menos importante em si mesmo do que naquilo que revela, pois os desenvolvimentos quantitativos nas ciências sociais afastaram-nas da interpretação em seu sentido enfático; ao menos no mundo anglo-saxão, a indústria cultural converteu-se num objeto a se abordar tanto pela teoria literária quanto pelas ciências sociais. A justificativa para tal é o caráter *linguístico* ou mesmo *semiótico* de todos os artefatos verbais. Mas não é este o caso com **The Stars Down to Earth**, pois a coluna do horóscopo não foi lida como um *texto*, um campo de potencialidades, de jogo livre e indeterminação; ao invés disso, ela foi concebida como um objeto numa situação concreta de produção e consumo, através do qual leitores do jornal buscavam diariamente conselho para suas vidas. Adorno não supõe que indivíduos de fato acreditam no horóscopo; como uma "superstição secundária", a coluna promove uma postura de meia-crença, por assim dizer.

Isso é resultado da mistura de racionalidade e irracionalidade no objeto. As duas esferas, o movimento dos planetas e o conselho dado aos leitores, possuem sua própria lógica, mas a conexão entre ambas não tem como se justificar de nenhuma maneira. As órbitas das estrelas são na verdade uma desculpa para o astrólogo Carroll Righter dar recomendações diárias de conduta, sensatas da perspectiva da auto-preservação numa sociedade antagonística: "Toda a perspectiva da coluna é 'moderada'. Há apenas manifestações isoladas de superstição óbvia ou irracionalidades evidentes. A irracionalidade mantém-se mais no segundo plano, definindo a base de toda a aproximação" (ADORNO, 1975, p.23). As recomendações do zodíaco, Adorno mostra, funcionam de forma a adaptar o leitor da coluna à sociedade e conformá-lo à posição social subalterna e repressiva que, muito provavelmente, já será a dele. Todo prazer está subordinado à utilidade; todos os relacionamentos são funcionalizados de acordo com interesses pessoais; o respeito cego pelos superiores é inculcado na precisa medida em que o narcisismo do leitor é promovido; fortalecem-se as defesas do ego ao invés de se dissolverem: dependência social e psicológica andam de mãos dadas. Na interpretação, não há o menor esforço em reconciliar, nenhuma energia utópica ocultada sob a textura verbal. Ao contrário, os efeitos potencialmente malignos da coluna do horóscopo são soletrados com todas as letras:

A ajuda e conforto oferecidos pelas estrelas impiedosas correspondem à ideia de que apenas quem se comporta racionalmente, i.e., adquire um controle completo sobre sua vida interior e exterior, tem qualquer chance de fazer frente, por meio da adaptação, às exigências irracionais e contraditórias do existente. Dessa maneira, a discrepância entre os aspectos racionais e irracionais da coluna expressa uma tensão inerente na própria realidade social. 'Ser racional' significa não questionar as condições irracionais, mas se aproveitar delas o mais bem possível do ponto de vista dos interesses privados. [...] Ser indulgente com a

astrologia pode oferecer àqueles que se entregam a ela um substituto de caráter passivo para o prazer sexual. Isso significa primordialmente uma submissão à força desenfreada do poder absoluto. No entanto, essa força e poder, em última instância derivados da imagem paterna, tomou-se completamente despersonalizada na astrologia. (ADORNO, 1975, p. 25)

A conclusão o faz ainda mais claro: "A astrologia deve ser vista como um pequeno modelo de um muito maior, que alimenta disposições paranóicas. Nesse sentido, ela é um sintoma da regressão da sociedade como um todo, que permite que se obtenha um insight sobre a própria doença" (ADORNO, 1975, p.120). Pode-se inferir a partir disso que o mundo seria um lugar mais feliz sem a coluna do horóscopo circulando num jornal amplamente lido. Fica-se tentado a perguntar se a possibilidade de se conceber uma conclusão deste tipo não desapareceu na crítica cultural de hoje. Quantos críticos são agora capazes de se livrar de toda apologética em seus escritos? Quantos são realmente capazes de evitar o "sim, mas" que reconhece a manipulação ao mesmo tempo em que permite ao menos uma justificação restrita e parcial?

Em **The Stars Down to Earth** a função subjacente do valor como uma força motivadora é inevitavelmente visível. Alhures reconhece-se que os valores não são apresentados de maneira tão pedagógica; naqueles casos, talvez até mais interessantes do que este, pode-se perceber como em Adorno os valores não são proposicionais, mas operativos. Em outras palavras, os adjetivos "bom" e "ruim" nunca são predicados diretos, mas representam ao invés disso o resultado da argumentação em si. Os valores sublinham os ensaios de Adorno completamente; eles representam o próprio cerne de seu pensar dialético, motivando a indissociabilidade tanto entre objeto e método quanto entre objeto e pesquisador. Sem os valores, a dialética aqui não teria sentido. Sem dúvida, é bastante tentador traduzir o não-conformismo da escrita de Adorno em proposições, mas, quanto mais isso é posto em execução, mais sua filosofia parecerá não só elitista, como também moralista, e aquilo que deveria ser exibido transforma-se num *parti pris* - este é o erro mais comum a que leituras fracas de Adorno tem levado.

Vê-se então que recuperar Adorno é uma tarefa urgente. Os três problemas identificados em Jameson, mas que sublinham hoje o grosso da crítica cultural, nomeadamente a abstração da teoria, a neutralização do objeto e a supressão do valor, justificam o retomo a um tipo de análise que não incorra em tais falhas. Decerto que, num tempo regido pela pseudo-novidade, dos "pós" e "novos", do "repensar" todas as coisas, a figura de pensamento do voltar atrás parecerá uma das mais improváveis. Mas o retomo aqui não deve ser compreendido como um conceito estático; seu dinamismo, ao contrário, provém do fato de que o passado não é uma entidade inerte, não é uma galeria de *oeuvres* a ser contemplada ou um conjunto de eventos a ser reconstruído, mas é continuamente articulado naquilo em que o presente se desdobra. A ideia de que a obra do passado sobrevive nas camadas que abandonou ao ser interpretada e então transformada - algo que Adorno enfaticamente tomou emprestado a Benjamin -, essa ideia deve ser igualmente pensada para o contexto dos pensamentos de Adorno. Pode muito bem ser o caso que sua prática de análise cultural seja tão apropriada para o nosso tempo - talvez até mais

necessária agora do que durante sua vida - na medida precisa com que se tomou bem mais difícil compreender, bem mais anacrônica e alheia a nós. Então, voltar a Adorno nada tem que ver com recuperar uma origem que estava perdida, mas com salvaguardar (no sentido do verbo alemão de *retten*) um passado que progride e o qual, sendo assim, demanda ser reinventado a fim de que seja o mesmo através de suas modificações. É neste sentido que as obras de Adorno podem ser fonte de inspiração para a interpretação contemporânea da cultura.

(Traduzido do inglês por Omar Rodovalho)

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. **Notas de literatura**. Tradução brasileira de Jorge de Almeida São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. **Prismas**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **The Stars Down to Earth**, em **Schriften 9.2. Soziologische Schriften II**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

ANDERSON, Perry. **The Origins of Postmodernity**. London and New York: Verso, 1998.

BEVERLY, John. **Against Literature**. Minneapolis: Minnesota U.P., 1993.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory: A very short introduction**. Oxford: O.U.P., 1997.

DEMIROVIC, Alex. **Der Nonkonformistische Intellektuelle**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Paris: Editions de Minuit, 1972.

DOWLING, William C. **Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious**. Ithaca: Cornell U.P., 1984.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Teoria (literária) Americana**. Campinas: Autores Associados, 2011.

EAGLETON, Terry. *Fredric Jameson: the politics of style*, em **Diacritics** vol.12, no. 3, Autum, 1982, pp. 14-22.

JAMESON, F. **Marxismo e forma**. Tradução de Iumna Simon e Ismail Xavier. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Pós-modernismo; ou, a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Periodizing the 60s* in **The Ideologies of Theory** vol.2. Minneapolis, Minnesota U.P., 1988, pp. 178-208.

_____. **Signatures of the Visible**. London e New York: Routledge, 1990.

HULLOT-KENTOR, Robert. *The exact sense in which the culture industry no longer exists*, em F.A.Durão (ed.) **Culture Industry Today**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

_____. *What barbarism is?* em F.A. Durão (ed.) **Culture Industry Today**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

JENEMANN, David. **Adorno in America**. Minneapolis: Minnesota U.P., 2007.

LASH, Scott e LURY, Celia. **Global culture industry**. Cambridge: Polity Press, 2007.

MORLEY, David. *Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the 'New Ethnography' in Cultural Studies*, em Marjorie Fergusson e Peter Golding (eds.), **Cultural Studies in Question**. London: Sage, 1997, pp. 121-37.

PREMINGER, Alex et.al. **New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton U.P., 1993.

RICHTER, Gerhard. **Thought-Images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life**. Stanford: Stanford U.P., 2007.

ŽIŽEK, Slavoj (ed.). **Mapping Ideology**. London: Verso, 1994.

Nota editorial: Este artigo foi publicado originalmente na edição nº. 7 da *Revista FronteiraZ*.