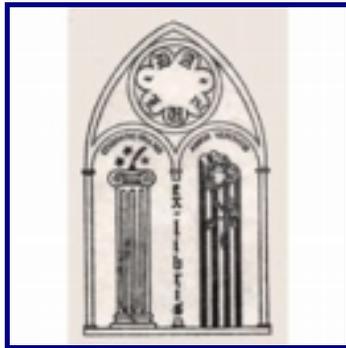


A UTOPIA NEGATIVA



JACOB (J.) LUMIER

Indicações para Ficha catalográfica

Lumier, Jacob (J) [1948]:

"A Utopia Negativa: Leituras de Sociologia da
Literatura" - Ensaio

Internet, E-book monográfico, versão pdf, Agosto
2010, 158 págs.

Coletânea de artigos – com notas, bibliografia e índice analí-
tico eletrônico (sumário)

Publicação do Website Produção Leituras do Século
XX – PLSV: Literatura Digital



<http://www.leiturasjлумierautor.pro.br>

1. Sociologia da Literatura. 2. Comunicação So-
cial.
- I. Título.

ISBN



A UTOPIA NEGATIVA

Leituras de Sociologia da Literatura

Ensaio

JACOB (J.) LUMIER



Websitio Produção Leituras do Século XX –
PLSV



Literatura Digital

<http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>

Rio de Janeiro, em Agosto de 2010



Websitio Produção Leituras do Século XX – PLSV

<http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>



Apresentação

Esta obra é uma coletânea de artigos expondo leituras de sociologia da literatura do século vinte, em que elaborei comentários sobre as linhas básicas da evolução histórica e da situação do romance moderno em sua ambigüidade, como técnica de comunicação, descrevendo as variações composicionais mais significativas a respeito da posição do narrador, do elemento personagem e da relação com o leitor.

Tomei em consideração a Crítica da Cultura em vista notadamente de situar a arte de Proust como ponto de referência para a desmontagem da ideologia do futurismo. Meu propósito foi produzir bibliografia complementar para a formação em comunicação social e sociologia ¹.

→*Categorias*: ciências humanas, subjetividade, mundo dos valores, sociologia da literatura, século vinte, crítica da cultura, ideologia, comunicação social.

→*Palavras-chave*: fantasia, romance, monólogo, arte de *avant-garde*, individualismo, alienação, capitalismo, coisificação, reificação, standardização, ataraxia, ancilose, Dostoyewski, Kafka, Proust, Camus, Huxley, futurismo, T.W. Adorno.

Agosto de 2010

Jacob (J.). Lumier

1 Em relação à Internet, meus comentários constam do artigo "A Teoria de Comunicação e a Sociologia do Conhecimento", atualmente online (Portal MEC Web Domínio Público).





Sumário

APRESENTAÇÃO	5
Introdução	9
A INDIVIDUAÇÃO	19
Individuação e Dialética.....	22
SOCIOLOGIA, LITERATURA E FANTASIA	25
O Sobre os critérios do fato literário e As condições de uma sociologia da literatura.	26
O problema das relações com	28
A sociologia do conhecimento	28
Comunicação e Valor Literário.....	30
INDIVIDUALISMO E REIFICAÇÃO	33
Coefficiente de realidade do indivíduo.....	34
A Reificação	36
A Ironia.....	38
ESTRUTURAS ECONÔMICAS E GÊNERO ROMANESCO.	41
A Redução ao Implícito	42
Indivíduos Problemáticos.....	44
A Ausência do Sujeito.....	48
CRÍTICA DA CULTURA E SURREALISMO	52
A "Montage" Surrealista	53
A Ruína da Cidade	55
CRISE DO ROMANCE E INDIVIDUALISMO	61
A Coisificação do Mundo	62
Interpretação e Fantasia	68
DOSTOIEVSKI, PROUST, KAFKA	73
Reflexão Estética e Crítica da Cultura	75



L'homme de lettres.....	77
Consciência Alienada	80
Reflexão estética e objeto literário.....	83
A Análise Personalista.....	86
O Monólogo de Camus	89
A Fantasia.....	93
A imagem do <i>Homo Absurdus</i> e Dostoyevski	95
A Carência de Contato.....	99
Os Personagens Suportes.....	104
O Mínimo dos Suportes em Kafka	107
FUTURISMO E UTOPIA NEGATIVA NA CRÍTICA DA CULTURA.....	111
Ideologia do Futurismo.....	112
A Limitação Ideológica da Concepção do Futuro	115
A Satisfação das Necessidades	118
O Sempre Igual e a Contradição da Coisificação	120
Futurismo e Ansiedade	122
O Praticismo	124
A Subjetividade da Utopia negativa	128
O Complexo de Impotência.....	129
Impotência e Condicionamento	132
Standardização e Ataraxia	135
A Função da Ataraxia.....	137
Fungibilidade.....	139
Justiça Poética e Crítica Social	141
A Função Utópica da Crítica Social	145
O TEMA DA AUSÊNCIA E A PRESENÇA DE PROUST.....	149
Comunicação e avant-garde.....	150
Índice Remissivo	156



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Introdução

Neste trabalho encontram-se reunidos textos e artigos expondo minhas leituras de Sociologia da Literatura. Evitei polemizar sobre certos produtos da indústria cultural que muitas vezes são lançados como se tivessem a aparência de literatura. O leitor benevolente verá nesta coletânea que passei à margem dessas estórias extravagantes em que os extraordinários efeitos visuais dos filmes nos são oferecidas em volumes que parecem livros onde seria de esperar conteúdo literário.

Tampouco me detive no catastrofismo saboreado pelos best-sellers das grandes editoras. É claro que o consumismo dos chamados gêneros fantásticos e dos romances-reportagens sensacionalistas também é pesquisado em sociologia, e serve ao desenvolvimento do mercado edito-



rial. Sei disso e não preconizo uma sociologia da literatura elitista ao dar aproveitamento e atualidade às fontes históricas ² que revalorizam a arte de Proust.

Pelo contrário. A utopia negativa como horizonte crítico da cultura alimentada pelo "Sempre-Igual" descobre a referência básica da sociologia literária na pesquisa sobre a ambiguidade do romance tornado técnica de comunicação: exige verificar a situação do gênero romanesco em face da realidade, no momento antirrealista do romance ao século vinte.

Neste quadro se compreende a arte monológica de Proust nas antípodas da Utopia Negativa.

Isto, desde que se tenha em vista no monólogo interior os conhecimentos do homem experiente ou experimentado, suas recordações, e o valor humano exemplar das lembranças proustianas que escapam ao sistema, e são mais do que impressões subjetivas.

2 Memmi, Albert: "Problemas de Sociologia da Literatura", publicado como colaboração no Tratado de Sociologia-Vol. 2, dirigido por Georges Gurvitch, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968 (1ª edição em Francês: Paris, PUF, 1960).

♦Goldmann, Lucien: Pour une Sociologie du Roman, Paris, Gallimard, 1964, 238 págs.

♦Adorno, Theodor. W.: "Notas de Literatura", tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Editora Ariel, 1962, 134 pp., ver págs. 109 sq. //♦"Prismas: la Critica de la Cultura y la Sociedad", tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. (Original em Alemão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt A.M. 1955).

♦Sarraute, Nathalie: "L'Ére du Supçon", Paris, Gallimard, 1956; publicado originalmente no periódico "Les Temps Modernes", Outubro, 1947.



Desta forma, pode dizer que a arte de Proust serve de contraponto para aprofundar o universo da utopia negativa, sobretudo serve de referência ou ponto de vista na desmontagem da *ideologia do futurismo*, originalmente segregada no bem conhecido romance de Aldous Huxley "*The Brave New World*", ideologia essa já integrada na cultura de massa e bem propagada na mídia, lá onde o sistema é projetado indefinidamente no horizonte dos filmes de "ciência ficção".

Com efeito, do ponto de vista da arte de Proust se afirma a recordação pelo monólogo interior. Personificada em sua realidade humana pelo narrador proustiano ou mesmo para-além dele, a arte de Proust atualiza o *diletantismo*: o modo de ser do *homme de lettres* como sujeito social de conhecimentos; o homem no exercício experimental de suas recordações e por esta via vinculado ao Iluminismo e à liberdade de pensamento.

Além de experiência não-generalizável, a recordação se exerce por intenção tentadora, se experimenta como esperança ou desilusão e vale o critério que confirma ou refuta para si mesmo as observações do sujeito como indivíduo humano.

Trata-se de uma alternativa à supressão do objeto do romance em face da reportagem no século XX, implicando e alterando a posição do narrador que, por diferença do realismo literário do século XIX, não mais possui a experiência do conteúdo a ser narrado - situação essa classificada como crise da objetividade literária, reconhecida a impossibilidade em narrar algo especial e particular.



As principais linhas que orientam as “leituras” de sociologia da literatura reunidas neste e-book são as seguintes ³:

→A situação do narrador que não mais possui a experiência do conteúdo a ser narrado (crise de objetividade literária) estivera em correspondência com uma situação já antecipada por Dostoyevski, a saber: o sentimento de que o romance estava obrigado a romper com o positivo e apreensível e a assumir a representação da essência como das qualidades humanas. Se há psicologia na obra de Dostoyevski trata-se de uma psicologia de caráter inteligível, uma psicologia da essência.

→A supressão do objeto do romance, por efeito cultural da preeminência da informação e da ciência, leva à seguinte situação do romance do século XX: para permanecer fiel à sua herança realista e continuar dizendo como são realmente as coisas, o romance tem que se afastar de um realismo voltado para reproduzir apenas a fachada e tem que promover o equívoco desta.

Segundo T. W. Adorno, essa tarefa não era estranha ao romance que, desde o século XVIII com o Tom Jones, de Fielding, já encontrara seu verdadeiro objeto no conflito entre os homens vivos e as petrificadas (ou mumificadas) relações, de tal sorte que a própria alienação se converte para o romance em meio artístico.

→Novamente reencontra Proust. O procedimento narrativo do monólogo interior desenvolvido em sua obra literária e romanesca estaria conforme a exigência de sus-

3 Nossas leituras são inspiradas em Theodor. W. Adorno, notadamente nas já referidas "*Notas de Literatura*" e em "*Prismas: la Crítica de la Cultura y la Sociedad*".



pensão ou redução da ordem objetiva espaço-temporal (onde predomina a coisificação ⁴), suspensão essa que unicamente permite ao narrador fundar um espaço interior.

Será exatamente pela arte do monólogo que o mundo vai sendo arrastado ao espaço interior assim fundado, e todo o externo se apresenta como um fragmento de interioridade: momento da corrente da consciência resguardado em face da refutação pela ordem do mundo alheio. Tal é a "técnica micrológica" que T.W. Adorno interpreta ao observar que todo o primeiro livro de Proust -Combray - não é mais do que o desenvolvimento das dificuldades que tem uma criança para dormir quando a mãe bonita não lhe deu o beijo de boa noite.

Desta forma, T.W. Adorno descobre em Proust o exemplo de uma maneira de proceder artístico para o autor literário evitar a pretensão de que sabe exatamente "como foi", a "pretensão de conhecimento", o gesto e o tom do "foi assim", que romance deve excluir.

Nessa constatação percebe-se o elemento da fantasia - "o quimérico" - na arte de Proust, no seu proceder micrológico, a saber: as significações da unidade do vivo fracionada em átomos, que em sociologia crítica da cultura chamar-se-á "o esforço do sensorio estético" ⁵.

4 Coisificação como a outra face da desmitologização que se desenrola na base do processus de mediação próprio à sociedade de produção para o mercado. A separação irreversível da ciência e da arte está em correlação com a coisificação. Por isso, na sociologia crítica da cultura a análise da situação do romance do século XX leva à assertiva de que na transcendência estética se reflete o desencantamento do mundo (ausência de destino). Ver adiante págs. 35 sq.

5 A Crítica da Cultura faz sociologia da literatura buscando descobrir as significações culturais e não pré-defini-las.



Na abordagem crítica da cultura, a ação dramática do romance é vista a partir de seu envolvimento em uma técnica da ilusão, que reserva previamente ao leitor o papel limitado de realizar algo já realizado, e participar assim do caráter ilusório do conteúdo representado - ainda que esse caráter ilusório vá sendo suprimido na história literária conforme se passe de Flaubert para Proust, Gide, Thomas Mann ou Musil e desemboque no que T.W. Adorno chama “*reabsorção da distância estética*”.

Não que, por sua vez, a análise crítica da cultura seja desprovida de interesse específico para a sociologia literária. Sua orientação é verificar como disse a situação do romance em face da realidade no momento antirrealista do romance.

Nada obstante, por esse modo vem a ser favorecida a prevalência da relação com o leitor, por fora e em detrimento da união autor-personagem-leitor, porquanto a asserção de que a alienação se converte em meio artístico para um tipo de romance cujo impulso é decifrar o enigma da vida externa, exige pôr em relevo como disse além da fantasia a ambigüidade do romance como técnica de comunicação.

→Será por via do quimérico, da fantasia, que se pode passar da sociologia crítica da cultura à leitura personalista, respectivamente, passar de T.W. Adorno a Nathalie Sarraute.

A presença de Proust é justamente tomada como igualmente decisiva para enfrentar a crise do romance centrado na vida mental dos personagens, incluindo as narrativas em primeira pessoa, como se convencionou a designação *romance psicológico*, assim classificado para diferenciar dos dramas históricos ou coletivos, ou dos romances focados nas mudanças dos costumes.



Para Nathalie Sarraute, célebre romancista e refinada ensaísta crítica do romance, em modo diferente da sociologia crítica da cultura, o objeto do romance é antes de tudo o objeto literário: é a fantasia posta em questão na análise da crise do "romance psicológico", de tal sorte que a reflexão estética reporta-se sobre a união em ato (de leitura e de composição) entre o autor, o personagem e o leitor.

O problema do caráter inteligível e das qualidades humanas deve ser investigado a partir das próprias descrições oferecidas pelos romancistas nas manifestações dos seus personagens.

Dessa maneira, antes de voltar-se ao exame da representação da essência obscurecida pela consciência alienada, a orientação é otimista, e dá-se prioridade à experiência do fato literário como tal, admitida plena ou relativamente acessível.

→Em relação à representação da essência em ambiência de alienação, como meio artístico, podem ver em nossa autora que os personagens de Dostoyevski dão uma impressão irreal.

Essas figuras já têm tendência a tornarem-se o que os personagens de romance serão cada vez mais, isto é, não tanto tipos humanos, como aqueles que a gente acredita perceber em torno do ambiente, e cujo desmembramento "parecia ser o objetivo principal do romancista", mas, sim, somente "simples suportes": os personagens como portadores de estados da subjetividade, que as pessoas podem reencontrar nelas mesmas, ainda que sejam estados ou "movimentos" ainda inexplorados.

Será com referência a este traçado do elemento "personagem" como simples suporte que Nathalie Sarraute aventa a hipótese de que o esnobismo mundano de Proust, "a repercutir-se com um caráter de obsessão quase maníaca em todos os seus personagens", não seja ou-



tra coisa senão uma variedade dessa mesma carência obsessiva de fusão, verificada em Dostoyevski, só que, por sua vez, cultivada em um solo artístico composicional diferente, formalista e dos começos do século XX.

Na pior alternativa, nossa autora considera como adquirido que, vista com a distância entre o leitor dos anos de 1960 e os começos do século XX, a obra de Proust mostra como aqueles estados complexos e sutis já verificados na composição da fantasia em Dostoyevski foram captados por Proust, em sua procura ansiosa através de todos os seus personagens.

Mais ainda: aqueles estados da subjetividade são o que subsiste na obra proustiana de mais precioso e mais sólido, são o que se preserva, mesmo se os invólucros pelos tipos humanos de Swann, Odete, Oriane de Guermantes ou os Verdurin tenham se tornado com a distância do contexto um pouco espessos demais.

→Trata-se de saber como deve ser vista a trajetória da figuração do elemento “personagem” no romance moderno, como levando ao deslocamento de seu centro de gravidade, com o personagem deixando de figurar tipos humanos e se tornando essencialmente o simples suporte ou portador dos estados de alma sutis e complexos, incluídos sob a noção sociológica de fantasia.

Nesta abordagem otimista de Nathalie Sarraute, a trajetória do “personagem” está em correspondência com a via que exprime os estados de alma coletivos, que exprime o sentimento coletivo. Tais estados complexos e sutis não somente estão ancorados num fundo comum, mas, através dos invólucros que os separam tendem sem cessar a se reagrupar e a se misturar na massa comum. Tais estados complexos “passam de um personagem ao outro, se reencontram em todos, são refratados em cada um segundo um índice diferente e nos apresentam cada vez uma de suas inumeráveis nuances ainda desconhecidas”.



→Em relação à ambigüidade do romance, como técnica de comunicação no ambiente da alienação, em que pontifica a obra de Kafka, se comparados observaríamos que, “no seio do mais fraternal mundo que seja”, a trajetória dos personagens de Dostoyevski os conduz a buscar como já o disse “uma espécie da sempre possível interpenetração ou fusão total”, enquanto que, por sua vez, os esforços dos heróis de Kafka seriam orientados para um objetivo mais modesto e mais longínquo.

Ou seja, oferecendo as palavras do próprio narrador kafkiano, nossa ensaísta nos diz que, para os personagens de Kafka, “aos olhos dessa gente que os miram com tanta desconfiança”, trata-se de se tornarem somente nem tanto seus amigos, mas enfim seus concidadãos; ou, sob outro aspecto, malgrado todos os obstáculos, trata-se de empenharem-se em preservar com aqueles mesmos que lhes são mais próximos algumas tênues semelhanças de relações.

Para Sarraute, as interpretações metafísicas de Kafka são devidas às características desta *acanhada busca*, sua desesperada obstinação, a profundidade do sofrimento humano, a indigência e o abandono total que nessa *acanhada busca* se revelam, e que transbordam o plano psicológico.

Nada obstante, nossa autora repele que se possam identificar os heróis de Kafka “à imagem da realidade humana como despojada de todas as convenções psicológicas”.

Vale dizer, esta perspectiva personalista reencontra sim a ambigüidade do romance, como técnica de comunicação, porém constata que, não obstante a consciência alienada, a auto-alienação na utopia negativa, nem os personagens de Kafka podem ser vistos como se houvessem sido esvaziados de todo o pensamento e de toda a vida mental subjetiva.





Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

A individuação:

Um problema de sociologia da literatura

► O termo “individuação” foi adotado ao que se sabe nas teorias metapsicológicas por influência de Schopenhauer ⁶, que fala do *principium individuationis*. Em geral, o conceito é utilizado para dar conotação ao processo pelo qual uma pessoa se torna ‘in-dividual’, afirma uma unidade indivisível ou um ‘todo’.

Em sociologia, o *principium individuationis* tornou-se objeto de estudo depois que, nos anos de 1920, os seguidores do culturalismo abstrato do filósofo Heinrich Rickert – dentre os quais Max Weber – insistiram no indivíduo e no individual como foco das *significações*, e estudaram o mundo histórico como essencialmente singular, tomando-o como cultura histórica que se individualiza nos fatos particulares.

Desta forma, os estudos sobre desenvolvimento da personalidade foram ultrapassados, e a afirmação do indivíduo como um todo, verificando-se no mundo histórico, passou a consistir na interpretação do sentido interno de suas condutas particulares.

6 Arthur Schopenhauer 1788 – 1860, filósofo.



Será esse *princípio individuationis* que a sociologia verificará como problemático na literatura, notadamente no gênero romanesco ⁷.

► Sem embargo, em sua postura metodológica e visando compreender, ajuizar e classificar as obras com valor estético, o sociólogo toma o fato literário como *não-reduzido* às significações, sejam estas culturais, sociais, psicológicas.

A *significação* é frequentemente considerada como atributo de uma visão de mundo mais ou menos coerente. Se fosse tomada como único critério estético diminuiria os escritores, tornando-os insignificantes em face dos pensadores.

Por contra, em seu ponto de partida, o sociólogo toma o objeto literário como *configuração de valor*, na qual não é somente certo número de idéias que se encontram dotadas da máxima eficácia estética, mas também certo número de *emoções*.

Desta forma, ao se orientar para a *apreensão do desejado* em literatura, o sociólogo assume um ponto de vista **interior** ao fato literário, trazendo para o campo sociológico as *experiências individuais indiretas* e variadas de todos os *subterfúgios, achados, disfarces, fugas, simulações*, etc.

Isto não quer dizer que os ensinamentos sejam desprezados em favor da fantasia. Se as experiências literárias podem aportar alguma "lição", importa que *os indivíduos* reconheçam tais experiências indiretas porque, em sua engenhosidade, delas se ocupam.

⁷ Ver a noção de "coeficiente de realidade do indivíduo" em Goldmann, Lucien: *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, 1964, 238 p.



► Em relação à sociologia da literatura do século XX, há um aprofundamento no individualismo para focar-se na própria *individuation* burguesa, na possibilidade mesma do que constitui ou diferencia um indivíduo de outro indivíduo em *contexto de alienação*.

Admite-se que a objetivação do humano nas estruturas correlaciona-se ao surgimento da subjetividade, como aspiração aos valores que, entretanto, restam em estado de aspiração, compreendendo uma cultura difusa, vaga, sem pertença, uma cultura que não se individualiza.

Daí a *simples* subjetividade como pensamento letargado, perplexo, chegando à ataraxia, a qual não deve ser confundida às alienações mentais subjetivas, esquizofrenias ou delírios patogênicos em face da realidade, frequentemente provocados no envolvimento do indivíduo em alternativas irreconciliáveis para o sentimento de felicidade.

Embora haja domínio conexo entre a estética sociológica e as teorias metapsicológicas, o alcance crítico da sociologia literária sobressai.

Tanto que, ao pesquisar a composição romanesca em seu contexto de alienação, o sociólogo observa que a *busca da individuação* é colocada diante da **coisificação** não somente como (a) condição da ruptura libertadora – portanto condição negativa –, mas (b) como *forma positiva*, isto é, forma que torna objetivo o trauma subjetivo (torna objetiva a consciência desprovida de auto-afirmação).

Tal o sentido positivo da **coisificação** – formulado acima no "item b" – para a busca da individuação em literatura romanesca: forma do caráter de mercadoria assumido pela relação entre os homens.

Daí a idealização de um retorno à memória da infância, que fixa um tempo perdido, quase uma tendência à in-



trospessão, ao fechamento, de que nem Proust nem mesmo o freudismo escaparam.

Tanto que T. W. Adorno equipará na arte de *avant-garde* a caída da consciência ⁸, uma vez desprovida de auto-afirmação em um conteúdo particular, à caída do sujeito individual como engenho⁹, lembrando a imagem de mônada leibntziana, fechada, sem janelas, mas que, na perspectiva artística, deve ser referida ao foco irradiador da narrativa de Kafka, por exemplo, ou, no dizer mesmo de Adorno: “*a mônada sem janelas prova ser lanterna mágica, mãe de todas as imagens, como em Proust e em Joyce*” ¹⁰.

Individuação e Dialética

► Seja como for, a sociologia da literatura e do gênero romanesco será estudada neste meu ensaio à luz da promessa humanista da civilização, que afirma o humano como incluindo em si, juntamente com a contradição da coisificação, também a coisificação mesma.

⁸ Caída da consciência no sentido de redução da função representacional.

⁹ Quer dizer, com a arte de Kafka trata-se de subtrair a análise do psiquismo, não para ficar junto ao sujeito da Psicologia, mas para confrontar o especificamente psicológico notado na concepção que “faz derivar o indivíduo a partir de impulsos amorfos e difusos”, isto é faz derivar o Eu do Id (Isto), convertendo-o de entidade substancial, de ser em vigência do anímico, em “mero princípio de organização de impulsos somáticos”, em engenho (astúcia, destreza, artil).

¹⁰ Ver: Adorno, T.W.: “Prismas”, tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.



Entendo que, do ponto de vista sociológico em geral, a individuação pode ser alcançada sim, para-além de toda a mistificação espiritualista da introspecção, mediante a reflexão com dialética.

► Em teoria sociológica, o materialismo e o espiritualismo não passam de abstrações do esforço humano. A consciência faz parte das forças produtivas em sentido lato e, nas correlações funcionais, desempenha um papel constitutivo dos próprios **quadros sociais**, seja como linguagem, seja pela intervenção do conhecimento, seja ainda como direito espontâneo.

Como se sabe, esses **quadros sociais** são chamados por Marx de “*modos de ação comum*”, ou modos de colaboração, ou ainda relações sociais, nas quais, além da iminência recíproca do individual e do coletivo, se incluem as manifestações da sociabilidade, os agrupamentos particulares, as classes sociais e as sociedades globais.

O significativo aqui é que esses quadros sociais exercem um domínio, um envolvimento sobre a produção material e espiritual que se manifesta no seu seio, domínio esse que por sua vez é exatamente o que se prova nas correlações funcionais.

Quanto às ideologias, ficam excluídas das forças coletivas ou produtivas por representarem uma “mistificação”: *a alienação do conhecimento desrealizado e perdido nas projeções para fora*, que inclui as “falsas representações coletivas”, em que os homens e as suas condições surgem invertidos, como numa câmara fotográfica ¹¹.

11 Segundo Gurvitch, configurando um fenômeno de psicologia coletiva tipificado na mentalidade dos economistas estudados por Karl Marx, a consciência burguesa é uma consciência mistificada ou ideológica porque está impregnada pelas representações carac-



Como nota Georges Gurvitch ¹², na dialética dos níveis de realidade social *os quadros sociais e a consciência real* são produtos das forças produtivas *strictu sensus* – isto é, podem ficar objetivados – mas, sob outro aspecto, são igualmente os seus produtores, e assim, por essa reciprocidade, se afirmam como elementos reais da vida social.

Tal é o ponto de partida da dialética sem a qual não poderá passar a reflexão de que depende nossa afirmação e individuação humana ¹³.

terísticas de um período particular da sociedade, em que a primazia cabe às forças materiais. Ver Gurvitch, Georges (1894-1965): "*A Vocação Actual da Sociologia* –vol.II: antecedentes e perspectivas", tradução da 3ª edição francesa de 1968 por Orlando Daniel, Lisboa, Cosmos, 1986, 567 pp. (1ª edição em francês: Paris, PUF, 1957): pág. 347 sq.

¹² Gurvitch, Georges: "*A Vocação Actual da Sociologia* – vol.II, op.cit. págs. 294 / 5.

¹³ Em filosofia da ciência, a *individuação* implica um método para atingir o real. Na individuação mecânica, por exemplo, cada objeto individual, no caso cada sólido (objeto de lei mecânica), sendo concebido como entidade separada e distinta, era conhecido por sua localização no espaço e no tempo. Por sua vez, os objetos de uma lei estatística de que trata a epistemologia da microfísica podem ser dados por um método de individuação no qual as qualidades individuais se definem por integração no conjunto, de tal sorte que um membro do grupo (de átomos, neste caso) é tão apropriado quanto qualquer outro para satisfazer certas condições que os distinguem dos objetos exteriores. Ver Bachelard, Gaston: "*O Novo Espírito Científico*", São Paulo, editora Abril, 1974, coleção "Os Pensadores", vol.XXXVIII, pp.247 a 338 (1ª edição em Francês, 1935).



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Sociologia, Literatura e Fantasia:

O problema das Relações com
a Sociologia do Conhecimento.



Sociologia, Literatura e Fantasia:

O problema das relações com a sociologia do conhecimento.

O Sobre os critérios do fato literário e as condições de uma sociologia da literatura.

O escritor é um fabulador: não diz a verdade e é sempre a verdade que ele diz..., à sua maneira.

As dificuldades antepostas a uma sociologia da literatura ligam-se à orientação intelectual do chamado *espírito burguês*, como afirmando a independência total da cultura e da arte em relação às formas sociais, de tal sorte que a interpretação da arte não estaria contida na vida social.

Daí surge o obstáculo da *interdição pela sociedade*.

O receio de um efeito literalmente ameaçador da ordem torna o fato literário negado na sua significação, combatido como pura fantasia. Distingue-se uma espécie de respeito ao fato literário envolvendo-o em certo mistério.



Dessa atitude provêm duas representações desfavoráveis à sociologia da literatura, seguintes: (a) – uma, a chamada teoria do gênio, que interpreta a figura do autor em termos do inexplicável e inesperado no concerto das paixões e dos pensamentos humanos; (b) – outra, referida à elaboração da obra, é a teoria romântica da inspiração, do mistério da criação, etc. Além disso, o espírito burguês pode levar os escritores a não gostarem de se ver integrados pela sociologia ¹⁴.

Podem-se observar algumas tentativas de pesquisa que, não obstante o pensamento objetivo, pouco favoreceram a sociologia da literatura. Uma porque mantiveram a opacidade intocável do fato literário; outras porque acentuaram a sua redução. No primeiro caso, resume-se a tentativa mais conhecida que foi a de Taine, incluindo os seus colaboradores. No segundo caso, nota-se a tentativa marxista e a psicanalítica.

Comenta-se que Taine esperava fundamentar uma ciência positivista e determinista da literatura tomando como motivos de explicação (a) – a descoberta em cada escritor de uma faculdade mestra; (b) – a gênese dessa faculdade mestra a partir das suas três famosas condições: a raça, o meio e o momento.

Como se sabe, o dogmatismo de Taine é flagrante na analogia com as ciências naturais. No prefácio de sua obra *“La Fontaine et ses Fables”*, o ponto de vista naturalista vem a ser aplicado ao homem, tomando-o como um animal de espécie superior que produz as filosofias e os

14 Ver o Artigo de Albert Memmi intitulado “Problemas de Sociologia da Literatura”, publicado como colaboração no Tratado de Sociologia-Vol. 2, dirigido por Georges Gurvitch, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968 (1ª edição em Francês: Paris, PUF, 1960).



poemas pouco mais ou menos como os bichos da seda tecem os seus casulos e as abelhas elaboram os favos ¹⁵.

Quanto aos seus continuadores, se repele o simplismo na aplicação do dogmatismo de Taine, questionando-se, sobretudo a abordagem analítica reducionista na qual a obra literária, tida como mistério inefável e impenetrável, vem a ser reportada a um fator mais ou menos arbitrariamente escolhido.

→ Em relação à tentativa marxista, por sua vez, se lhe reconhece o mérito sociológico de empreender a inter-relação do espírito e das suas produções com os quadros sociais. O primeiro critério de análise marxista da obra literária é a fidelidade à realidade social.

Nada obstante, a tentativa marxista de reduzir a literatura a um fato de conhecimento, mediante a *tipologia das visões de mundo* atribuída a Georges Lukacs, é censurada por ameaçar a especificidade do fato literário. Ao traçar um método comum a todas as obras de pensamento tornou-se inevitável por consequência desprezar o que distingue precisamente o fato literário dos outros fatos ¹⁶.

Censura idêntica se aplica à tentativa psicanalítica, em cuja abordagem necessariamente se tem de partir sempre de uma redução implicando uma negação da especificidade. Por contra, as condições de uma sociologia da literatura implicam a distinção entre fato literário e fato de conhecimento.

O problema das relações com A sociologia do conhecimento

15 Apud Albert Memmi, op.cit.

16 Ibid. ibidem.



O fato literário é para uma sociedade como disse um modo de tomar consciência de si própria. Daí advém o *tabu* que acentua exatamente a especificidade do fato literário e faz reconhecer no mesmo um *fato de valor*, não confundível com as suas condições genéticas nem com as suas condições de sobrevivência, nem tampouco com as intenções do seu criador, nem enfim com as suas repercussões psicossociais.

Aquilo que há na obra literária pelo qual se chega à afirmação de que **a literatura satisfaz certa necessidade cultural não utilitária**, ou seja: **o valor literário**, é inicialmente o elemento que difere um livro de poemas ou um romance de um jornal.

Sem dúvida, o qualificativo e o valor que ocorrem imediatamente aos leitores, pelo que eles identificam o fato literário, não são os mesmos para todos os públicos.

A identificação do fato literário seja como romance ou poema ou ensaio se define também socialmente e não apenas pelo método, sem que isto impeça tomar-se o valor literário como ponto de partida da pesquisa sociológica.

Tanto é assim que, para Albert Memmi, a tarefa específica dessa pesquisa é a sociologia do fato literário, que este autor qualifica como uma sociologia privilegiada diante do objeto impresso.

No seu dizer, trata-se da sociologia do que é adequado ao fato literário, do que neste não coincide com outra coisa, não coincide com o escrito como mercadoria, como produto de transformação, etc.¹⁷

17 Albert Memmi, op. cit.



Na busca dessa adequação é que se aprofunda o problema das relações com a sociologia do conhecimento chegando-se aos seguintes resultados: (a) – se um fato literário pode nos ensinar certas coisas e se a literatura é por isso uma das técnicas de comunicação social, o sociólogo deve precaver-se, entretanto de que é sempre possível uma distorção dos fatos: as informações dadas pelos escritores não atendem à finalidade de uma enquete.

Quer dizer, (b) – embora possa admitir-se que o autor tenha a intenção de ensinar-nos certas coisas, as intenções do autor de obra literária são evasivas ou mudam de rumo no decurso da atividade. O que diz é quase tão importante quanto a forma de dizê-lo, forma esta que por sua vez influi sobre o conteúdo do discurso acabando por transformá-lo.

O escritor é um fabulador: não diz a verdade e é sempre a verdade que ele diz... a sua maneira. A distorção é sempre possível, seja em consequência de uma reconstrução imaginativa, por razões de forma ou simplesmente por ardid (ditado por razões sociais).

A finalidade de uma obra literária não é a mesma de um documento, nada obstante admite-se possível interpretar as informações dadas pelos escritores, desde que se tenha em conta a finalidade estética da obra literária, na qual não se trata de representar a realidade social - para o que os jornais da época seriam superiores a todos os romances do mesmo período.

Comunicação e Valor Literário

A importância de Goethe ou de Shakespeare não provém de sua filosofia, mas de terem criado um objeto novo que é o objeto literário.



Desde o ponto de vista da finalidade literária e em face dos esforços de interpretação, o fato literário não pode ser reduzido a significações sociais nem a significações psicológicas, para compreender, ajuizar e classificar as obras.

A significação considerada como atributo de uma visão de mundo mais ou menos coerente (uma *weltanschauung*) levaria a que os escritores surgiriam com espantosa insignificância ao lado dos pensadores: que seria um Rousseau ao lado de Kant? Gide comparado a Nietzsche? Por contra, as noções de objeto literário e eficácia estética levam a repensar em outro modo a significação aplicada ao fato literário: a importância de Goethe ou de Shakespeare não provém da sua filosofia, mas de terem criado um objeto novo que é o objeto literário. Nesse objeto se encontram dotadas da máxima eficácia estética certo número de idéias (uma visão de mundo), mas também certo número de emoções.

Mas não é tudo. Favorecendo a especificidade do fato literário como configuração de valor, se alguém admitir que a eficácia esteja mais próxima da afetividade do que da idéia, teria confirmada a constatação de que algumas idéias afetivamente muito significativas podem ser infinitamente mais eficazes do que uma *weltanschauung*. Nesta perspectiva sobressai que a sociologia da literatura deve ser também uma sociologia da fantasia, de sorte que, ao se orientar para a apreensão do desejado em literatura, assume um ponto de vista interior ao fato literário, trazendo para o campo da sociologia as significações que a própria fantasia comporta ou elucida.

Antes de nos ensinar coisas, tais significações são aquelas de que nos ocupamos: a fantasia elucida de maneira tão indireta e tão variada que todos os achados, dis-



farces, fugas, subterfúgios estranhos devem ocupar-nos pelo menos tanto quanto podem ensinar-nos. Albert Memmi sustenta que uma "sociologie du voeu" ¹⁸ implica e ultrapassa a noção de consciência possível aplicada na sociologia da literatura por Lucien Goldmann, entendida como noção que dá conta das aspirações tendenciais. Portanto, sendo um fato de valor, o objeto literário deve ser examinado como composto não somente de um elemento de significação, mas de júbilo, de relação com o criador, de relação com os leitores, etc.



18 Voeu = aspiração, desejo, promessa como afirmação de fé.



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Individualismo e Reificação:

Sobre a ética do escritor, a ironia e
O problema estético do gênero romanesco.



Individualismo e Reificação:

*Sobre a ética do escritor, a ironia e
O problema estético do gênero romanesco.*

Coefficiente de realidade do indivíduo

*A sociologia dos personagens se integra no âmbito de uma pesquisa mais ampla sobre a existência possível de uma **homologia** entre a história das estruturas reificacionais e a das estruturas romanescas.*

A sociologia da literatura se desenvolveu impulsionada pelos debates em torno do romance e sua origem na cultura gerada pela burguesia. Nesses debates sobressai o problema da natureza das transformações sociais que efetivamente provocaram ou fizeram sentir como necessária a criação de uma forma romanesca nova. Tal a análise da correlação entre o mundo romanesco do personagem em suas relações com os objetos figurados, por um lado e, por outro lado, as transformações na vida social do século XX. Interesse de análise este provocado, depois de Balzac e Stendhal, pela acentuada dificuldade reconhecida junto aos autores contemporâneos em descrever a



biografia e a psicologia do personagem, sem limitar-se ao anedótico ou ao fato diverso.

Desta forma, os sociólogos buscaram verificar a hipótese de que a forma romanesca, como estrutura das relações personagem/objetos no mundo do romance, deva ser compreendida como sendo a mais imediatamente e a mais diretamente ligada às estruturas comportamentais de troca mercantil e de produção para o mercado, na medida em que estas estruturas sociais e econômicas admitem uma psicossociologia particular.

Observando o romance no século XX, constatou-se, por um lado, a transformação da unidade estrutural personagem/objetos como levando não somente ao desaparecimento mais ou menos acentuado do personagem, mas, correlativamente, acentuando o reforço da autonomia dos objetos. Constatou-se esta que logo faz lembrar a observação de que as estruturas auto-reguladoras da economia capitalista levam ao deslocamento progressivo do que Lucien Goldmann chamou **coeficiente de realidade do indivíduo**, cuja autonomia e atividade são transpostas para o objeto inerte¹⁹.

Como transposição do coeficiente de realidade do indivíduo para o objeto inerte, a reificação é um processus psicológico permanente, agindo secularmente no âmbito da produção para o mercado.

19 Ver Goldmann, Lucien: *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, 1964, 238 págs.



Com efeito, este autor percebeu que o estudo da alteração verificada no plano dos personagens literários se integra no âmbito de uma pesquisa mais ampla sobre a existência possível de uma homologia entre a história das estruturas reificacionais e a das estruturas romanescas.

A Reificação

Para investigar a possibilidade de tal homologia é preciso ter em conta o seguinte:

1) – como transposição do coeficiente de realidade do indivíduo para o objeto inerte, a **reificação** é um processo psicológico permanente, agindo secularmente no âmbito da produção para o mercado;

2) – o aspecto concreto das estruturas reificacionais acompanha a periodização da sociologia econômica seguinte:

(a) – fase da economia liberal se prolongando até o começo do século XX, caracterizada por manter ainda a função essencial do indivíduo na vida econômica (e por extensão na vida social).

Note-se que toda essa análise decorre da interpretação do modelo de sociedade liberal clássica como comportando uma interpenetração do aspecto econômico e do aspecto psicológico.

A referência sociológica principal é a constatação de que a regulação da produção e do consumo em termos de oferta e demanda se faz por um modo implícito e não consciente, impondo-se à consciência dos indivíduos como a ação mecânica de uma força exterior.

Desta forma, todo um conjunto de elementos fundamentais da vida psíquica desaparece das consciências individuais no setor econômico para delegar suas funções à categoria **preço**, que aparece como



uma propriedade nova e puramente social dos objetos inertes, os quais, por sua vez, passam então a guardar as funções ativas dos homens, a saber: tudo aquilo que era constituído nas formações sociais pré-capitalistas pelos sentimentos transindividuais, pelas relações com os valores da afetividade que ultrapassam o indivíduo, incluindo o que significa moral, estética, caridade, fé.

Daí porque no romance clássico os objetos têm uma importância primordial, mas existem somente por meio do trato que lhe dão os indivíduos.

→Entretanto, essa situação muda (b) – na fase dos trusts, monopólios e do capital financeiro, observada no fim do século XIX e, notadamente, no começo do século XX, tornando-se acentuada a supressão de toda a importância essencial do indivíduo e da vida individual na interior das estruturas econômicas.

→Na (c) - fase do capitalismo de organização, observado depois dos anos de 1930 pela intervenção estatal impondo os mecanismos de auto-regulação da produção em torno dos bancos centrais independentes, se constata, em modo correlativo à supressão progressiva da importância essencial do indivíduo, não somente a independência crescente dos objetos, mas a constituição desse mundo de objetos em universo autônomo, tendo sua própria estruturação.

A forma estética romanesca compreende a ironia como afirmação da tomada de consciência do caráter inautêntico do herói e de toda a esperança ou busca possível.

Ao parecer de teoria sociológica, a contribuição de Lucien Goldmann pode ser considerada sociologia da **redu-**



ção ao implícito, abrangendo uma análise dos temas, dos personagens e igualmente da ambiência do autor, em especial a sociologia do romance como forma estética literária.

Admite-se que o romance se caracteriza como a história de uma busca por valores humanos autênticos que, todavia, se apresenta sob um modo degradado ou inautêntico, em uma sociedade cumulativamente degradada ou inautêntica desde o ponto de vista existencial.

No tocante ao herói, tal estado de degradação ou decadência se manifesta em princípio pela *mediação*²⁰, no caso, redução dos valores autênticos ao nível implícito, precipitando o seu desaparecimento como realidades manifestas.

Tem-se a premissa de que toda a forma literária sob o aspecto propriamente estético nasce da necessidade de exprimir um conteúdo essencial, de tal sorte que a situação ética do escritor constituirá um elemento da obra mais interior e profundo do que, por exemplo, a percepção de um público leitor.

A Ironia

Deste ponto de vista estético, se a degradação caracterizando a busca romanesca fosse superada pelo escritor, se este escrevesse de um lugar para-além da busca inautêntica que lhe fornece o conteúdo, a história da degradação romanesca seria somente um fato diverso, ba-

20 Utilizamos o termo mediação no sentido dialético, como o fato contrário ao que é i-mediato, o que tornou-se mediato ou tem função de intermediário ou revela-se intermediado, como as funções simbólicas sociais.



nal. Todavia, tal alternativa não procede, posto a *ironia típica do romance*, admitindo-se daí a incontestável autonomia do escritor a respeito dos seus personagens.

A superação pelo escritor da decadência ou degradação universal que rege o universo da criação imaginária constitutiva do romance não pode ser senão igualmente degradada, uma superação inautêntica, abstrata, conceitual, discursiva e não vivenciada como realidade concreta.

Por outras palavras, se a história da busca degradada permanece sempre a única possibilidade de exprimir as realidades essenciais – daí história – é porque a ironia do romancista alcança não somente o herói, de quem ele conhece o caráter problemático²¹, mas alcança também o caráter abstrato (por isso insuficiente e inautêntico) da sua própria consciência. Note-se que, por valores autênticos devem-se compreender não os valores que o crítico literário ou o leitor estimam ser autênticos, mas aqueles que, sem serem manifestamente presentes no romance, organizam em modo implícito o conjunto do seu universo simbólico, valores estes que são específicos de cada romance e são diferentes de um romance para outro.

Do ponto de vista estético-sociológico não se pode alcançar uma definição da forma romanesca sem compreender a *ironia* como afirmação da tomada de consciência do caráter inautêntico, não somente em relação à busca empreendida pelo herói, mas abrangendo toda a esperança ou toda a busca possível ²².

21 O herói romanesco não aceita o mundo do conformismo e da convenção, mas não é capaz de abandonar a escala implícita de valores.

22 Basta lembrar o exemplo do Don Quijote e a ironia de sua desistência nas cenas finais do romance.



O romance aparece então como um gênero literário em que os valores autênticos de que sempre trata não poderiam estar presentes na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Esses valores só existem sob uma forma abstrata e conceitual na consciência do romancista, onde revestem um caráter ético.

Daí, considerando que as idéias abstratas não têm lugar numa obra literária romanesca, onde constituiriam um elemento heterogêneo, chega-se à formulação fundamental e conclusiva seguinte: tendo em conta aquilo que na consciência do romancista é abstrato e ético, o problema do romance é fazer disso o elemento essencial de uma obra onde tal realidade ética não pode existir a não ser sob o modo de uma ausência não tematizada ou de uma presença inautêntica. O romance revela-se desta forma o único gênero literário onde a ética do romancista torna-se um problema estético da obra ²³.

*Individualismo e Reificação:
Sobre a ética do escritor, a ironia e o problema estético do gênero romanesco.*

FIM



23 Cf. Goldman, Lucien: Pour une Sociologie du Roman , op. cit.



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Estruturas Econômicas e Gênero Romanesco.



Estruturas Econômicas e Gênero Romanesco

A Redução ao Implícito

Na medida em que se verifica na sociedade produtora para o mercado, a ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias tem lugar no exterior da consciência coletiva.

A sociologia do romance mais diretamente voltada para a arte e literatura de *avant-garde* ultrapassa a tentativa tradicional de mostrar que a biografia e a crônica social constitutivas do romance em sua fase mais antiga refletiram mais ou menos a sociedade da época.

Admite-se a inovação pela qual se passa a investigar a correlação sociológica entre a forma estética romanesca ela mesma, por um lado, e por outro, a estrutura do meio social no interior do qual a primeira se desenvolveu.

Conforme já mencionado, a hipótese desenvolvida por Lucien Goldmann a respeito de tal correlação funcional afirma que a forma romanesca é a transposição no plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista de produção para o mercado, e que existe uma **homologia rigorosa** entre a forma literária do romance, por um lado,



e por outro lado, a relação cotidiana dos homens com os bens em geral e com os outros, naquela sociedade.

O esquema psicossociológico da conjectura acima põe em relevo o advento do valor econômico de troca, como alterando as formas sociais pré-capitalistas, nas quais a produção era conscientemente regida pelo *consumo futuro*, isto é, pelas qualidades concretas dos objetos, por seu valor de uso.

Quer dizer, na relação cotidiana dos homens com os bens em geral e com os outros em uma sociedade individualista de produção para o mercado *observa-se a supressão no plano da consciência dos homens da relação aos valores de uso*, a qual no dizer de Lucien Goldmann passa por uma **redução ao implícito** por efeito da mediação do próprio valor de troca.

Visando pôr em relevo que a ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias tem lugar no exterior da consciência coletiva, esse autor faz uma comparação do comportamento econômico dos indivíduos em uma sociedade produtora para o mercado e nas outras formas de sociedade anteriores, dizendo-nos que nestas últimas *a estrutura mental da mediação não é observável já que a economia é considerada natural*.

Quando um homem precisava de um vestimento ou ele o produzia ele-mesmo ou o demandava a um indivíduo capaz de produzi-lo, o qual, por sua vez, fosse em virtude de certas regras tradicionais, fosse por razões de autoridade ou de amizade ou ainda, fosse em contrapartida de certas prestações devia ou podia lhe fornecer tal vestimento.

Por contra, nas sociedades de mercado, quando se quer obter um vestimento importa conseguir o dinheiro necessário a sua compra. Por exemplo: o produtor de roupas é indiferente aos valores de uso dos objetos que ele produz. A seus olhos estes não passam de um mal necessário para obter aquilo que unicamente lhe interes-



sa: um valor de troca suficiente para assegurar a rentabilidade de sua empresa. Daí se nota a **mediação** como substitutivo de toda a relação ao aspecto qualitativo dos objetos e dos seres, caracterizando o predomínio da relação aos valores de troca, quantitativos.

Nada obstante, é fato que tal substituição não suprime totalmente os valores de uso da consciência coletiva dos homens, dado este permitindo a Lucien Goldmann sublinhar que o caráter dos valores da vida econômica comporta um paralelo com o caráter dos valores perquiridos na forma romanesca, a saber: os valores de uso tomam um caráter implícito, exatamente como o caráter dos valores autênticos no mundo do romance.

Mas não é tudo. Para acentuar tratar-se de uma homologia rigorosa, Lucien Goldmann toma por um fato principal de sua análise psicossociológica que, como consumidor último oposto no ato mesmo da troca aos produtores, todo o indivíduo na sociedade produtora para o mercado se encontra em certos momentos da jornada em situação de vislumbrar os valores de uso qualitativos, que ele não pode alcançar a não ser pela mediação dos valores de troca.

Indivíduos Problemáticos

Se tiverem em consideração que os criadores no domínio da literatura são os indivíduos que permanecem orientados essencialmente para os valores de uso, poderão alcançar a evidência de que a criação do romance como gênero literário não tem coisa alguma de surpreendente.

A respeito dessa situação são observados dois aspectos seguintes: (a) – ao levar em conta que a vida econô-



mica no plano consciente e manifesto se compõe de gente orientada exclusivamente para os valores de troca, constatarão que os criadores de obras literárias e artísticas, como indivíduos ligados à produção, por permanecerem orientados essencialmente para os *valores de uso*, não somente se situam por isso à margem da sociedade, mas se tornam o que o sociólogo chama *indivíduos problemáticos*;

(b) – nada obstante, admite-se como ilusão romântica supor uma ruptura total entre a vida interior e a vida social, mesmo a respeito da situação desses indivíduos problemáticos, já que, como criadores de obra literária e artística, não poderiam eles destacar-se da degradação que sofre sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado, desde o momento em que essa atividade se manifesta exteriormente nos quadros, nos livros, no ensino, na composição musical, etc., as quais desta maneira passam a desfrutar de certo prestígio, por via do qual adquirem *um preço*.

Na sociologia do gênero romanesco, para saber como se faz a ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias em uma sociedade em que esta ligação tem lugar no exterior da consciência coletiva, deve-se observar a ação convergente de quatro fatores diferentes.

Quer dizer, a criação do romance, sua forma literária complexa ao extremo é a forma estética na qual vivem os homens, os dias todos, ao serem compelidos a buscar toda a qualidade, todo o valor de uso, por um modo inautêntico através da mediação da quantidade, do valor de troca.

Complexidade esta acentuada pelo fato de que todo o esforço para se orientar *diretamente* aos valores de uso não engendra senão os indivíduos também como inautênticos, embora sob um modo diferente, que é o do *indivíduo problemático*.



Para Goldmann essa análise psicossociológica esboça a prova que as *duas estruturas* – a do gênero romanesco e a da troca econômica competitiva – mostram-se tão rigidamente *homólogas* que é possível falar de uma única e mesma estrutura que se manifestaria em dois planos diferentes.

Mas não é tudo. Restam ao menos dois problemas importantes: (1) o estudo da sociologia da obra que, adiante se verá, em Goldmann subordina-se à sociologia do conhecimento; e (2) o problema específico da sua sociologia do gênero romanesco, que é o de saber como se faz a ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias, em uma sociedade em que esta ligação tem lugar no exterior da consciência coletiva.

Em acordo com esse autor, devem observar a ação convergente de quatro fatores diferentes.

O primeiro fator põe em relevo que a categoria da mediação ao surgir no pensamento dos membros da sociedade burguesa traz consigo a tendência implícita a substituir esse pensamento por uma falsa consciência total, que Goldmann esclarece como sendo um modelo de orientação no qual o valor mediador se torna valor absoluto e onde o valor mediatizado desaparece inteiramente.

Tendência-limite esta que se realizaria praticamente na propensão a fazer do dinheiro e do prestígio social os valores absolutos e não mais simples mediações dando acesso aos outros valores de caráter qualitativo.

O segundo fator de ligação entre as *estruturas homólogas* é o mencionado há pouco, ou seja: a subsistência dos indivíduos tidos como problemáticos por exercerem um pensamento e um comportamento que permanece orientado para os valores qualitativos, sem que lhes seja facultado subtraírem-se à existência da mediação inautêntica cuja ação geral no conjunto da estrutura social-econômica a nova sociologia do romance põe em destaque.



Assim se incluem dentre os indivíduos problemáticos todos os criadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, homens de ação, etc. cujo pensamento e comportamento são regidos antes de tudo pela qualidade de sua obra – embora, como já mencionado, não possam eles escapar inteiramente à ação do mercado e à acolhida da sociedade reificada.

O terceiro fator compreende um aprofundamento envolvendo a situação dos romancistas em uma conjectura sobre a probabilidade do gênero romanesco. Inicialmente, Goldmann considera estabelecido que nenhuma obra importante pudera ser a expressão de uma experiência puramente individual.

Daí a pesquisa para descobrir a atitude de um conjunto ou grupo social cuja subjetividade pudera haver segregado a energia para a criação cultural do gênero romanesco.

Neste sentido, **a conjectura goldmanniana afirma a probabilidade de um descontentamento afetivo não conceitualizado** (ou não representado na percepção coletiva) seguinte: a ocorrência verificável de *uma aspiração afetiva à mirada direta dos valores qualitativos* que seria observada como se desenvolvendo seja no conjunto da sociedade burguesa, seja talvez unicamente entre as classes médias - sendo no interior destas últimas que são recrutados a maior parte dos romancistas.

Quanto ao quarto e último fator para a ligação entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias em uma sociedade em que esta ligação tem lugar no exterior da consciência coletiva deve-se levar em conta algumas observações sobre a origem do elemento de biografia que é constitutivo do romance e a contradição que o limita.

Com efeito, o quarto fator da ligação entre as estruturas homólogas se observa em decorrência do seguinte:

(a) – a biografia individual no romance provém dos valores do individualismo liberal, ligados às necessidades mesmas do mercado concorrencial (liberdade, igualdade,



propriedade, tolerância, direitos do homem, desenvolvimento da personalidade, etc.);

(b) – no desenvolvimento do romance, tal categoria da biografia individual tomou a forma do indivíduo problemático a partir (...)

(b1) - não só da experiência pessoal dos indivíduos problemáticos distinguidos na vida da sociedade burguesa, mas (...)

(b2) - da própria contradição interna entre o individualismo como valor universal, engendrado pela sociedade burguesa, e as limitações importantes e peníveis que essa sociedade aportava ela mesma, em realidade, às possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos.

A Ausência do Sujeito

Goldmann admite que o bom fundamento dessa hipótese sobre a ligação das *duas estruturas homólogas* é confirmado ao se considerar o paralelismo entre, por um lado, a transformação da vida econômica, tal como notada no fim do século XIX e início do século XX, com a substituição da economia de livre concorrência dando lugar a uma economia de cartéis e monopólios, suprimindo a função do indivíduo, e, por outro lado, a transformação paralela da forma romanesca, que desemboca na dissolução progressiva e no desaparecimento do personagem individual, o herói.

Essa transformação no desenvolvimento da forma romanesca dá lugar ao seguinte:

(a) – às tentativas de substituição da biografia como conteúdo da forma romanesca pelas idéias de comunidade e de realidade coletiva (instituição, família, grupo social, revolução social, etc.);



(b) – ao abandono de toda a tentativa de substituir o herói problemático e a biografia individual por uma outra realidade; (c) – ao esforço para escrever o romance da ausência do sujeito, afirmando a não existência de toda a busca que progressa.

Neste ponto, podem destacar que, baseada na conjectura goldmanianna de duas estruturas homólogas, a nova sociologia do romance tem em vista não só restabelecer a especificidade e autonomia da forma romanesca, mas propõe-se recuperar seu estatuto particular e privilegiado em relação à classe burguesa.

O romance não é no dizer de Goldmann uma simples transposição imaginária das estruturas conscientes de tal ou qual agrupamento social particular, mas, antes disso, exprime uma busca por valores autênticos que não é defendida em modo efetivo por grupo social algum. Esses valores autênticos são os que a vida econômica tende a tornar implícitos em todos os membros da sociedade.

Da mesma maneira, o entendimento acima afirmado de que a especificidade e autonomia da forma romanesca se põem em relevo pela análise sociológica da **redução ao implícito**, análise esta desenvolvida ao longo de toda a exposição de Goldmann sobre a homologia das duas estruturas, as quais se mostram como dois planos de uma única estrutura, revela-se, por sua vez, um entendimento sustentando a convicção de que a literatura romanesca, ao lado da criação poética moderna e da pintura contemporânea, são formas autênticas de criação cultural, sem que se possa amarrá-las à consciência, mesmo que seja somente a consciência possível de um grupo particular.

Aliás, na constatação de tal autonomia, a nova sociologia vai mais longe, e admite que, contrariando a opinião consagrada, o romance com herói problemático se revela uma forma literária sem dúvida ligada à história e ao desenvolvimento da classe burguesa, mas constitui uma



forma estética bem diferenciada, que **não** é a expressão da consciência real ou possível dessa classe.

Desta maneira, Goldmann encaminha uma solução para o problema da sociologia do romance.

Ao afirmar que se trata de uma forma literária ligada à história e ao desenvolvimento da classe burguesa está nos dizendo que essa classe social constitui o **sujeito da criação cultural** da forma romanesca, sendo a esse sujeito coletivo que em última instância é referido o conceito de **estruturas homólogas**, como implicando uma relação inteligível.

Há, portanto, um aprofundamento da pesquisa de correlações sociológicas estendendo-se ao fenômeno do todo do grupo social, de tal sorte que em suas análises das obras romanescas Goldmann é levado a distanciar dois escritores da burguesia como Proust e Balzac.

O primeiro é compreendido na origem do **tema da ausência** como aprofundamento da forma romanesca, enquanto que a obra de Balzac é relacionada à consciência real e possível da classe burguesa.

Nesta perspectiva, se há proximidade dos personagens de Balzac e Proust como remarcou Bernard de Fallois ²⁴,

24 Ver o seu Prólogo ao Contre Saint-Beuve, de Proust. Como se sabe as obras de Proust apareceram já em 1896: "Les Plaisirs et les Jours"; sendo entre 1896 e 1904 que elaborou o romance "Jean Santeuil" e entre 1908 e 1910 o ensaio "Contre Saint-Beuve". Em 1910 Proust começa a escrever "A La Recherche du Temps Perdu" tendo aparecido em 1913 o primeiro volume intitulado "Du Côté de chez Swann" que fazia composição ternária então anunciada com "Le Côté des Guermentes" e com "Le Temps Retrouvé". Sua obra em 13 volumes foi concluída em 1922 coincidindo



haveria entre esses romancistas profunda diferença quanto ao modo de tratar a realidade.

Estruturas Econômicas e Gênero Romanesco

FIM



do com a data em que Proust nos deixou, mas os volumes continuaram aparecendo até 1927.



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Crítica da Cultura e Surrealismo:
Para-além do Freudismo.



Crítica da Cultura e Surrealismo:

Para-além do Freudismo.

A "Montage" Surrealista

Mais do que uma animação psicológica, o valor estético do surrealismo deve ser buscado em relação ao problema da objetividade.

O movimento dos artistas, poetas e escritores surrealistas mantém interesse atual na sociologia da literatura não só por haver introduzido a noção de **arte de avant-garde** nas primeiras décadas de um século XX em acelerada modernização, mas, no âmbito de uma orientação para o resgate da experiência de objetos culturais antigos, por sua vinculação com a obra literária de James Joyce, divulgada na Alemanha e aparecida em versão francesa já nos começos dos anos vinte.

Sob a decadência da cultura liberal e do individualismo, essa identificação dos surrealistas com James Joyce pôs em relevo um contexto cultural de redução das significações estabelecidas, estimulando a reflexão estético-



sociológica de pensadores como Theodor W. Adorno²⁵ e Ernst Bloch, que apreciaram a relação da experiência dos objetos culturais com o surrealismo, desde o prisma da composição dos materiais artísticos e da objetividade.

Em contraste com a teoria que acentuava a suposta explicação psicológica desta arte, T.W. Adorno destaca o paradoxo de a obra de arte esperar explicação conceitual para o *esquisito*, para o que nela é estranho e surpreendente.

A explicação elimina o que necessitava ser explicado impondo o contra-senso de enquadrar o **in-sólito** por meio do sólito e habitual. Se acontecer de a obra de arte esperar a sua explicação é porque ela já favorece o conformismo, mesmo se contrariamente à sua própria intenção.

Deste ponto de vista, nivelar o surrealismo com a teoria psicológica do sonho equivale a submetê-lo à vergonha do que já é oficial e já é aceite: não se devem tratar **as ruínas do mundo** no surrealismo como manifestações do inconsciente. Se assim fosse, símbolos como os de Salvador Dali nada teriam de escandaloso, mas seriam demasiado racionalistas e não passariam de projeções do complexo de Édipo ou categorias semelhantes.

Da mesma maneira, não se pode supor que na arte das “**collages**” e da **escrita automática** são os arquétipos de Karl Jung, que teriam encontrado sua linguagem gráfica liberada dos acréscimos do Eu consciente.

Por contra, o valor estético do surrealismo deve ser buscado em relação ao problema da objetividade em arte,

25 Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno [T.W. Adorno] (1903 - 1969), filósofo, sociólogo, teórico da música e compositor. Personalidade notável dentre o intelectuais de Frankfurt.



e T. W. Adorno articula as suas observações em torno de uma frase atribuída ao Hegel de **A Fenomenologia do Espírito**, que fala da história como **progresso na consciência da liberdade** ²⁶.

*A **montage** surrealista faz ver o paradoxo da modernidade: em vez de estar sempre sob a fixação do **Sempre Igual** da produção em massa, alguém pode ainda ter história.*

Trata-se de mostrar que o surrealismo é toda outra coisa que não uma animação psicológica. As imagens desse movimento artístico não são neutralizadas, mas têm impacto exatamente no processus histórico, como progresso na consciência da liberdade.

Se a ação ou efeito da **montage** como procedimento artístico do surrealismo serve-se do que é **antiquado**, o notável neste efeito é que acentua como sendo o paradoxo típico da modernidade o fato de, em vez de encontrar-se sempre sob a fixação do **Sempre Igual** da produção em massa, alguém venha ainda a ter história.

A Ruína da Cidade

26 Cf. Adorno, Theodor. W.: "Notas de Literatura", tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Editora Ariel, 1962, 134 pp., ver págs.109 sq.



A **montage** procede do que está no centro mesmo dos **shocks** surrealistas, debatidos após a catástrofe europeia nos começos de um século XX em acelerada modernização, a saber: **a ruína da cidade**.

Além disso, a **montage** pode ser bem observada, inclusive na lírica dos poemas surrealistas, no seu descontínuo amontoado estruturado de imagens. Por sua vez, ao valorizar a **collage**, a crítica da cultura observa certa ligação do surrealismo com as ilustrações das revistas do final do século XIX, e com o material gráfico, dizendo-nos que a prática propriamente surrealista mesclou estes elementos com outros insólitos, de tal sorte que no **shock** surrealista se produziu a sensação do **donde vi eu isto?**

Na **collage**, mediante as **explosões / shocks** com as imagens fracionadas compostas de fragmentos de ruínas, a afinidade com a psicanálise sustenta-se não em um simbolismo do inconsciente, mas sim, no intento de descobrir as experiências infantis.

No plano da indústria cultural, o surrealismo acrescenta aos reprodutores do mundo coisista aquilo que os homens do século XX perderam da sua infância, a saber: a experiência daquelas revistas ilustradas do final do século XIX e já então antiquadas.

O surrealismo resume-se na obtenção de **um efeito capaz de captar o momento subjetivo de todo o conteúdo antiquado**, produzindo as percepções tal como deveram ter sido naquele então. Daí a imagem surrealista de um ovo gigantesco, como ameaçando deixar saltar da casca o momento de um juízo final, e se o ovo é tão grande é porque o observador humano era muito pequeno na primeira vez que, em criança, viu com calafrio o ovo.

No surrealismo, em modo diferente do freudismo, o sujeito da expressão involuntária é des-animado, desprovido do elemento anímico, mítico.



No conteúdo do surrealismo nota-se o caráter estranhado da subjetividade, ali composta a partir do mencionado paradoxo daquele que ainda tem história, apesar da fixação do *Sempre Igual* da produção em massa.

Portanto, esse estranhamento configura uma tensão entre esquizofrenia (ou alienação mental subjetiva) e coisificação, tensão própria da individuação na era da modernidade, que se descarrega na catarse ou shock surrealista.

Vale dizer, para o crítico da cultura o conteúdo no surrealismo é esmiuçado e reagrupado, porém não é dissolvido.

Como sustenta T.W. Adorno, se as formações surrealistas têm analogia com o sonho em teoria freudiana, por desarticularem a lógica habitual e as regras da existência empírica, todavia elas continuam respeitando as coisas isoladas, separadas violentamente umas das outras do mundo coisificado, continuam respeitando todos os seus conteúdos e até aproximam o humano à figura coisista.

No sonho, o mundo coisista aparece incomparavelmente mais velado ou menos posto como realidade do que no surrealismo, que é a arte sacudindo a arte.

Quer dizer, no surrealismo o sujeito atua muito mais abertamente e menos inibidamente aplicando suas energias em apagar-se a si mesmo, enquanto no sonho isso é feito sem necessidade de energia alguma.

A diferença é que disso resulta tudo mais objetivo no surrealismo do que no sonho em teoria e análise freudiana.

No sonho, o sujeito é ausente por antecipação, e se ele dá cor e penetra em tudo o que ocorre, o faz entre bastidores. Daí porque as associações dos conteúdos no surrealismo não sejam as mesmas que no freudismo, embora ambos busquem a expressão involuntária.

No surrealismo, onde se tem em vista a coisificação total que o remete totalmente a si mesmo e ao seu protes-



to, o sujeito dessa expressão involuntária e que dispõe livremente de si, tendo se desentendido de toda a consideração do mundo empírico, revela ser algo **des-animado**, desprovido do elemento anímico, mítico.

Há uma dialética da liberdade subjetiva em situação de falta de liberdade objetiva, de tal sorte que, nas imagens do surrealismo, o que se tem é o abandono pela sociedade burguesa da sua esperança na própria sobrevivência.

Dá a aplicação ao conteúdo do surrealismo da frase atribuída ao Hegel de ***A Fenomenologia do Espírito***, segundo a qual “*a única ação da liberdade geral é a aniquilação que não tem dimensão nem cumprimento interno algum*”²⁷.

Essa frase que põe em relevo o sentido do “**algo des-animado**”, caracterizando o sujeito da expressão involuntária como desprovido do elemento anímico ou mítico, serve para explicar sem enquadrar no discursivo o alcance crítico do surrealismo, compreendendo não só os seus impulsos políticos contra a anarquia, mas também a incompatibilidade destes impulsos com o conteúdo do próprio surrealismo.

Portanto, não se pode alcançar o surrealismo sem levar em conta esse aspecto negativo de que, na frase de Hegel, é o iluminismo que se dissolve a si mesmo mediante a sua própria realização, com a ascensão da classe burguesa.

Desta sorte, como linguagem do que é qualidade do imediato, o surrealismo dá testemunho da inversão da liberdade abstrata ou geral, como se configurando no domínio das coisas e, com este domínio, em mera natureza

27 Apud T. W. Adorno, op. cit. p.112.



(mera porque não mítica). Finalmente, T. W. Adorno sentença: as montages do surrealismo são as verdadeiras naturezas mortas.

As montages do surrealismo são as verdadeiras naturezas mortas, imagens de um despertar petrificado.

Desta compreensão em que, ao compor o antiquado, as **montages** criam efetivamente **nature morte**, o crítico da cultura sustenta que as imagens dialéticas do surrealismo compondo o antiquado não são imagens de um algo interno (quid), mas são fetiches, são **mercadorias-fetiches**, às quais, **em outro tempo**, o subjetivo do indivíduo, a libido, aderiu: tais imagens recuperam a infância não por imersão no homem, mas com estes fetiches. Daí que os modelos do surrealismo sejam em realidade as pornografias e não as projeções simbólicas de complexos inconscientes reprimidos.

Como foi dito não se deve tratar **as ruínas do mundo** no surrealismo como manifestações do inconsciente. Se assim fosse, símbolos como os de Salvador Dalí nada teriam de escandaloso, mas seriam demasiado racionalistas e não passariam de projeções do complexo de Édipo ou categorias semelhantes.

O que nas **collages** se impõe convulsivamente como um tenso gosto de voluptuosidade se parece ao momento de satisfação do **voyeur**.

Seios recortados, pernas de bonecas em meias de seda, tais como se vê nas **collages** são recordatórias dos objetos de instinto, que, **em outro tempo**, despertaram a libido.

Quer dizer, o crítico da cultura põe desse modo em destaque a revelação nessas imagens do instinto libidinal



para a identificação, a revelação daquilo com o qual o **esquecido coisista** quisera identificar-se.

Se o surrealismo está aparentado com a fotografia é porque se trata de um despertar petrificado. Nada obstante, são imagens históricas porque nelas o mais interno do sujeito toma consciência de si como de sua exterioridade, como imitação de algo histórico-social, no sentido da frase “venha Joe, toca como era a música de então”.

Finalmente, acentuando essa consciência da privação no aspecto negativo do surrealismo, T.W. Adorno faz sobressair o contraste da objetividade, como superando mediante aquelas imagens infantis da modernidade o tipo de racionalidade artística que, mantendo-se somente racional, é incapaz de *manusear o ser coisista* dessa racionalidade.

Lembram que no significado da *imagem surrealista fazendo nascer da casa uma excrescência de carne, como um tumor*, se pinta seus antigos varandões desejados.

No surrealismo, as deformações compostas dão testemunho do que a proibição fez com o desejado e proibido.

Graças a essas deformações pintadas o surrealismo salva o antiquado como um álbum de idiossincrasias, nas quais se torna amarelada a pretensão de felicidade que os homens vêem negada em seu próprio mundo tecnificado.

Crítica da Cultura e Surrealismo: Para além do Freudismo

FIM



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Crise do Romance e Individualismo:

A Estandarização como Fator da *Montage*
Em T. W. Adorno



Crise do Romance e Individualismo:

A Estandarização Como Fator da *Montage*
Em T. W. Adorno

A Coisificação do Mundo

A crise da objetividade literária, a impossibilidade em narrar algo especial e particular deve ser examinada como supressão do objeto do romance em face da reportagem. O narrador romanesco não mais possui a experiência: as peripécias e as aventuras se generalizaram, já são conhecidas.

Em face da descontextualização do romance realista do século XIX, na época da modernização industrial do século vinte, a crise de objetividade literária tem sido estudada a partir da correspondência entre os temas sócio-afetivos da obra literária e os modelos intensamente presentes nos públicos receptores.

Na sociologia da literatura admitiu-se que um aspecto dessa crise teria sido detectado pelos escritores de vanguarda, na medida em que suas obras exprimem não os valores realizados ou realizáveis, mas a ausência, a impossibilidade em formular ou perceber os valores aceitáveis, em nome dos quais poderiam compor a crítica da sociedade.



Admitiu-se igualmente que tal impossibilidade posta ao indivíduo, sobretudo após a catástrofe do século XX, seria a transposição de um aspecto da grande transformação social e humana surgida com os mecanismos de auto-regulação da economia, levando o indivíduo a uma passividade crescente (daí o destaque na literatura de *avant-garde* para a figura do voyeur) ²⁸.

É o que autores como Lucien Goldmann estudaram sob o prisma da *reificação*, como processus psicológico.

Entendeu-se que havia uma correlação sociológica direta entre a estrutura das sociedades económicas sob o capitalismo organizado e o romance como gênero estético literário.

A literatura teria alcançado uma objetividade bem diferente dos realistas do século XIX, como Balzac ou Stendhal. O novo romance do século XX se teria voltado para dar expressão a um estado penetrado pelo sentimento de ausência dos valores essenciais, como elementos necessários à crítica social.

28 Desde os anos 40/50 deixou de existir definitivamente o mercado da economia liberal que cedeu lugar ao papel regulador do Estado através de políticas económicas, inclusive com políticas de incentivo ao investimento ("Livre Mercado") associadas ao fortalecimento de organismos multilaterais de cooperação comercial, a exemplo da OCDE. Quando se fala em regulação do capitalismo em sentido geral tem-se em vista os esforços para evitar agravamento das crises: política fiscal (keynesianismo), política cambial, sistema e regulação financeira, sistema de bancos centrais (política monetária), basicamente. O Federal Reserve Bank dos EUA, primeiro Banco Central, foi criado em 1913 (na sequência da crise de 1907, semelhante à grande depressão do anos de 1930), dando início ao Federal Reserve System, foco da política monetária das nações que possibilitou a reconstrução mundial. Ver acima pág. 45 sq.



Por sua vez, apreciando a produção literária sob uma abordagem bem diferenciada e individualizada, T. W. Adorno ²⁹ enfoca a questão da objetividade em arte e literatura de *avant-garde* sob vários aspectos além do *tema da ausência*, examinando-a sob a mirada do sociólogo, mas considerando-a no âmbito de uma filosofia antropológica e da respectiva problemática da desmitologização – incluindo nisto o descrédito do tema da teodicéia na consciência ético-teológica, com o fim da idéia do destino na consciência individualista-literária ³⁰.

Em seu método, este autor leva em conta não somente a sociedade de mercado como caracterizada pela *mediação* ³¹, mas a concomitante separação relativa da ciência e da arte.

Vale dizer, a separação relativa da ciência e da arte na modernidade é tomada em correlação com a **coisificação do mundo**, que se gera na produção para o mercado, de tal sorte que, por este via, para ser verificada como tal, a

29 Ver Adorno, Theodor W: Notas de Literatura, tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ed. Ariel, 1962, 134 pp.

30 Tema da teodicéia foi tratado no âmbito da sociologia do conhecimento por Max Weber, cf. Wrigth Mills, C. e Gerth, Hans - Organizadores: « Max Weber : Ensaio de Sociologia », 2ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1971, 530 pp. (1ª edição em Inglês : Oxford University Press, 1946). pp.318 sq, pp.409 sq.

31 O termo mediação ou mediatização, acentuando o primado do que é mediato (símbolo) sobre o i-mediato (simbolizado), é um termo introduzido na sociologia para dar conta da redução efetiva do mundo dos valores ao nível implícito e o desaparecimento destes como realidades manifestas diretamente apreendidas. Ver "O Romance, o Individualismo e a Reificação".



coisificação exige como pré-condição a desmágicação e a desmitologização da cultura.

Com essa separação, o domínio subjetivo das impressões passa por exclusividade da arte, por um lado, enquanto por outro lado, tudo o que diz respeito à objetividade no conhecimento passa a pertencer à rede técnico-científica.

Em Proust a elaboração sobre a esperança e a desilusão constitui um conhecimento individual capaz de servir de fonte para a objetividade literária.

. Todavia, o desencantamento do mundo não é assim simples redução à coisificação, e será possível reconhecer um elemento de objetividade literária para além de meras impressões, que tampouco é captável na rede técnico-científica.

Trata-se de certos conhecimentos acerca do homem e das conexões sociais que se pode reconhecer na elaboração poética de Proust, como necessários e constritivos, cuja objetividade não pode ser reduzida à vaga plausibilidade, posto que seja componente da experiência humana individual e se preserva nos casos limites dessa experiência, a saber: na esperança e na desilusão.

São os conhecimentos individuais de um homem experimentado, tratados por Proust em uma série experimental ao pô-los em obra, como experiências individuais suas e não passíveis de generalização.

Dá se compreende que uma das fontes da objetividade literária é a consciência individual confiando em si mesma e não antecipadamente estreitada sob a censura do patamar organizado da vida social.

No dizer de T.W.Adorno, em Proust se reconhece aquilo que nos dias do individualismo burguês tinha valor so-



cial como formando os conhecimentos de um homem experimentado³².

*A crítica da cultura se defronta ao fenômeno da **standardização**, o **Sempre Igual** da produção em massa como marca do mundo administrado, em que se impõe a relação de comunicação social e se torna bloqueado o **quid** especial e particular indispensável à narrativa romanesca.*

Estudando o deslocamento dos desafios originais do romance na sua forma contemporânea, T.W. Adorno toma como referência, além do realismo do século XIX (a crise do modelo típico), a maior incidência dos meios de comunicação e do jornalismo na produção literária, especialmente a absorção dos desafios ao romance realista pela reportagem, como relato informativo, e pelos demais meios da indústria cultural.

Sobressai, então, através da leitura de Joyce, a contraposição do romance à ficção da informação (ficção no sentido de que as reportagens são editadas) na mesma medida em que se busca o individualismo no ponto de vista do narrador e na relação com o leitor, tornado este último o receptor, em uma relação de comunicação social penetrada pelo paradoxo de que é impossível narrar, enquanto a forma do romance exige a narração.

Para a produção literária, *a identidade da experiência do sujeito foi destruída no século XX*, e a única atitude do narrador é de que a vida continua em si e articulada, qualquer narração posta como se o narrador fora o dono da expe-

32 Ver Adorno, Theodor W.: Notas de Literatura, op. cit.



riência aparece como levando a suscitar a impaciência do receptor.

Trata-se do que T. W. Adorno desenvolvendo a Crítica da Cultura atribuiu ao fenômeno da *standardização*, o ***Sempre Igual*** da produção em massa, marca do mundo administrado, no qual se impõe a relação de comunicação social e se torna bloqueado o ***quid*** especial e particular que o narrar significa.

Daí a indispensabilidade da Crítica da Cultura, sendo ilegítima a pretensão que leva a supor a interioridade do indivíduo como diretamente capaz de algo; daí também a justificação para a revolta de Joyce contra linguagem discursiva.

A crise da objetividade literária, a impossibilidade em narrar algo especial e particular deve ser examinada como a supressão do objeto do romance em face da reportagem: o narrador romanesco não possui a experiência, as peripécias e as aventuras se generalizaram, já são conhecidas.

Do ponto de vista da fantasia, o fracionamento da frase em Joyce é fruto de sua mirada artística sobre o **Hamlet** de Shakespeare, de tal sorte que sua revolta contra o discursivo se atribuiria ao procedimento artístico de composição do sonambulismo ou da linguagem sonambúlica.

Desta sorte, o primeiro passo é compreender a posição despossuída do narrador e isto se faz tomando como premissas o seguinte:

Sendo ligadas à indústria cultural, a informação e a ciência em sua permanência absorveram todos os conteúdos aos quais se podiam associar o que é positivo e apreensível, incluindo a faticidade do que se experimenta como interno ao sujeito;



A este efeito da produção em massa corresponde o encobrimento ou ocultação do caráter inteligível, da essência: na **standardização** a superfície do processus vital social se vai *estruturando* mais densamente e recobrindo mais hermeticamente o caráter inteligível ³³.

Finalmente, T. W. Adorno sentencia: a auto-alienação como tendência histórica consiste em converter as qualidades humanas dos indivíduos em lubrificantes para o suave funcionamento da maquinaria (basta visualizar os métodos de administração das relações humanas no mundo corporativo, onde as pessoas são assistidas e confortadas para renderem o máximo).

Interpretação e Fantasia

Do ponto de vista da standardização, a questão do acesso à obra literária de avant-garde passa pela prevalência da interpretação, sobre o princípio da satisfação pela fantasia, e se impõe em modo diferenciado e autônomo, com as significa-

33 Em sociologia as condutas cristalizadas e símbolos padronizados pelos regulamentos preestabelecidos e hierarquizados, tomados em sua extensão na mentalidade coletiva, consolidam uma crosta dogmática que reforça o determinismo dos aparelhos organizados e tem relevo no estudo da consciência alienada por T.W. Adorno. Trata-se de uma referência central da estruturação da indústria cultural, tomada esta última, por sua vez, como tipo de estrutura parcial diferenciada nas sociedades de classes com notado avanço das técnicas de comunicação.



ções simbólicas envolvendo a própria fantasia, a exemplo do Ulysse, de James Joyce, em que a rebelião contra a linguagem conceitual conforma a fantasia.

Tem-se então que a sociologia literária de T. W. Adorno orienta-se para a busca do individualismo, levando às seguintes constatações:

(a) – no século XX, o indivíduo como leitor ou receptor da narrativa literária encontra-se numa relação de comunicação social;

(b) – o mundo da comunicação social, o mundo dessa relação emissor-receptor de significações simbólicas ou mensagens da indústria cultural, como esfera do que é **mediatizado**, é um *mundo administrado*, que funciona a exemplo da maquinaria e que é percebido pelo indivíduo sob a *censura da organização ou dos aparelhos organizados*, como a experiência do **Sempre Igual** ³⁴;

(c) – a essa experiência classificada sociologicamente como **standardização** corresponde o indivíduo como incapaz de afirmar diretamente os valores humanos.

Deste ponto de vista a questão de chegar ao valor estético da obra literária torna-se bastante complexa, não sendo mais admitido que o **princípio de satisfação pela fantasia** seja diretamente acessível.

Cabe então à sociologia literária levar em conta que o valor estético, como a qualidade pela qual a obra de literatura alcança os traços da nova sociedade nascente, isto é, como significação simbólica, exige os procedimentos de *mediação* dialética em que se verifica a coisificação do mundo.

34 Ver a anterior nota de rodapé.



Desta sorte, juntamente com a *prevalência da interpretação sobre o princípio da satisfação pela fantasia* - até então especificidade do fato literário, sobretudo no aspecto da relação obra/público - passa a impor-se em modo diferenciado e autônomo, sem paralelo com o romance realista, a questão do acesso à obra literária de *avant-garde*.

Verificam-se então as significações simbólicas envolvendo a própria fantasia, a exemplo do *Ulysse* de Joyce, em que a rebelião contra a linguagem conceitual conforma a fantasia e não o contrário.

Por um lado, podem observar as significações da própria fantasia permitindo chegar à compreensão provisória de que o fracionamento da frase em Joyce seja fruto de sua mirada artística sobre o *Hamlet*, de Shakespeare, e que, portanto aquela revolta contra o discursivo se deveria ao procedimento artístico de composição do sonambulismo ou da linguagem sonambúlica.

Por outro lado, a abordagem da sociologia literária de T.W. Adorno torna então imprescindível que seja explicitado o caráter sociológico dessa linguagem sonambúlica, como significação simbólica ou penetrada pela mediatização, a significação produzida pela e na indústria cultural, de que se faz a *montage*, sendo confirmado que a rebelião contra a linguagem conceitual conforma a fantasia, e não o contrário.

Desta sorte, a reflexão estética passa a incluir a sociologia literária na medida em que, se exercendo sobre o *futurismo* como perspectiva própria ao mundo administrado, faz com que essa perspectiva seja desenvolvida como Crítica da Cultura, o que será conseguido, por sua vez, a partir da análise da *fantasia futurista* no “**The Brave New World**”, de Aldous Huxley, análise esta desenvolvida por T. W. Adorno no início dos anos de 1940, em termos de **utopia negativa**.



*O mundo **standardizado** da comunicação social encontra a sua perspectiva no **futurismo** que, "desideologizado", revela-se uma projeção da utopia negativa, à luz da qual é possível chegar à significação simbólico-cultural da literatura e arte de **avant-garde**.*

Note-se para encerrar, que essa orientação da reflexão estética em direção ao exclusivamente mediatizado imprime um caráter específico ao estatuto da realidade, solucionando o problema da crise de objetividade literária.

Nos quadros intelectuais dessa reflexão, a realidade cuja montagem ocupa a literatura e a arte de **avant-garde** só pode ser alcançada pelas significações produzidas na e por a indústria cultural e a cultura de massa, onde os gestos prevalecem sobre as palavras.

Diferente do realismo literário do século XIX, que valorizava a intermediação dos agrupamentos sociais e correntes da vida moral, como qualidades da realidade a ser pintada, na Crítica da Cultura por sua vez, a realidade detectada, a realidade em estado de *montage* é aquela que, sendo produzida na e por a indústria da produção em massa, tem existência social no mundo administrado da comunicação social, onde é verificada como *realidade coisista*.

Desta forma, os quadros de referência tornados operativos na Crítica da Cultura já são igualmente produzidos e integrados no mundo administrado, tomado este por si mesmo, e compreendem os gêneros de vida que correspondem e são identificados à indústria cultural.

Para reconstituir tais quadros operativos ou categorias como aplicações da Crítica da Cultura há que aprofundar o seguinte: (a) – que T. W. Adorno efetua a *montage* de sua Crítica da Cultura procedendo à desarticulação da **ideologia do futurismo**, em vista de (b) – reaproveitar o futurismo assim desideologizado, tornando-o operativo



como perspectiva da reflexão estético-sociológica, na medida em que o integra como projeção da utopia negativa.

Palavras Chave: Objetividade literária/ realidade coisista/ montage/ supressão do objeto do romance/ reportagem/ interpretação/ significação cultural/ standardização/princípio de satisfação pela fantasia/ significações simbólicas/ Sempre Igual/ Desmitologização da cultura/.

Categorias: Estética sociológica/ Crítica da Cultura/ Futurismo/ Indústria Cultural/ coisificação/ Fantasia/ Significação cultural/ significações simbólicas/ valor estético.

Crise do Romance e Individualismo:
A Estandardização como fator da Montage
em T. W. Adorno

FIM



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Dostoievski, Proust, Kafka

E a Crise do Romance no Contexto da
Indústria Cultural:
Linhas em Torno do Monólogo Interior



*Dostoievski, Proust, Kafka
E a Crise do Romance no contexto da
Indústria Cultural:*

Linhas em Torno do Monólogo Interior

Epígrafe

Não se deve hipostasiar ou divinizar a contraposição da ciência e da arte. A obra romanesca de Marcel Proust liga-se a conhecimentos que são mais do que meras impressões das que se trata em arte, porém são difíceis de captar com a rede científica. São conhecimentos necessários e constritivos acerca do homem e das conexões sociais, cuja objetividade não pode ser reduzida à vaga plausibilidade, mas é componente da experiência humana individual preservando-se reunida na esperança e na desilusão, experiência não-generalizável que, como recordação, confirma ou refuta as observações de Proust para ele mesmo.



Reflexão Estética e Crítica da Cultura

A ligação entre sociologia da literatura e sociologia do conhecimento está presente nas análises de T. W. Adorno notadamente em sua reflexão sobre o problema da crise de objetividade literária, incluindo as suas observações no ensaio intitulado *PROUST*³⁵, datado de 1950.

Em relação à **forma do ensaio** compreende-se o *écrivain* como aquele que especula acerca de objetos específicos já pré-formados na cultura, tendo sua atividade inserida em uma formação social particular, em cujo universo simbólico o “*Homme de Lettres*” já esteja presente em algum modo, com maior cultivo ou não: é que não pode haver **ensaio como forma literária** sem que a liberdade de pensamento introduzida com o Iluminismo seja recordada e exortada.

Dois perspectivas servem de referências para T. W. Adorno desdobrar a sua reflexão e análise:

(1º) – a compreensão de que o **ensaio** fala sempre de algo já formado, ou no melhor dos casos, algo que já em outra ocasião existiu. → (a) É, pois, da essência do **ensaio** não tirar coisas novas de um vazio, mas limitar-se a ordenar em modo novo coisas que já em algum momento foram vivas. → (b) Posto que se limite a ordená-las em modo novo, ao invés de dar forma a algo novo a partir do in-forme, o **ensaio** se encontra vinculado a tais coisas

35 Theodor W. Adorno: “Prismas: la Critica de la Cultura y la Sociedad”, tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 Págs. Op cit.



que foram vivas, tem que dizer sempre a verdade acerca delas e achar expressão de sua essência;

(2º) – a compreensão de que a forma do **ensaio** ainda não deixou para traz o caminho de independência, percorrido já há tempo por sua irmã a poesia: o caminho que afasta de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte.

T. W. Adorno nos indica que vai buscar essas compreensões ao Lukacs jovem, o autor de *A Alma e as Formas* (“*Die Seele und die Formen*”, Berlim, 1911).

A análise de T. W. Adorno se inicia por confrontar como insuficiente e situar no mesmo plano, por um lado, a concepção de Lukacs que designa *forma crítica* ao ensaio, e, por outro lado, a concepção positivista, cuja orientação afirma que, ao escrever sobre a arte, não se deve aspirar em absoluto a uma exposição artística e à autonomia formal.

O ensaio se diferencia da arte por seu meio, por utilizar conceitos na expressão, e por sua aspiração à verdade desembaraçada de aparência estética.

Quer dizer, é dogmático pretender falar em modo não-estético do que é artístico ou estético, e se o ensaio não começa por derivar as formações culturais de um algo subjacente se enreda na organização cultural da preeminência e prestígio dos produtos do mercado.

Neste caso se situa, pois, o *mau ensaio*, por diferença da **forma do ensaio**.



As biografias de romances situam-se na referência do mercado. Trata-se de uma tendência já desenhada em Saint-Beuve³⁶, de quem no dizer de T. W. Adorno provavelmente descende o gênero do ensaio moderno. Essa tendência, juntamente com uma literatura cultural sobre perfis, combinada aos filmes sobre pintores impressionistas e personagens bíblicos teria promovido não só a neutralização das formações culturais particulares, mas sua conversão em mercadorias.

Tal processus servindo à expansão da indústria cultural houvera sido favorecido por autores como Stefan Zweig, cujo livro sobre Balzac aceita e utiliza sem crítica os clichês esfarrapados, para desembocar como nota T. W. Adorno na chamada psicologia do homem criador.

Neste livro, se representa a cultura como ridícula pre-sunção iletrada de elegância, reduzindo-a nas categorias de personalidade e irracionalidade. Desse modo, o ensaio se confundiria ao folhetim literário.

L'homme de lettres

Embora tenha orientação sociológica, a análise por T. W. Adorno é ligada a uma reflexão filosófica que toma a separação da ciência e da arte como irreversível.

Quer dizer, esse autor nega que se possa manter uma interpretação da consciência para a qual seja uma só coisa intuição e conceito, imagem e signo – seria a *utopia da consumação do processus da mediação*, utopia pensada pelos filósofos idealistas alemães desde Kant.

36 Crítico literário influente no início do século vinte, Saint-Beuve encontrou em Proust um adversário mordaz. Ver seu ensaio "Contre Saint-Beuve", elaborado entre 1908 e 1910.



Impossibilidade esta inerente à desmitologização que, por sua vez, deve ser compreendida na base do processo da mediação que se desenvolveu na sociedade de mercado.

Vale dizer: a separação da ciência e da arte está em correlação com a coisificação do mundo.

Nada obstante, não se deve hipostasiar a contraposição da ciência e da arte.

Existem conhecimentos que, embora sejam mais do que as meras impressões tratadas em arte, são difíceis de captar com a rede científica. São conhecimentos necessários e constritivos acerca do homem e das conexões sociais, cuja objetividade não pode ser reduzida à vaga plausibilidade.

Em artigo anterior notou-se que a obra romanesca de Marcel Proust liga-se a esses conhecimentos cuja objetividade T. W. Adorno remarca como componente da experiência humana individual, a qual ainda se preserva condensada na esperança e na desilusão, experiência não-generalizável esta que, ademais, como recordação confirma ou refuta as observações de Proust.

Admitindo que o artista exerce um modo de proceder experimental, portanto equiparável à ciência, atribui-se a Proust a tentativa de restabelecer como *dilettantismo* tais conhecimentos, próprios ao já desaparecido *homme de lettres*, ou seja: **os conhecimentos de um homem experimentalado.**

Proust houvera assim ressuscitado o tipo *homme de lettres*, sendo exatamente a este ressuscitar vinculando Proust ao Iluminismo que T.W. Adorno aplica a qualidade repudiada por Proust do *dilettantismo*, incluindo aí, em contraposição ao produto massificado da indústria cultu-



ral, o conteúdo da cultura passível, suscetível de individualização.

Vale dizer: Proust teria resgatado o que valia nos dias do individualismo burguês, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se estreitava antecipadamente sob a censura da organização.

Será, portanto, à luz dessas reflexões sobre os conhecimentos de um homem experimentado que se chegará à compreensão da **forma do ensaio**, na medida em que é nesta, e não no romance, que a atitude experimental encontra seu lugar. Vale dizer, **a forma do ensaio** é fundamentalmente método pautado na *intenção tentadora*, notada não só em Montaigne, mas já em Bacon.

Mas não é tudo. Anteriormente foi visto que a supressão do objeto do romance em face da reportagem implica a posição do narrador que, por diferença do realismo literário do século XIX, não mais possui a experiência do conteúdo a ser narrado - situação essa classificada como **crise da objetividade literária** ou crise da possibilidade em narrar algo especial e particular.

T. W. Adorno considera que este quadro estivera em correspondência com uma situação já antecipada por Dostoyevski, e chama atenção para o caráter diferencial da psicologia dostoyevskiana, a qual seria equivocado tratar no marco dos homens empíricos que se movem pelo mundo.

Entenda-se: em face do freudismo como análise com disciplina científica, houve uma redução ao nível mais elementar da psicologia que passava por empírica em Dostoyevski, de tal sorte que, se há psicologia em tal obra, trata-se de uma psicologia de caráter inteligível, uma psicologia da essência.

O avanço de Dostoyevski está em ter assimilado o sentimento de que o romance estava obrigado a romper



com o positivo e apreensível e a assumir a representação da essência como das qualidades humanas. Conclusão essa que não é sem importância para a sociologia crítica da cultura.

No procedimento da Crítica da Cultura, a constatação do avanço de Dostoyevski não poderia ser outro. Tomando por ponto de partida a coisificação das relações entre os indivíduos, a interpretação da crise da objetividade literária que leva à compreensão da posição alterada do narrador no romance contemporâneo, vem a ser desenvolvida por T. W. Adorno com base em uma observação sobre o *efeito cultural da preeminência da informação e da ciência*.

Vale dizer, sendo ligadas à indústria cultural, a informação e a ciência absorveram todos os conteúdos aos quais se podiam associar o que é positivo e apreensível, incluindo nisso a faticidade do que se experimenta como interno.

A esse efeito observado corresponde o encobrimento do caráter inteligível, o encobrimento da essência. Encobrimento esse que se descreve como a superfície do processus vital social, que se vai estruturando mais densamente e recobrando mais hermeticamente o caráter inteligível.

Consciência Alienada

Para T.W. Adorno, a alienação como processamento de uma consciência alienada - no seu dizer: a *auto-alienação* - consiste em converter as qualidades humanas dos indivíduos em lubrificante para o suave funcionamento da maquinaria.



Deste ponto de vista, chega-se a formular a situação do romance do século XX, ou seja: para permanecer fiel à sua herança realista e continuar dizendo como são realmente as coisas o romance tem que se afastar de um realismo voltado para reproduzir apenas a fachada e tem que promover o equívoco desta.

Tarefa por sinal não estranha ao romance, que desde o século XVIII com o **Tom Jones**, de Fielding, já encontrara seu verdadeiro objeto no conflito entre os homens vivos e as petrificadas (ou mumificadas) relações, de tal sorte que a própria alienação se converte assim para o romance em meio artístico.

Quanto mais estranhos se fizeram os homens, os indivíduos e os coletivos uns aos outros, tanto mais enigmáticos se fazem uns aos outros, e o intento de decifrar o enigma da vida externa, que é o verdadeiro impulso do romance, se transmuta em um esforço por alcançar a essência, a qual, por sua vez, aparece coberta de convenções.

T. W. Adorno conclui que o momento antirrealista do novo romance, sua dimensão metafísica é em si mesma fruto do seu objeto real, isto é, fruto de uma sociedade na qual os homens estão desgarrados uns dos outros e cada qual de si mesmo.

Nada obstante seria equivocado tomar essa análise como relevando da sociedade econômica. Trata-se de significações simbólicas. Conforme foi assinalado é a desmitologização que se desenrola na base do processus de mediação próprio à sociedade de produção para o mercado, de tal sorte que a separação irreversível da ciência e da arte está em correlação com a coisificação do mundo. Por isso, na sociologia crítica da cultura, a análise da situação do romance do século XX leva à assertiva de que na transcendência estética se reflete o desencantamento do mundo.



Novamente reencontra Proust. O procedimento narrativo do **monólogo interior** desenvolvido em sua obra literária e romanesca estaria conforme a exigência de suspensão da ordem objetiva espacio-temporal, suspensão esta que unicamente permite ao narrador fundar um espaço interior, como já foi dito.

Será exatamente pela arte do monólogo interior que o mundo vai sendo arrastado ao espaço interior assim fundado, e todo o externo se apresenta como um fragmento de interioridade, como momento da corrente da consciência que é resguardado em face da refutação pela ordem do mundo alheio.

Tal é a “técnica micrológica” que T. W. Adorno interpreta ao observar que todo o primeiro livro de Proust - **Combray** - não é mais do que o desenvolvimento das dificuldades que tem uma criança para dormir, quando a mãe bonita não lhe deu o beijo de boa noite.

Mais não é tudo. Será à recordação proustiana de criança que T. W. Adorno distinguirá a fundação pelo narrador de um espaço interior como capaz de lhe permitir escapar de toda a saída em falso ao mundo do alheio.

Tal recordação monológica, permite ao narrador evitar a falsidade do tom que se finge familiar com esse mundo externo. Pelo contrário, o monólogo interior faz com que tal mundo é que vai sendo arrastado para o espaço interior.

Desta forma, se descobre em Proust o exemplo de proceder artístico para o autor literário evitar a pretensão de que sabe exatamente “*como foi*”, pretensão essa designada por T. W. Adorno “*pretensão de conhecimento*”, que o romance deve excluir, isto é, o gesto e o tom do “*foi assim*”.



Pode notar, enfim, conforme disse, que na descoberta do proceder proustiano percebe-se igualmente o elemento da fantasia - “o quimérico”. Observam-se nessa arte micrológica *as significações da unidade do vivo fracionada em átomos*, as significações de uma sensibilidade artística multifária, que em sociologia crítica da cultura chamar-se-á no dizer de T. W. Adorno “**o esforço do sensório estético**”³⁷.

Reflexão estética e objeto literário

Na abordagem personalista o objeto do romance é antes de tudo objeto literário: é a fantasia posta em questão na análise da crise do romance dito psicológico, de tal sorte que a reflexão estética reporta-se sobre a união em ato do autor, personagem e leitor.

Entretanto, dentre os estudiosos da sociologia e filosofia literária não é somente T. W. Adorno quem inclui o problema do monólogo interior no âmbito de uma reflexão sobre a crise da objetividade proposta nos anos de 1950. Mas, já nos anos quarenta, a presença de Proust é justamente tomada como igualmente decisiva pela ensaís-

37 No sentido deste sensório estético, filtro da sensibilidade artística micrológica, são entendidas e designadas como simbólicas e não somente culturais as significações de que trata a sociologia literária crítica da cultura em T. W. Adorno.



ta Nathalie Sarraute ³⁸, para enfrentar a crise do romance centrado na vida mental dos personagens, incluindo as narrativas em primeira pessoa, como se convencionou a designação *romance psicológico* assim classificado para diferenciar dos dramas históricos ou coletivos, ou dos romances focados nas mudanças dos costumes.

Para essa autora, célebre romancista e refinada ensaísta, em modo diferente da sociologia crítica da cultura, o objeto do romance é antes de tudo o objeto literário: é a fantasia posta em questão na análise da crise do romance psicológico, de tal sorte que a reflexão estética reporta-se sobre a união em ato (de leitura e de composição) entre o autor, o personagem e o leitor.

O problema do caráter inteligível e das qualidades humanas deve ser investigado a partir das próprias descrições oferecidas pelos romancistas nas manifestações dos seus personagens. Dessa maneira, antes de voltar-se ao exame da representação da essência obscurecida pela consciência alienada, dá-se prioridade à experiência do fato literário como tal.

Não que o aspecto crítico da cultura seja desatendido nas análises de Nathalie Sarraute, mas que a sua apreciação do romance trata a experiência da leitura na perspectiva do fato literário, com independência em face do envolvimento prévio nas significações ou in-significações culturais.

A ação dramática não será, pois, necessariamente tomada em comparação com o que T. W. Adorno designa

38 Sarraute, Nathalie: "*L'Ère du Soupçon*", Paris, Gallimard, 1956; publicado originalmente in "*Les Temps Modernes*", Outubro, 1947.



“cena da câmara escura do teatro burguês”. Entenda-se: na abordagem crítica da cultura, a ação dramática do romance está envolvida em uma técnica da ilusão, que reserva previamente ao leitor o papel limitado de realizar algo já realizado, e participar assim do caráter ilusório do conteúdo representado - ainda que esse caráter ilusório vá sendo suprimido na história literária conforme se passe de Flaubert para Proust, Gide, Thomas Mann ou Musil e desembeque no que, referindo-se a Joyce, T. W. Adorno chama “reabsorção da distância estética”.

Não que, por sua vez, a análise crítica da cultura seja desprovida de interesse específico para a sociologia literária.

Sua orientação é verificar como visto a situação do romance em face da realidade no momento antirrealista do romance. Nada obstante, desse modo vem a ser favorecida a prevalência da relação com o leitor, ainda que por fora e em detrimento da união autor-personagem-leitor, porquanto a asserção de que a alienação se converte em meio artístico, para um tipo de romance cujo impulso é decifrar o enigma da vida externa, exige pôr em relevo além da fantasia a ambigüidade do romance como técnica de comunicação.

Não há obra de arte moderna que tenha valor sem que ao mesmo tempo encarne o espanto, a perplexidade, sendo desta forma, por prestarem testemunho do que experimentou o indivíduo da era liberal, que tais obras servem à liberdade.

Desta forma, tem-se por um lado o monólogo interior de Proust, tomado como via determinada de linguagem, que faculta ao narrador fundar um espaço interior na narração, permitindo-lhe por sua vez evitar o discursivo e escapar às convenções da representação objetiva.

Por outro lado, a anulação da diferença entre o real e a descrição do imaginário que acompanha a reabsorção da



distância estética como processus histórico-literário, a reabsorção da distância entre o comentário do narrador e a relação com o leitor – já detectada em Proust e completada em Kafka e em Joyce – se insinua em meio ao próprio monólogo.

Isto se verificando de tal sorte que, reabsorvendo-se em uma segunda linguagem (monológica) destilada da primeira (discursiva), e em crescimento junto com a massa de todos os que permaneceram alheios à primeira linguagem, o mundo coisista da representação torna a se apresentar à narração.

Daí a conclusão de T. W. Adorno de que não há obra de arte moderna que tenha valor sem que ao mesmo tempo desfrute da dissonância e da frouxidão; sem que encarne o espanto, a perplexidade, sendo desta forma, por prestarem testemunho do que experimentou o indivíduo da era liberal, que tais obras servem à liberdade.

A Análise Personalista

Retornando neste ponto à análise mais personalista de Nathalie Sarraute, tem-se que a ação ou elemento dramático é caracterizado pelo conceito sociológico-literário essencial da **fantasia**, compreendendo os subterfúgios estranhos, os achados, os disfarces, os movimentos sutis mal perceptíveis, fugidios, contraditórios, evanescentes, movimentos dos frágeis temores, dos esboços de apelos tímidos e de recuos, das fugas, das sombras ligeiras que escorregam cujo jogo incessante constitui a trama invisível de todas as colorações nas relações humanas, e o substrato mesmo que ocupa nossa vida.

Nessa autora, para quem o fato literário é acessível diretamente à experiência do leitor, tomado este em sua irredutibilidade humana, a defesa do exemplo de Proust



passa não só pelo resgate da arte de Dostoyevski, em face da supervalorização do modelo do romance de Kafka – o homo absurdus –, mas também passa pelo esclarecimento das origens deste na obra daquele.

Na reflexão personalista é posta em questão e é refutada a proposição de que o romance do século XX não mais teria ligação com a idéia de Proust atribuindo um valor maior ao procedimento de busca de um fundo extremo onde reside nossa impressão autêntica.

Em tal abordagem, é posta em questão e vem a ser refutada a proposição de que o romance do século XX não mais teria ligação com a idéia de Proust, que atribui um valor maior ao procedimento de **busca de um fundo extremo onde reside nossa impressão autêntica**.

Haveria uma crise do chamado romance com orientação psicológica, cujo tipo estaria supostamente ultrapassado e impossibilitado de falar ao homem moderno, inteiramente absorvido este na e pela civilização da maquinaria.

A crença na imagem de um homem moderno identificado à consecução de metas que não desejou e não compreende nega a possibilidade de que o romance seja elaborado com base em procedimentos de análise psicológica, a exemplo do monólogo interior de Proust.

A convicção voltada para buscar o fundo da nossa impressão autêntica, que houvera impulsionado o romance proustiano, não mais encontraria referência no homem moderno, o qual então desmentiria a idéia de que existe um fundo para a impressão humana autêntica.

Segundo o modelo do Homo Absurdus, supostamente tratado na obra de Kafka, como excluindo toda a possibilidade de impressões em um sujeito humano, o homem



moderno não seria coisa alguma d'outro senão o que dele aparece ao exterior.

Quer dizer, quando ele se abandona a ele mesmo, o torpor inexpressivo e a imobilidade de seu rosto não encobririam movimentos ou estados interiores, em modo tal que o tumulto do silêncio aparente, notado em sua alma pelos escritores do chamado romance psicológico, nada mais seria que somente silêncio.

Segundo Nathalie Sarraute, o enfoque pelo esquema do *Homo Absurdus* nos mostraria o substrato da consciência do homem moderno como trama ligeira de opiniões convencionadas, recebidas como tais do grupo a que ele pertence.

Todavia, os clichês assim repetidos, por sua vez, eles mesmos encobririam um *Nada profundo*, uma quase ausência de si mesmo.

Menos que uma tendência predominante nos temas literários levando a definir o romance como gênero, a *ausência* seria notadamente um aspecto da imagem que resume o universo simbólico de Kafka quando tomado nas antípodas de Dostoyevski.

Mas não é tudo. Nesse enfoque pelo *Homo Absurdus*, o elemento psicológico da consciência, o foro íntimo, a inefável intimidade consigo, fonte de tantas decepções e penas deixa de existir.

Sob o aspecto mais sociológico, Sarraute observa que a crença nessa imagem absurda do homem moderno configurou também a expectativa de uma corrente de opinião. Projetava-se que o romance europeu tiraria proveito das novas técnicas do cinema e viesse a ser feito em maneira



mais acessível, modesta, com a simplicidade do que nos anos cinquenta chamou-se jovem romance americano³⁹. Isto é, com a redução do objeto literário ao elemento puramente descritivo e uma narrativa exterior, sem proveniência nas impressões de um sujeito humano.

Será em vista de esclarecer a ingenuidade da expectativa dessa corrente pró-cinema, que separava a união de autor, seus personagens e leitor, que Sarraute comentará os procedimentos literários articulados por Dostoyevski ao construir seus personagens.

Nossa autora visa igualmente pôr em relevo a improcedência da teoria do choque misterioso e salutar propalada à época, choque moral idealizado e atribuído a um projetado efeito profundo no leitor – ou nas supostas regiões dispersas e sem controle de uma imaginária alma sensitiva.

"Efeito" esse que, em tal teoria do choque misterioso e salutar, resultaria de uma suposta força de penetração decorrente da opacidade mesma do universo simbólico desse tipo de romance tido por novo. Desta forma, a presença do leitor seria reduzida, contemplado ele por uma espécie de comoção emotiva permitindo-lhe apreender de um só golpe e como num clarão o objeto literário todo, inteiro.

O Monólogo de Camus

*Nas contradições e inverossimilhanças de que provêm o mal-estar na leitura de **L'Étranger**, de Albert Camus, a análise*

39 Sarraute refere-se ao romance de John Steinbeck "As Vinhas da Cólera" (*The Grapes of Wrath*, 1939) que deu origem ao filme americano de John Ford, quem conquistou o prêmio Pulitzer de 1940 por esta obra.



do fato literário põe em relevo por baixo da conduta insensível e indiferente de personagem a ocorrência daquele elemento do chamado romance psicológico designado por Proust como "o fundo extremo das nossas impressões autênticas".

O desenvolvimento da abordagem esclarecedora de Sarraute mostra inicialmente que um romance ao qual a imagem do *Homo Absurdus* foi aplicada, como é o caso de *L'Étranger*, de Albert Camus, além de não excluir o elemento de fantasia característico do romance psicológico, pelo contrário o afirma e o exige.

Na seqüência vê-se que o modelo de Kafka não é mais do que somente uma das vias, talvez a mais estreita e longa já inaugurada por Dostoyevski.

Da mesma maneira, o esnobismo mundano de Proust repercutindo obsessivamente em todos os seus personagens, não passaria de uma variedade do procedimento de Dostoyevski, o qual, enfim, como se verá adiante vem a ser compreendido como não tendo absolutamente coisa alguma a ver com uma decepcionante e abstrata exposição de motivos censurável, que tomaram equivocadamente como característica do romance psicológico.

Com efeito, pela abordagem personalista exercida por Nathalie Sarraute em seu ensaio de crítica nota-se na leitura de *L'Étranger* que o *nada interior* do personagem é-nos apresentado pelo procedimento clássico do monólogo interior e não por uma narrativa exterior, como seria de esperar de um romance sob o modelo do *Homo Absurdus*. O estrangeiro camuniano *Meursault* é em relação a ele mesmo como se outro o visse e falasse dele; "ele é



tanto mais si quanto ele parece pensar menos, sentir menos, ser cada vez menos íntimo consigo”⁴⁰ .

Revela-se “um homem cujos sentimentos e reações psicológicas que ele busca alcançar nele mesmo ele em si não os encontra: ele só encontra a visão absolutamente semelhante àquela que os outros podem ter de seus próprios comportamentos”⁴¹.

Analisando a cena do sepultamento da mãe de Mer-sault, nossa autora observa que, por um lado, acontece do personagem encontrar, nele mesmo, alguns dos pensamentos fugidios, sombrios e tímidos descobertos na fantasia do romance psicológico como “deslizando com a rapidez furtiva dos peixes”, a saber: o pensamento do prazer que lhe proporciona uma bela tarde passada no campo; o pensamento do lamento do passeio que esse enterro lhe obrigou a faltar, ou a lembrança do que ele habitualmente fazia àquela hora matinal.

Por outro lado, em contrapartida, Sarraute sublinha que todo o sentimento ou pensamento tocando de perto ou de longe a sua mãe, inclusive o desgosto, parece ter sido radicalmente suprimido daquela consciência limpa e preservada: nenhuma lembrança envolvida nas impressões de infância; nenhum fio desses sentimentos que sentem escorregar neles os que se consideram bem protegidos contra as emoções convencionais e as reminiscências literárias.

Mas a análise do fato literário que nos oferece Sarraute a respeito do romance **L'Étranger**, de Camus, aprofunda

40 (frase citada por Maurice Blanchot, apud Sarraute, op.cit.pág.23).

41 (passagem destacada por Magny, apud Sarraute, ib.pág.23/4).



as contradições e as inverossimilhanças de que provém o mal-estar provocado por esta obra.

Assim, se a consciência de Meursault trai um estado de anestesia comparável ao dos que padecem “os sentimentos do vazio” e só conseguem pronunciar frases tais como “todos os meus sentimentos desapareceram...”; “as pessoas como as coisas, tudo me é indiferente...”; “posso fazer todos os atos, mas fazendo-os não tenho mais alegria nem pena...”; “sou uma estátua viva, me é impossível ter por alguma coisa uma sensação ou um sentimento...”.

Se conforme dizia tal personagem pode acomodar este discurso patológico do vazio, Meursault revela por outra via um refinamento do gosto, uma delicadeza rara que Sarraute aprecia no estilo em que ele se exprime diferenciando-o do herói gritão de Steinbeck nas seguintes falas monólogos: “ela inclinou sem sorrir sua face ossuda e alongada...”; “eu estava um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia das cores preta viscosa do asfalto espalhado, preta suave dos hábitos, preta laqueada do automóvel...”.

No mesmo diapasão Sarraute destaca a maneira poética de Meursault referindo-se aos jogos delicados de luz e sombra e as nuances cambiantes do céu; destaca que ele se lembra do sol transbordante que faz estremecer a paisagem bem como se lembra de um aroma de noite e de flores; destaca que ele ouve uma planta elevada lentamente como uma flor nascida do silêncio.

Mostrando os detalhes que retêm a atenção de Meursault, nossa autora põe em relevo o contraste entre, por um lado, a ingenuidade e a inconsciência dele ao revelar que o verdadeiro, o constante modo do homem é um “Eu não penso, Eu não tenho coisa alguma a pensar” e, por outro lado, o caráter esclarecido da advertência por ele afirmada de que todos os seres são desejaram mais ou menos a morte dos que amavam. Por tal advertência,



Sarraute sustenta que a tal personagem acontece de lançar algumas pontes para as zonas interditas.

A Fantasia

Sem dúvida, ao evidenciar as contradições e inverossimilhanças de que provêm o mal-estar na leitura de **L'Étranger**, a análise do fato literário desenvolvida por Nathalie Sarraute é orientada para focar a manifestação pela qual o herói de Camus ele próprio alcança o sentimento de que, na sua fala monóloga, “alguma coisa há tocado (nele)” e “derrama... todo o fruto do (seu) coração”.

Quer dizer, Sarraute põe em relevo em Camus, por baixo da conduta insensível e indiferente de seu personagem, a ocorrência daquele elemento do chamado romance psicológico designado por Proust como “**o fundo extremo das nossas impressões autênticas**”. E nos apresenta as seguintes frases de Meursault: “... eu tinha o ar de ter as mãos vazias. Mas eu estava seguro de mim, seguro de tudo... seguro de minha vida e dessa morte que iria vir... eu tivera razão, eu tinha ainda razão, eu tinha sempre razão...”. “Que me importava a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam... as vidas que a gente escolhe, os destinos que a gente elege, posto que um só destino devia me eleger eu mesmo e comigo os milhares de privilegiados...”. “Todo o mundo era privilegiado... não havia que os privilegiados...”. “Os outros



também se lhes condenará um dia" ⁴² . É o fim do mal-estar, exclama nossa autora.

Essa libertação do herói de Camus pela tomada de consciência do reencontro em foro íntimo de seu destino é igualmente a libertação do leitor atento. Desta forma, a caracterização do tipo literário de tal personagem pode enfim ser posta em relevo, bem esclarecido o mal-entendido igualmente refutado em considerar Meursault o protótipo europeu do homem novo imaginário debulhado do elemento psicológico e apreendido por uma descrição feita unicamente do exterior que, a exemplo do herói do chamado jovem romance americano personificado em Steinbeck esperava-se nele visualizar – como houvera desejado Maurice Blanchot.

O personagem Meursault, "um jovem empregado tão simples e tão rude" revela uma atitude que, embora pudesse lembrar em certos momentos "o negativismo cabeçudo de uma criança enfadada", significava uma tomada de partido resoluta e altiva, "uma recusa desesperada e lúcida", "um exemplo e talvez uma lição". Comparável aos verdadeiros intelectuais, Sarraute arrola os traços que o caracterizam, seguintes: (a) – o cultivo da sensação pura, exercido com *frénésie* voluntária; (b) – um egoísmo muito consciente, que se afirma como fruto de certa experiência trágica que ele reportou em virtude de (c) – sua sensibilidade excepcional; (d) – um sentimento agudo e constante do nada.

Desta forma, nossa autora conclui esta análise do fato literário afirmando a proximidade do "L'Étranger", de Albert Camus, ao "L'immoraliste", de André Gide.

42 (L'Étranger, apud Sarraute, op.cit, pp.25 a 29)



A fantasia é um conceito sociológico essencial. Sem uma apreciação detida e cuidadosa em que se recorre à experiência vivida, refletida, própria ou de outro, reconhecendo os pensamentos fugidios, os sentimentos sutis e dificilmente perceptíveis, contraditórios, jamais um leitor poderia alcançar ao menos uma ínfima parte do que a ação dramática em Dostoyevski revelou.

Há exagero em pretender descrever do exterior o objeto literário, bem como acreditar ao leitor uma suposta extraordinária capacidade intuitiva, uma ilusão ou sensação de reviver nele a ação, ao mesmo tempo em que se priva o personagem de toda a capacidade interior, tal como representado na refutada teoria de um choque elevando uma suposta alma sensível.

Sem dúvida, a análise por Nathalie Sarraute desdobra claramente uma orientação sociológica levando à explicação especificamente literária do por que se buscou um modelo para o romance na imagem do *Homo Absurdus*, esclarecendo estar essa busca intimamente em correlação com o interesse de desenvolvimento de um tipo de romance associado às técnicas do cinema.

A imagem do *Homo Absurdus* e Dostoyevski

Se na primeira parte de seu ensaio nossa autora examina e refuta a possibilidade de aplicação daquela imagem ao célebre e consagrado romance de Camus acima comentado, na segunda parte nos apresentará igualmente o exame e a contestação de que a imagem do *Homo Absurdus* tal como tirada da obra de Franz Kafka seja contraposta a Dostoyevski.

Com efeito, a análise da fantasia na ação dramática em Dostoyevski porta sobre o personagem do velho Ka-



rámazovi (Fiodor Pávlovitch) e seu comportamento perante o monge "staretz Zósima", descrito no Livro II da Parte I de "**Los Hermanos Karámazovi**"⁴³. Tal análise é oferecida como evidência da insustentabilidade de uma teoria do pretenso choque misterioso na imaginada "alma sensitiva" do leitor, preconizada pelos adeptos da chamada estética do jovem romance americano, a que já aludi.

Põem-se em relevo os procedimentos de Dostoyevski para fazer sobressair os estados ou movimentos sutis dificilmente perceptíveis, fugidios, contraditórios, evanescentes já notados sob o conceito sociológico de fantasia.

Por nossa autora classificados "primitivos" em face das técnicas literárias do século XX dado a utilização pouco refinada das gesticulações inverossímeis impostas aos personagens, tais procedimentos composicionais dostoyevskianos são descritos nessa análise e comentados na seguinte ordem: 1º) – a apresentação do velho Karámazovi por ele mesmo ao entrar em cena perante o staretz Zósima; 2º) – suas falas trocadas com o staretz. Assim, das páginas 33 a 37 do seu ensaio crítico literário Nathalie Sarraute reproduz as falas em que o velho Karámazovi se qualifica a ele próprio de "bufão" e como tal se recomenda à apreciação dos inúmeros presentes naquela cena, dizendo ser bufão por um antigo hábito. Então, a esta fala, o personagem faz caretas, se contorce, se exhibe em poses grotescas; prossegue contando "com uma feroz e ácida lucidez" como ele se encontrou em situações humilhantes empregando ao falar os diminutivos simples e agressivos.

Destaca nossa autora que Fiodor Karámazov mente frontalmente e quando pego é ligeiro em dar a volta por

43 Conforme a edição castelhana de Aguilar.



cima: "não se pode jamais pegá-lo desprevenido, ele se controla e, em face do flagrante reage dizendo não só que sabia estar mentindo, mas -pois ele tem adivinhações estranhas- dizendo haver pressentido que, tão logo começou a falar aos presentes, ali dentre eles estava o primeiro que iria fazê-lo remarcar estar mentindo".

Mas não é tudo. Parecendo saber que ao diminuir a si próprio diminuía também os outros com ele, que os deixava aviltados, ele escarnece confessando haver inventado todo o dito naquele instante para fazer mais picante. Sarraute sublinha que tendo o olhar voltado para ele mesmo, ele se perscruta e se espia, pois será para lisonjear aos presentes, para os conciliar, para os desarmar que ele se debate dessa maneira, E ele mesmo o diz: "é para ser mais amável que eu faço caretas, aliás, às vezes nem sei porque". Sarraute compara-o a um "clown" que se despe fazendo piruetas a mostrar como é mordaz quando, ao dizer que um gênio ruim se fosse importante não poderia nele se hospedar, estende tal possibilidade aos presentes, para refutá-la por eles, e acrescenta: "vós sois um abrigo estragado".

É então a vez do monge staretz Zósima manifestar-se na cena e o faz rogando com instância a Fiodor Karáma-zovi para não se inquietar nem se molestar, para que esteja como em seu lar. Mas o staretz também é perscrutador e, examinando sem indignação nem desgosto "a matéria tumultuosa que borbulha e transborda" (o velho Karárazovi a sua frente), acrescenta: "não tenha vergonha de você mesmo, pois é daí que tudo provém". Todavia, será em face da contestação de Fiodor Karárazovi gra-cejando com o convite para portar-se ao natural que o staretz chega a compreendê-lo bem e percebe ter sido para se conformar à idéia que eles se fazem dele, para engrandecer-se mais ainda sobre eles, que ele se contorsiona.

E Sarraute nos brinda com as seguintes frases selecionadas: "... porque me parece quando vou em direção



das gentes... que todo o mundo me toma por bufão. Então eu me digo: façamos o bufão... pois todos, até o último, vós sois mais vis do que eu, eis porque eu sou um bufão... é por vergonha, eminente monge, por vergonha."

Mas a fantasia não pára aí, pois, logo após esta fala ele se ajoelha e Sarraute nos oferece o comentário do próprio narrador dostoyevskiano: "mesmo então é difícil saber se ele brinca ou está emocionado". O staretz em tom confidencial lhe diz que mentir a si mesmo é ofender-se até experimentar a satisfação, "um grande deleite". Ora, Sarraute remarca que o velho Karáamazovi se aproveita para afirmar haver sido justamente pela estética que ele sentira-se ofendido em toda a sua vida até o deleite, ironizando ao staretz por haver esquecido de que ser ofendido, às vezes, não é somente agradável, mas é belo. Então ele faz mais piruetas e se sai com uma nova tirada de arlequim: "vós credes que eu minto sempre assim e que faço o bufão? Saibam que é expresso para testá-los que representei essa comédia". E Sarraute encerra sublinhando a frase final que ele interroga ao staretz se havia lugar para a humildade dele junto do orgulho deles.

Neste ponto pode ver enfim, com Sarraute, que, aplicada à leitura de Dostoyevski, a fantasia é um conceito sociológico essencial. Sem uma apreciação detida e cuidadosa em que se recorre à experiência vivida ou à experiência refletida, à experiência própria ou à de outro, reconhecendo os pensamentos fugidios, os sentimentos sutis e dificilmente perceptíveis, contraditórios, bem como os esboços de apelos tímidos e de recuos, jamais um leitor poderia alcançar ao menos uma ínfima parte do que esta passagem da ação dramática em Dostoyevski revelou.

Não se deixa passar em silêncio, pois, o exagero em se pretender descrever do exterior o objeto literário, nem o equívoco em acreditar ao leitor uma suposta extraordinária capacidade intuitiva, tida por positiva e válida, uma



ilusão ou sensação de reviver nele a ação, ao mesmo tempo em que, por tal suposição extraordinária, se priva o personagem de toda a capacidade interior, como foi visto na refutada teoria de um choque elevando a suposta alma sensível.

A Carência de Contato

A defesa do exemplo de Proust passa não só pelo resgate da arte de Dostoyevski em face da supervalorização do modelo do romance de Kafka – o homo absurdus –, mas também passa pelo esclarecimento das origens deste na obra daquele.

Mas não é só isso que encontra nesta análise. Serve a mesma para introduzir a interpretação que Sarraute nos oferece para a fórmula dostoyevskiana da composição da fantasia ligando autor-personagem-leitor na ação dramática. Nessa fórmula se apreende *o fundo das impressões do sujeito humano* de que nos falou Proust na arte do monólogo interior.

Aliás, Dostoyevski ele próprio dizia tirar a matéria de cada uma de suas obras de um *eterno fundo*, ainda que em conformidade aos seus próprios procedimentos, portanto não interpretado em sentido idêntico a Proust.

Para chegar a uma compreensão de tal *lugar de reencontro* nossa autora desenvolve uma reflexão com André Gide tendo sob os olhos a constatação da recorrência “em mil situações diversas” dos movimentos da fantasia em todos os personagens dostoyevskianos, em maneira mais complicada, precisa e delicada, sobretudo em “**O**



Eterno Marido”, de tal sorte que, no seu dizer, “*tem-se a impressão por momentos de que se está em presença de uma verdadeira obsessão, de uma idéia fixa*”.

Com efeito, para Gide todos os personagens de Dostoyevski são talhados no mesmo estofado; o *orgulho* e a *humildade* permanecem as molas secretas de seus atos, ainda que as reações sejam matizadas.

Todavia nossa autora observa que *o orgulho e a humildade* são repercussões e que a impulsão percorrendo “a imensa massa tumultuosa” deve ser formulada como “*a carência contínua e quase maníaca de contato*”, acolhendo nisso a sugestão de Katherine Mansfield (Ver Sarraute, op.cit. págs.42,43).

Quer dizer, nossa autora encontra nessa formulação o elemento de explicação da ação dramática em Dostoyevski, na qual *prevalece a imagem dos outros*. Na trama dessa ação, tal *carência contínua e quase maníaca de contato*, em seu impossível e apaziguante aperto doloroso, funciona atraindo todos os personagens como uma vertigem, incitando-os em todo o momento para que forjem de qualquer maneira um caminho até os outros; para que os faça perder sua insuportável opacidade e, por sua vez, para que esses personagens consigam abrir-se e lhes revelar seus recônditos.

Assim a humildade deles não passa de um apelo tímido, desviado, certa maneira de se mostrar próximo e acessível à compreensão de outrem. Seus sobressaltos de orgulho igualmente não passam de tentativas dolorosas diante da intolerável recusa e surgem como a finalidade da não-aceitação anteposta a seu apelo quando o caminho que sua humildade havia buscado se encontra barrado e, caso aconteça então de se forjar outro caminho em marcha-ré pelo desprezo, o ódio, a dor infringida ou qualquer ação de impacto, plena de audácia e de generosidade, que surpreende e confunde isso será feito para che-



gar a restabelecer o contato, para *retomar posseção de outrem* (ib.pág.44).

Por outras palavras, há na ação dramática em Dostoyevski uma impossibilidade em colocar-se alguém solidamente à distância e com indiferença, provindo daí a maleabilidade estranha pela qual os personagens se modelam sobre a imagem deles mesmos que os outros lhes devolvem.

Apoiando-se em André Gide, nossa autora põe em relevo que eles não sabem ou não podem se tornar ciumentos. Pela ternura ou pelo desprezo seu apelo é sempre ouvido, tornando excluída a rivalidade que o ciúme ou a inveja supõe e eles querem evitar a todo o custo. Neste sentido, pode-se distinguir os personagens de Dostoyevski em dois grupos. Há aqueles como Aliocha, o staretz Zósima ou o príncipi Miuchine para quem os caminhos que conduzem ao outro são vias de realeza, amplas e diretas; enquanto os personagens menos felizes encontram diante deles os caminhos tortuosos e não sabem andar senão por recuos, tropeçando em mil obstáculos, mas ambos os tipos vão ao mesmo objetivo. Sarraute acentua que cada um sabe ser apenas um apanhado fortuito de elementos oriundos do mesmo fundo comum, que todos os outros descobrem neles suas próprias possibilidades, suas próprias veleidades.

Quer dizer, na ação dramática em Dostoyevski cada um avalia as ações dos outros como julga as suas próprias, isto é, de muito perto, de dentro. Aliás, essas observações de Sarraute sobre a impossibilidade de alguém guardar suas distâncias na ação dramática em Dostoyevski se revestem de um alcance especial na reflexão de nossa autora. Isto porque conduzem à sua apreciação sobre a pista de Kafka em Dostoyevski e ao esclarecimento sobre o *Homo Absurdus*.



Por outras palavras, ao mesmo tempo em que, por um lado, (a) – insiste na impossibilidade de se ter aquela visão panorâmica da conduta do outro, subentendida no rancor ou no anátema; (b) – acentua igualmente a curiosidade inquieta com que cada um perscruta sem cessar a alma do outro; ou ainda (c) – as adivinhações surpreendentes decorrentes da impossibilidade de se tomar suas distâncias, os pressentimentos que em Dostoyevski não são privilégio apenas dos personagens cristãos iluminados pelo apego divino, mas contempla inclusive a todos os personagens sequiosos e de olhar atravessado, “larvas que fuçam o *bas-fond* da alma e farejam com delícias a lama nauseante”; por outro lado, não sem antes assinalar o paralelismo que há entre Dostoyevski e Proust, Sarraute vem mostrando a única exceção que em Dostoyevski leva à ruptura definitiva, tirando a linha que conduz a Kafka.

Desta forma, a análise da ruptura deve ser feita confrontando o Eterno Marido e as Memórias do Subsolo. No caso de Veltchaninov que estando convencido do desgaste de suas relações há longo tempo “ousa tomar a lacuna de longe e do alto”, retornando ao papel de homem do mundo satisfeito consigo que ele havia sido anteriormente, antes de começarem as relações, a separação não passa segundo Sarraute de “um verniz húmido que estala”, permitindo seja retomado o contato, bastando para isso um breve chamado à ordem, “uma mão que recusa estender-se e três palavras: então, e a Lisa”?

Por contra, nas “*Memórias do Subsolo*” se poderia notar um relato verdadeiramente desesperado, na extrema ponta da obra de Dostoyevski, nos confins, em que a ruptura se realiza. Sarraute nos lembra que esta ruptura se dá entre o homem do subsolo e Zverkovi, a quem o narrador dostoyevskiano se refere como “o da estúpida cabeça de carneiro” que, porém tinha maneiras elegantes plenas de polidez distante. Zverkovi este que, ainda no dizer do narrador dostoyevskiano, examina o personagem



do subsolo “em silêncio, como um inseto curioso”, enquanto o perscrutado se debate diante de seus camaradas lançando-lhes em vão seus apelos vergonhosos e grotescos: tal a cena da ruptura.

Mas não é tudo. Sarraute nos esclarece que esta cena da qual se pode ampliar o mundo absurdo de Kafka não esgota a narrativa das “*Memórias do Subsolo*”, embora, acentuando os traços do universo simbólico de Kafka, nossa autora nos deixe ver a recorrência com que o narrador dostoyevskiano desenha insistentemente a *imagem kafkeana do homem inseto*, conjugada à cena da ruptura e configurando uma situação igualmente kafkeana. Com efeito, ao mesmo tempo em que nos deixa ver como o herói das “*Memórias...*” se reconhece em anti-herói como um inseto, o narrador dostoyevskiano nos conta como aquele Zverkovi, um esbirro dos aparelhos organizados, “o empurra pelas costas e, sem explicação alguma, sem palavra nenhuma, o desloca para o lado e passa como se ele não existisse”. O anti-herói sabe então que para aquele Zverkovi ele não passa de mero objeto e, prossegue o narrador, “se esgueira em maneira odiosa entre os passantes”, “semelhante a um inseto”; ele toma consciência muito nitidamente de que “no meio deles, ele não passa de uma mosca, uma vil mosca”. Tal o ponto extremo da ruptura onde por um curto instante o herói-anti-herói das *Memórias do Subsolo* se encontra. Um instante somente, pois, por contra, sublinha Sarraute, ele poderia encontrar facilmente ao alcance de sua mão os seres humanos com os quais em Dostoyevski a fusão será sempre possível, mesmo que à maneira do Eterno Mari-do, cuja Lisa o herói poderá no mesmo instante fazer sofrer e por quem ele poderá igualmente se fazer tanto amar quanto odiar. Portanto, será daquele ponto extremo que, “inchado às dimensões de um interminável pesadelo”, se descortinará o mundo sem saída onde se debaterão os personagens de Franz Kafka.



Os Personagens Suportes

Nada obstante, seria temerário avançar muito rapidamente sobre a análise do fato literário ora a ler em “*L’Ère du Supçon*”.

Nathalie Sarraute é uma escritora com profundo interesse para a sociologia da literatura como, aliás, já o demonstrei, e é isto o que sobressai não só de sua interpretação de Dostoyevski, mas de suas orientações sobre a maneira de ler Kafka. Em sua abordagem personalista podem encontrar à luz de Dostoyevski que os chamados personagens kafkianos, no sentido crítico da expressão, não o são tanto assim.

Porém, como disse será preciso antes lembrar Proust e observar a trajetória da figuração composicional do elemento “*personagem*” no romance moderno como germinada em Dostoyevski, para descobrir os traços residuais de ação dramática em Kafka. A *carência contínua e quase maníaca de contato* de que nos falou Sarraute à respeito do conteúdo dramático da arte composicional em Dostoyevski teria encontrado nas maneiras dos tipos humanos aí figurados, “nessas interrogações passionais e nessas respostas, nessas abordagens, nesses recuos fingidos, nessas fugas e nessas prosseguções, nessas carícias e nesses apertos dolorosos” um meio apropriado aos procedimentos aplicados pelo artista/autor para fazer “aflorar e se repercutir no exterior” a “imensa massa estremecedora”, a “vibração dificilmente perceptível” que ele mesmo plasmou como o seu “*fundo eterno*” ligando seus personagens.

“Sob a pressão desse elemento tumultuoso” o “invólucro que o contém se adelgaçaria e se rasgaria” de tal sorte que – prosseguindo nesse esboço da trajetória do elemento “personagem” na história estrutural-literária do ro-



mance, como união autor-personagem-leitor – um deslocamento se verificaria no próprio “centro de gravidade do personagem” que “passaria do externo para o interno nessa trajetória moderna.

*Sustenta nossa autora que os personagens de Dostoyevski dão uma impressão irreal porque já têm tendência a tornarem-se o que os personagens de romance serão cada vez mais, isto é, não tanto tipos humanos como aqueles que a gente acredita perceber em torno do ambiente e cujo desmembramento “parecia ser o objetivo principal do romancista”, mas, sim, somente “**simples suportes**”, os portadores de estados da subjetividade que as pessoas podem reencontrar nelas mesmas ainda que sejam estados ou “movimentos” ainda inexplorados.*

Será com referência a este traçado do elemento “personagem” como **simples suporte** que Nathalie Sarraute aventava a hipótese de que o esnobismo mundano de Proust “a repercutir-se com um caráter de obsessão quase maníaca em todos os seus personagens” não seja outra coisa senão uma variedade dessa mesma carência obsessiva de fusão verificada em Dostoyevski, só que cultivada em um solo artístico diferente, formalista e dos começos do século XX.

Na pior alternativa, nossa autora considera como adquirido que a obra de Proust vista com a distância entre o leitor dos anos de 1960 e os começos do século XX, mostra como aqueles estados ou movimentos complexos e sutis já verificados na composição da fantasia em Dostoyevski foram captados por Proust em sua procura ansiosa através de todos os seus personagens. Mais ainda: aqueles estados da subjetividade são o que subsiste na obra proustiana de mais precioso e mais sólido, são o que se preserva mesmo se os invólucros pelos tipos humanos de Swann, Odete, Orianne de Guermantes ou os Verdurin



tenham se tornado com a distância do contexto um pouco espessos demais.

Neste ponto, deve ter a acuidade em notar a aplicação e a relevância sociológica do conceito de “unanimismo” tirado ao pensamento da teoria literária que Sarraute põe em obra para esclarecer sua interpretação. Trata-se de saber como deve ser vista a trajetória da figuração do elemento “personagem” no romance moderno como levando ao deslocamento de seu centro de gravidade, com o personagem deixando de figurar tipos humanos e se tornando essencialmente o simples suporte ou portador dos estados de alma sutis e complexos que inclui a noção sociológica de fantasia. Ou seja, a trajetória do “personagem” não pode ser vista separadamente do “novo unanimismo” constatado em Dostoyevski, mas está em correspondência com a via que exprime os estados de alma coletivos, que exprime o sentimento coletivo.

Quando Sarraute fala do irrealismo aparente, da impressão irreal despertada pelos personagens de Dostoyevski, isso releva de que já têm eles a tendência para se tornarem os simples suportes vistos em Proust. Portanto, tal assertiva deve ser repostada no quadro de referência da análise personalista, aquele constituído pela união de autor-personagem-leitor. No dizer de nossa ensaísta, os estados ou “movimentos” da composição da fantasia em Dostoyevski são aqueles sobre os quais se concentra toda a atenção dele, a de todos os seus heróis e a do leitor. Isto porque tais estados complexos e sutis não somente estão ancorados num fundo comum, mas tendem sem cessar através dos invólucros que os separam, a se reagrupar e a se misturar na massa comum. Além disso, mas nessa mesma trilha, o novo unanimismo detectado nesta fórmula por Sarraute está traçado na constatação de que tais estados complexos “passam de um personagem ao outro, se reencontram em todos, são refratados em cada um segundo um índice diferente e nos apresentam cada



vez uma de suas inumeráveis nuances ainda desconhecidas”.

O Mínimo dos Suportes em Kafka

Portanto, à luz deste deslocamento na figuração do personagem como estando em ligação aos estados coletivos de uma massa comum, não haveria coisa alguma de espantoso em reaproximar Kafka de Dostoyevski ao invés de os contrapor, tanto mais que os personagens de Kafka, com exemplo naquele “**K**” de *O Processo* cujo nome mesmo se reduz a uma simples inicial não são senão “**o mínimo dos suportes**”. Se comparados, observariam que a procura dos personagens de Dostoyevski os conduz, “no seio do mais fraternal mundo que seja”, a buscar como disse “uma espécie da sempre possível interpenetração ou fusão total das almas” (como subjetividades ou aspiração aos valores, no sentido das Ciências Humanas), enquanto que os esforços dos heróis de Kafka são orientados para um objetivo mais modesto e mais longínquo.

Ou seja, oferecendo-nos as palavras do próprio narrador kafkiano, nossa ensaísta nos diz que para os personagens de Kafka, “aos olhos dessa gente que os miram com tanta desconfiança”, trata-se de se tornarem somente nem tanto seus amigos, mas enfim seus concidadãos; ou, sob outro aspecto, malgrado todos os obstáculos, trata-se de empenharem-se em preservar com aqueles mesmos que lhes são mais próximos *algumas tênues semelhanças de relações*.

Para Sarraute, as interpretações metafísicas de Kafka são devidas às características desta acanhada busca, sua de-



sesperada obstinação, a profundidade do sofrimento humano, a indignância e o abandono total que nessa acanhada busca se revelam e que transbordam o plano psicológico.

Nada obstante, nossa autora repele que se possam identificar os heróis de Kafka “à imagem da realidade humana como despojada de todas as convenções psicológicas”.

Vale dizer, nesta perspectiva personalista, os personagens de Kafka não devem ser vistos como se houvessem sido esvaziados de todo o pensamento e de toda a vida mental subjetiva em atendimento à suposta exigência composicional de simplificar por interesse de tomada de posição ou por preocupação didática.

O leitor é então convidado a reler certas minuciosas e sutis *descrições interiores* a que se dedicam com lucidez apaixonada os personagens de Kafka, desde que se estabeleça entre eles “o mais ligeiro contato”.

Tratam-se das *dessecações sábias das condutas de “K” a respeito de Frieda, feitas com refinamento, alternadamente pela estalajadeira, depois por Frieda, depois por “K” ele mesmo e que revelam “o jogo complicado de engrenagens delicadas, uma reverberação de intenções, de impulsões, cálculos, impressões, pressentimentos múltiplos e frequentementecontraditórios”.*

Nada obstante, nossa autora não deixa passar em silêncio que esses “*momentos de sinceridade*” são tão raros em Kafka quanto os contactos em benefício dos quais tais momentos podem se produzir. São contatos referentes ao apego possível nas estranhas relações de Frieda e de “K”, ou ao ódio da hoteleira por “K”.

Tal característica releva por sua vez do universo simbólico de Kafka cuja descrição Sarraute nos oferece a partir de interpretação das “*Memórias do Subsolo*”, de Dostoyevski, e trata em maneira inteiramente dissociada



de toda a hipótese sobre o desenvolvimento do romance moderno.

Vale dizer, nessa descrição importa aproveitar-se dos comentários do próprio narrador kafkiano ao acentuar a superposição do simbolismo limitando toda a procura romanesca a uma *busca acanhada*.

Assim “o pesadelo, o mundo sem saída no qual se debaterão os heróis de Kafka” será descrito na seqüência tendo por critério sobretudo a imagem dos outros, ou seu aspecto apenas meio humano de engrenagens, sua distância e o desvio que atinge as palavras nessa imagem.

O objetivo da descrição é mostrar que o universo simbólico de Kafka é composto de limites extremos e não se presta em absoluto de modelo, embora seja conhecido.

Com efeito, trata-se de *um mundo onde os outros são aqueles que “jogam você fora sem dizer coisa alguma, mas com toda a força possível...”*; *“rompem com você toda a relação sem chamar-lhe e não lhe farão jamais chamar...”*; *“são homens que o observam a distância com uma curiosidade sorrateira, que o olham sem se falarem, cada um por si, sem liame que não seja a pontaria de suas miradas...”*; *“... estes outros são certos senhores longínquos e invisíveis, ... simples ruelas de uma engrenagem central que por razões desconhecidas pode sozinha conceder-lhe ou rejeitar-lhe o direito de existir...”*.

Nesse mundo onde “as mãos estendidas marcam o vazio, as distâncias como os espaços interplanetários separam os seres uns dos outros e você tem a todo o momento a impressão de que toda a ligação com você foi cortada, todos os pontos de referência desapareceram, o senso de orientação está embotado, os movimentos desregrados, os sentimentos desagregados”; “... as palavras são desprovidas de seu sentido habitual e de sua eficácia...”; *“... interpretam tudo em falso, inclusive suas próprias questões e não compreendem mais nem mesmo suas próprias condutas...”*.



Segundo Sarraute a dificuldade em fazer de Kafka o paradigma de uma nova forma de romance desde o ponto de vista da história literária é a particularidade extrema do universo simbólico de sua obra, restrita à situação-limite de *dominação total* da vida social pelos aparelhos organizados, suprimindo desta forma todo o traço da individualidade humana.

Por correlação sociológica tal simbolismo liga-se à circunstância bárbara e alheia à compreensão humana do Holocausto que se abateu sobre o povo judeu à sombra da nação alemã, cujo regime absurdo e catastrófico para o século XX *Kafka com sua arte antecipou ou adivinhou*.

Mas não é tudo. Assim como se reconhece à individualidade genial de Dostoyevski o ter pressentido “um imenso élan fraternal no povo russo e seu destino singular” deve-se reconhecer o universo simbólico de Kafka igualmente como individualidade, a ele só e unicamente. Sendo precursor de escritores europeus, não somente o esnobismo mundano de Proust aparece como uma variedade da carência obsessiva de fusão, mas a ligação da obra de Dostoyevski com Kafka parece evidente, e segundo Nathalie Sarraute não há maneira de contrapor este último àquela.

Linhas em torno do Monólogo Interior

FIM

Jacob (J.) Lumier (2007)



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Futurismo e Utopia Negativa Na Crítica da Cultura

Elaboração Inicial
Para ler um texto de Theodor W. Adorno.



*Futurismo e Utopia Negativa na Crítica da Cultura:
Elaboração Inicial para ler
Um texto de Theodor W. Adorno.*

Primeira Parte

Ideologia do Futurismo

A reflexão estético-sociológica alcança o futurismo como projeção da utopia negativa à medida que aprofunda a desarticulação da ideologia do futurismo.

No ensaio crítico sobre o *Admirável Mundo Novo* ⁴⁴, Theodor W. Adorno nos leva a distinguir vários aspectos

44 Cf. Huxley, Aldous: "The Brave new World", apud Theodor W. Adorno: *Prismas: la Crítica de la Cultura y la Sociedad*, tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. Ver o ensaio "Aldous Huxley y la Utopia", páginas 99 a 125. (Original em Alemão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt A.M. 1955).



da ideologia do futurismo: uns mais interligados à descrição da fantasia, outros representados na formulação conceitual do futuro. Isto porque, se exercendo sobre o mundo administrado da comunicação social, a fantasia nada mais consegue do que figurar os prolongamentos de linhas já existentes na civilização técnica compondo, então nesses prolongamentos do **Sempre Igual**, uma montagem com a ideologia que se afirma inseparável da utopia negativa⁴⁵.

Há, pois, que empreender a desarticulação dos dispositivos ideológicos para vislumbrar os horizontes da nova sociedade no futurismo, tendo em conta que a qualificação de *ideológicos* se aplica aos comportamentos motivados por separações fixando-se em alternativas.

Só que as coisas não são tão simples assim. Se, por um lado, nessa desarticulação do ideológico se procede à seleção das descrições melhor aproveitadas na crítica da cultura que todo o futurismo traz em si, por outro lado a neutralização das alternativas assim obtidas constitui um meio para contrastar e pôr em relevo as conexões da utopia negativa quer apontem estas as linhas para a nova sociedade quer apontando-as bloqueiem dela os caminhos.

Ponderação esta por sua vez, tanto mais relevante que, assim como torna manifesto seu componente de classe burguesa, a ideologia do futurismo nutre-se dos postulados da filosofia da identidade, nutre-se do idealismo com o seu contraponto de teologia protestante (idéia de um Eu genérico idêntico em todos).

Assim, por exemplo, Theodor W. Adorno destacará que o tema da felicidade na visão futurista produz uma

45 Um futuro onde o Sempre Igual se prolonga indefinidamente é compreendido como Utopia Negativa.



cruel e inconciliável alternativa, contrapondo “*sentido objetivo e felicidade subjetiva*”.

Nessa cruel alternativa houvera que decidir entre “*a barbárie da felicidade*” (sob a standardização e a civilização técnica) por um lado e, por outro lado, “*a cultura como estágio objetivamente superior, porém incluindo em si a infelicidade*”, posto que, nessa visão ideológica, “*a prova da nulidade da felicidade subjetiva significa a nulidade da felicidade em si*”.

Theodor W. Adorno assinalará a conseqüência deste dispositivo ideológico do futurismo como projetando colocar no lugar desta “*felicidade em si*” uma “*ontologia considerada desde um tempo remoto e destilada a partir da religião e da filosofia*”, ontologia que, por sua vez, culmina na afirmação de que “*a felicidade e o Bem objetivamente supremo são inconciliáveis*”, de tal sorte que uma sociedade aspirando somente à felicidade “*marcharia inevitavelmente para a animalização mecânica*”.

Mas não é tudo. Observando os traços *totalitários* que se produzem mediante a fixação das separações em rígidas alternativas na utopia negativa, Theodor W. Adorno destaca que tal alternativa sobre a nulidade da felicidade, sendo combinada a esta outra que separa técnica (no caso a animalização mecânica) e humanidade ⁴⁶ tem por conseqüência a tese conformista de que a humanidade não deve lutar para escapar à desgraça, estando espremida ante a recaída em uma mitologia (a que se ligam os prognósticos místicos de Aldous Huxley) e o progresso para

46 Note-se que, por ser de ordem prático-coletiva, a humanidade não pode ser regulada por prioridades ontológicas.



“a total liberdade⁴⁷ de consciência” (na animalização mecânica). E nosso autor sentencia: *“não sobra lugar para um conceito do homem que não estivera pregado pela constrição sistemática coletiva ou pela contingência do individual”: “o inevitável se produz na utopia negativa”.*

Entretanto, antes de outra coisa, deve ter em vista que o conjunto de crença protestante articulada com a mirada raciocinante ou corretiva constitui um dos caminhos para Theodor W. Adorno construir a Crítica da Cultura.

A Limitação Ideológica da Concepção do Futuro

Desse modo, deve distinguir inicialmente o comentário sobre a limitação ideológica da concepção do futuro, como tarefa de *“decifrar a faticidade do que não é”* por meio de prolongamentos do existente combinados a uma lógica corretiva.

A apreciação que Theodor W. Adorno nos passa sobre a noção mesma de utopia já destaca o limite desta noção como inevitável recaída na filosofia da identidade, no ide-

47 Como se sabe a noção de liberdade é utilizada na referência da filosofia de Kant para dar conta da não-incompatibilidade da sua doutrina identitária do Direito em face da coação - <O Direito é.o conjunto das condições por meio das quais o arbítrio de uma pessoa pode ser acordado com o arbítrio de outra pessoa segundo uma lei universal de liberdade>. A liberdade equivaleria à invasão no espaço de outrem (coação) por oposição/complementação da liberdade como esfera da permissão. Ver Power Point Slide 17: Kant e o Direito

www.ucb.br/reinter/download/Norberto%20Bobbio.ppt Pesquisado em 11 de Fevereiro de 2007.



alismo. Desta sorte, mostra-se sempre falha "*a irônica correção lógica*" que busca sempre Aldous Huxley nos seus prolongamentos das linhas existentes. Tanto mais que por este engodo são montados os inverossímeis prognósticos simbólico-religiosos do "*The Brave New World*", preservando assim intacta diante das catástrofes previsíveis a tendência para a irracionalidade da civilização técnica.

Quer dizer, há um truque nessa notada recaída na filosofia da identidade que leva a preservar oculta a tendência para a irracionalidade.

Por trás de esse preservar *no implícito* deve-se distinguir a atitude da grande burguesia ao afirmar soberanamente que defende a sobrevivência da economia do lucro não por interesse próprio, mas por todos os homens; porque "*se eles não tivessem que trabalhar tanto como têm não saberiam o que fazer com o tempo livre*".

Se está, portanto, diante de uma *sabedoria de frieza* que carece de conteúdo cognitivo por *coisificar* não o mundo, mas os homens, tomando-os como dados exteriores na medida mesmo em que, nessa relação cognitiva, a burguesia deifica o observador como instância livre.

Dessa mesma sabedoria fria releva a *ficção do futuro*, releva o caráter fictício da preocupação com "*a desgraça que poderia infringir ao homem a utopia realizada ao desaparecerem do mundo a fome e a ansiedade*".

Por sua vez, essa ficção do futuro esconde uma transposição aos que ainda estão por nascer da culpa pelos males do presente, esconde o *dogma do sempre foi assim e sempre será igual* em que se resume a crença protestante de que: *como o homem está manchado pelo pecado original e, portanto, não é capaz de Bem suficiente na Terra, a mesma melhoria do mundo se deforma em pecado*.

E Theodor W. Adorno conclui que o romance de Aldous Huxley fracassa devido à debilidade própria de seu conteúdo efetivo: a indispensabilidade de um esquema vazio



inevitável, a saber: a disposição de que (a) – “a transformação dos homens não podendo ser calculada e escapando à imaginação antecipatória”, (b) – adota-se a escolha em substituí-la pela caricatura dos homens de hoje.

O futurismo se deixa aproveitar como perspectiva de reflexão estética por instaurar o marco zero da ficção do futuro: a ausência de faticidade da estética da fantasia futurista.

Nada obstante, note-se que não é a fantasia que fracassa, mas somente a mirada raciocinante para o futuro como tal. Quer dizer, ao pôr em relevo o vazio desta mirada como reencontrando o caráter artístico da ficção do futuro, Theodor W. Adorno sublinha que o futurismo se deixa aproveitar como perspectiva de reflexão estética já no momento desta ficção por instaurar o marco zero da mesma: ***a ausência de faticidade da estética da fantasia futurista*** ⁴⁸. Será exatamente do confronto teórico de sua filosofia desmitologizadora orientando a reflexão estética, por um lado, com essa fantasia futurista sobre o mundo administrado e a civilização técnica, por outro lado, fantasia esta igualmente desmagizadora a prolongar as linhas já existentes que conforme o disse Theodor W. Adorno tirará as categorias de análise, os quadros operativos da Crítica da Cultura.

Mais além da desmontagem da ideologia como *sabedoria de frieza*, no aproveitamento da fantasia futurista como perspectiva de reflexão estética deve distinguir a desarticulação de certas idéias interligadas a tal constru-

48 Posto que o futuro está por vir não há fatos que o comprove, só uma presença a ser descoberta no passado.



ção fantástica que sucumbem igualmente à ideologia e cuja neutralização teórica se faz indispensável para pôr em relevo a cuidadosa qualidade daquela construção fantástica, tal como Theodor W. Adorno a examina ao integrá-la na utopia negativa.

A Satisfação das Necessidades

Dentre essas idéias a serem desarticuladas figura a "objetividade da satisfação", preservada na postura que repele a "falsa necessidade" e que traz consigo a montagem de uma série de separações impostas em torno da **esfera (econômica) da satisfação das necessidades**, na ânsia de estabelecer a todo o custo a distinção entre *necessidades materiais* e *necessidades ideais*.

O equivoco desta montagem decorre da orientação idealista que, (a) pretendendo repelir a neutralização da cultura separada do processo material de produção, tal como ocorre na cultura de massa com suas necessidades imaginárias, (b) incorre em várias separações conexas na medida em que, por sua vez, (c) tenta colocar como correção uma esfera superior de cultura, (d) agasalhando um conceito de "*necessidade invariável*", em molde biológico e supra-histórico, (e) compreendendo neste conceito a intensificação e o refinamento da consciência, ou ampliação do conhecimento, na trilha da substituição da felicidade pelo Bem supremo.

Por contra, mas na direção dessa **aspiração à valorização da cultura**, Theodor W. Adorno remarca, confirmando sua orientação sociológica crítica, que, estando toda a necessidade humana mediada em sua concreta manifestação, o aspecto estático das necessidades que surge no mundo da comunicação -- sua fixação na reprodução do **Sempre Igual**, bem como a interpenetração de "necessidade autêntica" e "necessidade falsa" -- é algo



que, desde o ponto de vista da sociologia corresponde a uma fase da produção material *a qual assumiu um caráter estacionário devido às restrições sobre o mercado e sobre a concorrência.*

No momento em que a produção se ponha limitada ao serviço da **satisfação das necessidades**, inclusive daquelas produzidas pelo sistema da indústria cultural, “as próprias necessidades se transformarão decisivamente” (...), “ficará claro um dia que os homens não necessitam das pequenas ilusões que lhes subministra a indústria cultural” (...); “a idéia de que o cinema, por exemplo, é necessário para a reprodução da força de trabalho ao mesmo título em que o é a habitação e a alimentação não é verdadeira senão em um mundo que dispõe os homens exclusivamente para a reprodução da força de trabalho e impõe sobre suas necessidades a harmonia com o interesse da oferta de produtos e com os controles racionais”.

Com certeza é um equívoco imaginar que, em uma nova sociedade, tal compulsão à satisfação das necessidades (isto é, tal *necessidade de produzir para as necessidades harmonizadas pelo Sempre Igual*) possa permanecer atuando em corrente.

Portanto, é sobre esse **espírito praticista** impondo a adaptação das necessidades ou silenciando as necessidades ainda não satisfeitas pela sociedade, como algo inútil, que se faz a crítica, que se põe em relevo como não tendo sido questionado na fantasia futurista, em sua



orientação idealista ao preservar a idéia da objetividade da satisfação ⁴⁹.

Futurismo e Utopia Negativa na Crítica da Cultura:
Elaboração Inicial para ler
Um texto de Theodor W. Adorno.

Segunda Parte

O Sempre Igual e a Contradição da Coisificação

A desarticulação dos dispositivos ideológicos que Theodor W. Adorno empreende no ensaio crítico sob o “*Admirável Mundo Novo*” ⁵⁰, tomado como romance-

49 A Utopia é negativa quando a fome e a ansiedade desaparecem do mundo em ligação com a reprodução indefinida do Sempre Igual.

50 Cf. Huxley, Aldous: “The Brave new World”, apud Theodor W. Adorno: “Prismas: la Crítica de la Cultura y la Sociedad”, tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. Ver o ensaio “Aldous Huxley y la Utopia”, páginas 99 a 125. (Original em Ale-



fantasia sobre o mundo administrado da comunicação social, domínio do **Sempre Igual**, desenvolve duas linhas complementares da reflexão estético-sociológica ⁵¹. Torna-se claro que sem desarticular o ideológico dificilmente se perceberá que a Crítica da Cultura é atualizada pelo futurismo e no horizonte do futurismo. Portanto, a neutralização das alternativas obtida nessa desmontagem constitui um meio para contrarrestar e pôr em relevo as conexões da utopia negativa (a qual eterniza o **Sempre Igual**), quer essas conexões apontem os traçados para a nova sociedade ou apontando-os bloqueiem dela os caminhos.

Como sabem ⁵², uma das lacunas alimentando a utopia negativa se põe ao compor silenciando as necessidades ainda-não-satisfeitas pela sociedade como algo inútil.

Nesse silenciar constata-se o "praticismo" valorizado no mundo administrado da comunicação social e impondo a adaptação das necessidades ao interesse da oferta de produtos e aos controles racionais.

Trata-se de uma compulsão à satisfação das necessidades que se faz ela mesma uma necessidade de produzir para as necessidades harmonizadas.

Um dos focos da desarticulação do ideológico futurista é desmontar esse equívoco em imaginar que tal compulsão "praticista" possa permanecer atuando na nova sociedade.

mão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt A.M. 1955). Op. Cit.

⁵¹ O mundo da comunicação, a reprodução do Sempre Igual veio a ser imposta sobre a vida social em correlação com os mecanismos da auto-regulação do capitalismo organizado predominante desde os anos quarenta, quando se constata o fim definitivo da economia de mercado liberal. Ver nota 27.

⁵² Ver neste e-book o ensaio "Futurismo e Utopia Negativa na Crítica da Cultura".



Ao compor silenciando as necessidades ainda-não-satisfeitas pela sociedade como algo inútil – e ficando pé na orientação idealista ao preservar a idéia equivocada de "objetividade da satisfação" – a fantasia futurista não-questiona o praticismo. Tal é a pegada dos dispositivos ideológicos.

O problema da luta contra a cultura de massa se equaciona pondo em relevo a conexão que existe entre a cultura massificada e a função social de reconciliar os homens com as más condições de vida e de afastá-los da crítica destas, função conservadora esta permitindo que o mundo se fixe como cristalizado.

Seja como for, a confrontação do preservar dessa idéia equivocada de objetividade põe em relevo o procedimento de Theodor W. Adorno para tirar da fantasia futurista as categorias da Crítica da Cultura, em especial as configurações do imaginário da nova sociedade.

Com efeito, ao mesmo tempo em que desarticula as separações conjugadas no ideal de uma esfera superior da cultura, Theodor W. Adorno deixa ver o seu procedimento por seleção diante da fantasia futurista. Tanto é assim que este autor porá de lado como sendo não inteiramente aproveitável, ou melhor, como residual na reflexão estético-sociológica as descrições que, por sua vez, ao invés de prolongarem pela imaginação da nova sociedade as linhas já existentes, servem apenas para eternizar certos aspectos do estado de coisas, ainda que estes figurem um contraste para a utopia negativa.

Futurismo e Ansiedade



Assim encontra a censura ao ideal da cultura que supera e hipostasia o espiritual em face da vida prática e da satisfação das necessidades, censurado por eternizar o estado da divisão do trabalho e da vida social e por desconsiderar que todo o espírito e todo o espiritual estão referidos à existência como ao seu cumprimento, sendo implicitamente uma indicação para a vida prática.

No dizer de Theodor W. Adorno, nem o sonho mais irreal deixou de compreender em si objetivamente a modificação da realidade material (...); nem emoção alguma nem interioridade alguma jamais houve que não significara em última instância exterioridade também (...); se lhes subtrai essa intenção, por sublimada que seja, espírito, emoção, interioridade se convertem em mera aparência e falsidade⁵³.

Quer dizer, a Crítica repele a imagem de que, por exemplo, a paixão shakespeariana de Romeu e Julieta, em sua interioridade, com o esquecimento de si mesma que a caracteriza, possa ser tida como mero espetáculo da alma, como um valor de filosofia idealista, um em-si autárquico. Insiste que a alusão à união física dos corpos ali expressa significa **ansiedade** e neste sentido é realmente espiritualidade, pois que a noção de espírito por esta alusão está rebaixada de sua idealização.

Mas a coisa não é assim tão simples. O procedimento por seleção desenvolvido por T.W. Adorno tem em vista notadamente pôr em relevo as linhas de imaginação da

53 Theodor W. Adorno: "Prismas: la Crítica de la Cultura y la Sociedad", tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. Ver o ensaio "Aldous Huxley y la Utopía", páginas 99 a 125. (Original em Alemão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt A.M. 1955). Op. Cit. p.113.



nova sociedade, por mais paradoxais que possam parecer. Lembra-nos esse autor, em acordo com Herbert Marcuse, que o progressivo domínio sobre a natureza e sobre a sociedade na civilização técnica elimina toda a transcendência, tanto física quanto psíquica. E prossegue: “*a cultura em si mesma rótulo complexo de uma das faces da contradição, vive de não-cumprimento, nostalgia, fé, esperança, em palavra única: vive do que não é, mas que se anuncia na realidade, ainda que a cultura assim viva de infelicidade*” (apud T.W. Adorno, op.cit, p.118).

Desta forma, por via da censura ora notada e para além do confronto com a orientação de filosofia idealista, não surpreende que veja sobressair o vazio esteticamente relevante da fantasia futurista ao glorificar o cotidiano da vida por sua transcendência, sem notar como essa transcendência não descansa em si mesma, mas quer satisfazer-se.

Tanto mais que neste glorificar apenas se projeta a ausência de emoção, o vazio da sexualidade fisiologicamente limitada que caracteriza o “**The Brave New World**” como utopia negativa.

Vazio de sexualidade este que, portanto, é relevante para a reflexão estético-sociológica porque tem alcance na desmagização da cultura; porque destrói o encanto do mundo, o qual não pode conservar-se por si mesmo (nesse vazio).

O Praticismo

Segundo T.W. Adorno, se o caso é rejeitar a vileza, como parece ser no ideal superior de cultura, a mirada futurista se confunde ao atribuí-la ao predomínio da chamada cultura material sobre a espiritual ao invés de questionar o “*praticismo*”, pois que “o verdadeiramente digno



de ataque seria a separação da consciência de sua relação social, do lugar em que conseguiria sua essência", mas que idealisticamente a mirada futurista toma por separação instituída na sua própria filosofia eterna.

A compreensão da sexualidade como conexão material do espiritual, designando o que é a espiritualidade em estado real, tal como vivida na ansiedade dos indivíduos, instaura o ponto de vista desde o qual a Crítica desarticula a separação e a contraposição rígida do espiritual e da vida prática, montada na ideologia do futurismo com seu ideal superior de cultura substituindo a felicidade pelo Bem supremo, como visto.

Deste ponto de vista da espiritualidade real, o problema da neutralização da cultura pela sociedade de capitalismo organizado, neutralização notada no desprezo pelos bens culturais da tradição, como o teatro shakespeariano, não se resolve pela introdução de uma esfera superior.

Esse problema da luta contra a cultura de massa se equaciona pondo em relevo a conexão que existe entre a cultura massificada e a função social de reconciliar os homens com as más condições de vida e de afastá-los da crítica destas más condições, função conservadora esta permitindo que o mundo se fixe como cristalizado (ib.p.114).

Em contra de A. Huxley, T.W. Adorno sustenta que a questão crítica sobre a cultura de massa não se reduz a censurá-la porque dê demasiado ao homem, ou porque lhe torne a vida bastante segura; tampouco se reduz à afirmação como invariável da necessidade de intensificação e refinamento da consciência.



Na promessa humanista da civilização o humano inclui em si, junto com a contradição da coisificação, também a coisificação mesma.

A compreensão da sexualidade como conexão material do espiritual designa o que é a espiritualidade em estado real, tal como vivida na ansiedade dos indivíduos, e desarticula a contraposição rígida do espiritual e da vida prática na ideologia do futurismo.

T.W. Adorno se opõe ao posicionamento da visão futurista que, seguindo nisto o molde da tradição romanesca que tomou por objeto o conflito entre o homem vivo e as petrificadas circunstâncias, constrói humanidade e coisificação em rígida contradição. Essa orientação tal como observada no **The Brave New World** desconhece a promessa humanista da civilização ao esquecer que o humano inclui em si, junto com a contradição da coisificação, também a coisificação mesma.

Essa qualidade da condição humana de incluir em si a coisificação mesma vale não somente como condição antitética da ruptura libertadora, mas vale também positivamente como a forma mesmo frágil e insuficiente que realiza a *moção subjetiva*, que realiza a comoção do sujeito, seu abalo, mediante o exclusivo procedimento de objetivá-la, isto é: uma **des-subjetivação** (cf.ib.p.110).

Dáí a censura ao futurismo por desconsiderar que o indivíduo com sua possessão ou personalidade já é produto da coisificação, posto que, por desconsiderar isto, o futurismo lança a coisificação como maldição sobre o futuro (sem penetrar como acrescenta T.W. Adorno na



presença dessa mesma instância, sem penetrar na benção do passado).

Tem-se, então, que o ponto de vista da sexualidade como conexão material do espiritual introduz uma precisão de análise sobre o objeto da reflexão estético-sociológica.

Por sua vez se pode destacá-lo no ensaio de T.W. Adorno sobre Kafka ao explicitar o paralelo entre a atitude artística diante do sofrimento e a psicanálise, isto é, o freudismo ⁵⁴.

Nesse ensaio é posto em relevo que a busca do *marco zero* do pensamento artístico caracterizando a instância em que este pensamento encontra seu material e pode então se exercer, mostra que *esse material por sua vez é fornecido pelos estados abalados que a sociedade evanescente causa aos homens e trata como desperdício*.

T.W. Adorno observa o seguinte: (a) as entidades psíquicas tomadas pelo freudismo em vista do desmascaramento do mundo *aparencial*, como o são os atos falhos, os sonhos e os sintomas neuróticos, são tomados por Kafka como "o lixo da realidade", como os produtos do desperdício que são separados da sociedade evanescente exatamente pelo novo que se forma; (b) toda a grande arte domina a *ascese diante do futuro* sem, todavia, esboçar numa visão a imagem da sociedade nascente, mas efetua a montagem de tal imagem em fragmentos com os produtos do desperdício; (c) que o artista ao arrancar a máscara que recobre o sofrimento submetido aos contro-

54 Theodor W. Adorno: "Prismas: la Critica de la Cultura y la Sociedad", tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. Ver o ensaio "Aldous Huxley y la Utopia", páginas 99 a 125. (Original em Alemão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Berlin, Frankfurt A.M. 1955). Op. Cit., pp. 268, 269.



les racionais, não se limita como o faz a psicologia a ficar junto do sujeito, mas *o artista penetra até o meramente existente detectado no fundo subjetivo com a caída da consciência ao perder toda a afirmação* ⁵⁵.

Será exatamente esse meramente existente detectado com a caída da consciência que T.W. Adorno porá em relevo em sua análise da **des-subjetivação** levando à *ataraxia* como subjetividade estacionária na fantasia futurista (regressão da aspiração aos valores no indivíduo).

A Subjetividade da Utopia negativa e A supressão do mito.

Com efeito, a desarticulação da imagem ideológica projetada pelo futurismo ao tratar a coisificação como profecia, como uma maldição sobre o futuro, põe em evidência a redução de espírito e natureza ao nível neutralizado do que é “contrário absoluto da absoluta coisificação” e que norteia a configuração mesma da subjetividade estacionária na utopia negativa (Cf. Ib, pág. 105).

Nota T.W. Adorno o entendimento diferente que o tema central da filosofia burguesa assume na fantasia futurista, pelo tratamento do culto do instrumento tomado como separado de toda a destinação objetiva, tratamento este levando à supressão do mito.

Assim a unidade de natureza e espírito que foi concebida na especulação idealista como a suprema reconciliação desaparece na utopia negativa, notando-se em lugar

⁵⁵ Caída da consciência no sentido de redução à função não-representacional.



disso que espírito e natureza se aliam contra a civilização tida idealizadamente como aquela que a tudo absorve e não admite nada que não lhe seja análogo.

Quer dizer, a contraposição de espírito no sentido dos bens culturais da tradição, por um lado e, por outro lado a natureza como paisagem, isto é, imagem como criação-sem-dominar mais além da sociedade, termos esses dos quais se concebia em maneira mítica a suprema reconciliação, simplesmente desaparecem e com isso o mito.

O Complexo de Impotência

A cultura de massa organiza o tempo livre para fazer deste um Standard do decoro infantil.

Para chegar à subjetividade estacionária da utopia negativa é preciso considerar as concepções especulativas de espírito e de natureza que passam por redução, seguintes:

(a) – que o espírito como espontânea e autônoma síntese da consciência só é possível na medida em que se encontra frente a algo não-abrangido, frente à natureza não previamente elaborada pelas categorias do conhecimento filosófico;

(b) – que somente é possível a natureza na medida em que há espírito que se sabe contrário da coisificação e a transcende em vez de feitichizar-se sumindo nela (Cf. *Ib.*, págs. 105, 106).

O desaparecimento de ambos na utopia negativa é observado na descrição do tipo de sujeito respectivo e na redução que este sujeito efetua levando os homens à



impossibilidade absoluta de movimentos antes articulados, isto é, à *ancilose*.

Inclui-se nesta categoria o sujeito da atração e da curiosidade em face do mar que contempla sentado desde seu automóvel ouvindo ao rádio canções publicitárias. Junte-se a esta *sedução negada do mar* a conduta que lança no sumidouro tudo o que não corresponde aos mais recentes métodos de produção, inclusive o passado, e terão o esquema da subjetividade na utopia negativa, ou melhor, o esquema de uma *des-subjetivação pura* a que se identificam os sujeitos-objetos (a) – em sua incapacidade para perceber e pensar o que não é como eles mesmos; (b) - em sua auto-suficiência cega de sua própria existência; (c) – em sua imposição da pura utilidade subjetiva.

Quer dizer, uma des-subjetivação identificando-se aos sujeitos-objetos do antiespírito universal assim realizado, produzidos cientificamente e limpos de todo o mito, mas que resultam infantis (Cf. *Ib*, pág. 106).

Na fantasia futurista observam-se dessa maneira certas *involuções* já existentes no cotidiano da civilização técnica e da sociedade em regime avançado do capitalismo organizado que tendem a se converter em disposições com que a cultura de massa organiza o tempo livre para fazer deste um *Standard* do decoro infantil.

Trata-se da *substituição de todos os fins por meios*, substituição esta levada a cabo a partir do que T.W. Adorno chamou como disse *culto do instrumento separado de todo o destino objetivo*, como por exemplo a "religião do automóvel" (implícita publicitariamente em outros tempos com FORD em vez de LORD e o signo do modelo T em lugar da cruz) incluindo a afecção fetichista em possuir perfeitos equipamentos de toda a natureza.

T.W. Adorno sublinha que essa **Standardização** é o sedimento mesmo da fantasia futurista. Essa fantasia



estende o princípio da desmagização do mundo ao absurdo, tendo por motivação inicial a universal analogia de todo o produzido massivamente, coisas e homens.

Aliás, nessa analogia de coisas e homens afirmada na produção em massa, T.W. Adorno redescobre uma equiparação com a *metáfora schoppenhaueriana da fábrica da natureza* preparando multidões de crianças em pares de gêmeos.

Pesadelo de infinitos sócias, essa equiparação se estende até a produção da consciência standardizada de inúmeros homens pela **communication industry**: o mundo da fantasia futurista assenta-se na *tríade "Community, Identity, Stability"* (Cf. lb, pág. 102).

Seus truques respectivos são: (a) – todo o indivíduo está incondicionalmente subordinado ao funcionamento do todo, com o *"World Controller"* operando no sentido de que seja impossível a alguém defrontar-se com uma questão problemática; (b) – as diferenças individuais têm sua anulação garantida pela Identity combinada à (c) – Stability, como o final de toda a dinâmica social.

A panacéia que efetua essa garantia de estática social observada sociologicamente como Standardização é o **Conditioning**.

Tal "condicionamento" visa à produção de determinados reflexos ou modos de comportamento por modificações planejadas no mundo circundante, mediante o controle técnico das chamadas condições de vida.

A fantasia futurista estende o controle à total pré- formação do homem, desde a geração artificial dos embriões e a direção técnica da consciência e do inconsciente nos primeiros estágios da vida, até o *"death conditioning"*, isto é, um *training* que suprime das crianças o medo da morte, com o procedimento de fazê-las contemplar agonias ao mesmo tempo em que se as faz degustar doces para que sempre associem a idéia de morte aos mesmos.



Na utopia negativa desse mundo gerado no Conditioning, T.W. Adorno põe em relevo o seguinte:

(a) – que o efeito final do Conditioning como adaptação sobre si mesmo é a interiorização e a aprovação da pressão e da opressão sociais por cima da tradição protestante: “os homens se submetem a amar o que *têm de fazer* sem sequer saberem que isso é submissão” - assim se assegura subjetivamente sua felicidade e se preserva a ordem;

(b) – que a penetração dessa ordem torna ultrapassadas todas as idéias de que a influência da sociedade no indivíduo seja uma influência mediada pela família doméstica e a psicologia;

(c) – que, como filhos da sociedade no sentido mais literal, os homens coincidem substancialmente com ela, tornados dóceis expoentes da totalidade coletiva e estando condicionados socialmente, isto é, não simplesmente equiparados ao sistema dominante por um desenvolvimento posterior, mas numa relação eternizada em nível biológico (Cf. *ib.* pág.102, 103).

A interpretação crítica é de que a fantasia futurista indica que a reprodução da estupidez realizada antes inconscientemente no ditame da mera miséria vital, está nas mãos da triunfal cultura de massa, uma vez eliminada aquela miséria.

Impotência e Condicionamento

Desta sorte, a miséria como fixação racional da irracional relação de classes anuncia a superfluidade dessa relação mesma, a superação de seu caráter natural como ilusão na história descontrolada da humanidade, ficando a subsistência de classes para a diferenciação administrativa na distribuição do produto social.



Tal é a imagem da utopia negativa ao manter os embriões e as crianças pequenas das castas inferiores em uma atmosfera rarefeita em oxigênio, como se os mantivesse na mesma atmosfera dos bairros de barracos, só que construídos artificialmente.

Todavia, T.W. Adorno observa que Aldous Huxley entende este *complexo de impotência* também na classe superior: a consciência daqueles que desfrutaram sua própria individuação está submetida à Standardização por causa de sua identificação com o in-group, isto é, por uma sorte de identificação heteropática que, ao invés de levar aos conteúdos da consciência coletiva, levam aos *juízos pelo condicionamento (conditioning)*, estando o grupo constituído sobre a *virtude de não-entender*, sobre o *vazio de significação* (na reflexão estético-sociológica de T.W. Adorno o *déjà vu* se experimenta lá onde há ausência de significação).

A Standardização projetada na fantasia futurista valerá como quadro operativo da Crítica da Cultura em T.W. Adorno na medida em que dá contas do processus de restabelecimento da corrente mítica como decadência da fala.

O novo tabu da utopia negativa decorre de que quanto mais se converte a existência social em ideologia de si mesma, tanto mais assinala como pecador àquele cujos pensamentos se sublevam ante a idéia de que o que existe é justo precisamente pelo fato de existir.

Será dessa forma que a fantasia futurista se prestará à desarticulação ideológica, posto que a antimitológica obediência ao existente restabelece a corrente mítica. E T.W. Adorno a detecta não mais nas regras que proíbem uma conversação, mas na restrição imposta pela própria tendência objetiva afirmando a decadência da *fala* ela



mesma. Ou seja, a Standardização projetada na fantasia futurista valerá como quadro operativo da Crítica da Cultura em T.W. Adorno na medida em que dá contas desse processus de restabelecimento da corrente mítica como decadência da *fala*.

Com efeito, segundo nosso autor a transformação virtual do mundo em mercadorias; a decisão prévia sobre aquilo que se pensa e se faz realizada pela máquina social torna ilusória a *fala*. Esta é acometida de *ancilose* sob aquilo que no futurismo se chamaria “a maldição” do sempre igual, até reduzir-se a uma sucessão de juízos analíticos (no sentido do a-priori de Kant que reconduz a um intelecto arquétipo).

Quer dizer, a conversação na utopia negativa se refere somente ao que já está previamente relacionado no catálogo da onipresente indústria.

Tanto que T. W. Adorno classificará de *faina vazia* todo o diálogo que pretendia encontrar algo que não se soubera já: desprovido dessa idéia de que o diálogo leva a encontrar algo não já-conhecido, o próprio diálogo mostra-se maduro para desaparecer. A *arcaica iloquacidade* aparece então como a qualidade da comunhão dos perfeitos coletivizados que, nômades com voz, prescindiriam de toda a comunicação (Cf.ib.pág. 105).

Será a este estágio da *arcaica iloquacidade* que T.W. Adorno se referirá em seu já mencionado ensaio sobre Kafka em termos de o permanente *déjà vu*, o *déjà vu* de todos, finalidade oculta da arte de *avant-garde* do grande autor judeu-alemão: “a disponibilidade, a tecnificação e a coletivização do *déjà vu*

(Cf.ib.pág. 269)”.



Futurismo e Utopia Negativa na Crítica da Cultura:
Elaboração Inicial para ler um texto de
Theodor W. Adorno.

Terceira Parte

Standardização e Ataraxia

Há uma conexão entre a ataraxia na fantasia futurista e as tendências para certas involuções já existentes no cotidiano das sociedades penetradas pela indústria cultural e a cultura de massa

Deve-se levar em conta que a pesquisa sobre o material e a finalidade da arte não se esgota na descoberta do vazio de significação nem se limita ao aspecto do meramente existente que ali aflora no *déjà vu*.

A Standardização através da des-subjetivação leva também à ataraxia cujo primeiro momento foi mencionado ao notar a ausência de emoção projetada na fantasia futurista.

Isso porque a fantasia futurista glorifica o cotidiano da vida acentuando-lhe a transcendência, mas o faz deixando na sombra a conexão material do espiritual, a qual, por contra, apoiada no desejo, na busca de satisfação, na sexualidade vem a ser vivida como ansiedade pelos indivíduos humanos.



Na verdade essa aparente desatenção para com a conexão material apenas desenvolve a imagem de apatia que a fantasia futurista tece ao estender a Standardização aos temas da felicidade e da sexualidade.

Neste ponto, pode ver que aprofundando através da análise da fantasia futurista a reflexão sobre o material da arte e literatura de *avant-garde* encaminha-se na direção que reencontra o pensamento artístico de Marcel Proust.

Com efeito, é na obra desbravadora deste criador histórico, na série romanesca reunida em "**A La Recherche du Temps Perdu**" que o vazio de emoção configura um elemento fundamental, o foco mesmo das imagens e metáforas da narrativa literária.

Tanto é assim que, em seu notável ensaio sobre *Proust*⁵⁶, Samuel Beckett insistirá no alcance neutralizador sobre a vontade e sobre a própria auto-afirmação da consciência desempenhado pelo monólogo interior proustiano, sobretudo no início do segundo volume de "**Le Temps Retrouvé**" em que, ao conseguir o vazio de emoção, o narrador tem acesso ao êxtase artístico e o vivencia mediante a intervenção da memória involuntária.

Certamente, a orientação freudiana (sem a psicanálise) de T.W. Adorno se distancia de Proust assim como a Libido não esgota o instinto do Eu.

Não que o narrador proustiano seja menos neurótico (Beckett classificará o seu infantilismo como ligado ao complexo de dominação) do que os estados considerados por T.W. Adorno como elementares na criação poético-literária, mas sim que o pensamento de Proust vê a fonte da obra de arte na individualidade mesma do artista e em

⁵⁶ Beckett, Samuel: "Proust", Londres, Evergreen Books, 1931. Versão em Espanhol.



sua fantasia, enquanto a Crítica da Cultura busca como disse nas significações culturais o foco irradiador das imagens e metáforas literárias.

Desta forma, T.W. Adorno põe em relevo a conexão entre a ataraxia na fantasia futurista e as tendências para certas involuções já existentes no cotidiano das sociedades penetradas pela indústria cultural e a cultura de massa, aliás, é essa conexão que orienta toda a sua Crítica da Cultura, como pesquisa sobre os materiais da arte e reflexão estético-sociológica sobre a utopia negativa.

Com efeito, no prolongamento da Standardização pelo futurismo, a ataraxia, a impertubabilidade é produzida por extensão ao âmbito da relação da liberdade individual e dos tabus sexuais, notados estes no já mencionado culto do instrumento técnico separado de todo o destino objetivo e da afecção fetichista em possuir perfeitos equipamentos de toda a natureza.

A Função da Ataraxia

Segundo T.W. Adorno a *função da ataraxia na utopia negativa* rebaixa a idealização do meramente existente, ou melhor, da existência monádica ou atomizada dos indivíduos, dando expressão (antierótica) à relação complementar que existe entre coletivização e atomização.

Assim o núcleo de toda a relação entre seres humanos é amarrado por essa ataraxia ao êxtase sexual. Quer dizer, há na utopia negativa contradição envolvendo uma liberdade (neutralizada em vazio de emoção) na qual os tabus sexuais perdem sua força e são substituídos pela autorização do antes proibido, ou se fixam em maneira vã por uma estéril constrição. *O prazer mesmo degenera em miserável galhofa e em mera ocasião de narcisista satisfação por ter fígado a esta ou àquele (...); o sexo se faz indiferente e*



irrelevante pela institucionalização da promiscuidade (...); se deseja a descarga fisiológica como elemento de higiene e a carga emocional que isso pode representar se deposita em conta do desperdício de energia sem utilidade social; o que há de evitar a todo o custo é deixar-se levar pela emoção. Tal a contradição em que desponta a **ataraxia**, certa imperturbabilidade como vazio de sexualidade ou de emoção, um estado antierótico que T.W. Adorno analisará como *construção do orgasmo organizado* na fantasia futurista.⁵⁷ .

No exame de tal contradição – uma liberdade neutralizada em vazio de emoção na qual os tabus sexuais perdem sua força – deve-se distinguir na fantasia futurista a vertente marcada pelo puritanismo, que acolhe e elabora como inseparáveis o sentido religioso, por um lado e, por outro lado, a humilhação do sexo e a entrega sexual, e que se poderá detectar na cena romanesca do *The Brave New World*.

Desta forma encontra-se mais arraigado o dispositivo ideológico tornando *localizado e restrito* o assunto sobre sexo, o qual fora equivalente ao tema da libertinagem considerada como estímulo fisiológico, à maneira em que nas chamadas culturas masculinas os cavaleiros costumavam falar entre eles de mulheres e de erótica, mesclando (a) – orgulho por terem conquistado soberania para tocar no tema tabu e, (b) – desprezo por este tema.

57 Theodor W. Adorno: "Prismas: la Critica de la Cultura y la Sociedad", tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 pp. Ver o ensaio "Aldous Huxley y la Utopia", páginas 99 a 125. (Original em Alemão: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt A.M. 1955). Op. Cit. , pp. 106, 107.



No romance de Aldous Huxley o dispositivo ideológico (que torna localizado e restrito o assunto sobre sexo) e o próprio fato do sexo estão mais sublimados e mais profundamente reprimidos (reforçando o tabu, ou melhor, fixando-o em maneira vã por uma estéril constrição), sendo notado na questão da falsa felicidade, que sacrifica a idéia de felicidade verdadeira.

Tanto mais que nesta vertente derivada do puritanismo a objeção anteposta à “era industrial” denuncia o relaxamento dos costumes e não tanto a desumanização. A indagação principal é saber se há felicidade possível sem proibições a destruir – como se a felicidade dimanante da violação de um tabu pudera justificar e legitimar o tabu mesmo, como ironiza T.W. Adorno (cf. ib. pág. 108).

Fungibilidade

Por contra, a inoperância de tal ideologia (que fixa o tabu em estéril constrição) influenciando na fantasia futurista ao fazer sobressair que o rápido e prescrito câmbio de companhia erótica na utopia negativa deriva da cega e oficial organização do sexo, que converte o prazer em broma e o nega ao concedê-lo.

Ou seja, é o tabu mesmo que continua vigorando na impossibilidade de mirar cara a cara o prazer, de entregar-se plenamente a ele por meio da reflexão. Se esta proibição houvera sido quebrada, se o prazer se tivera liberado já das malhas da instituição seria capaz de dissolver a rigidez do **The Brave New World** como mundo da utopia negativa.

*O princípio moral supremo desse mundo pintado na fantasia futurista, seu desiderato, sua culminação é de que qualquer um pertence a qualquer um: é a **fungibilidade absoluta**, que dissolve o homem como ser individual.*



Mera mitologia, a fungibilidade destrói o último Em-Si do homem, seu último tabu e o determina como mero Para-Outro, como nulo.

Tendo em conta essa culminação, mas prosseguindo na desmontagem do dispositivo ideológico efetivo que, tornando *localizado e restrito* o assunto sobre sexo reforça ao contrário o tabu, sublinha nosso autor que a culminada situação de anarquia sexual é incompatível com uma ordem totalitária, posto que o conceito de *domínio* pode definir-se como a disposição de uns sobre os demais e não como disposição total de todos sobre todos.

O homem que não é mais senão para outra coisa ficaria sem dúvida alienado de sua *mesmidade*, porém seria também liberado da atadura da autoconservação que mantém unido o mundo da utopia negativa tanto quanto o mundo velho.

Segundo T.W. Adorno a pura fungibilidade corroeria o núcleo do poder e prometeria a liberdade em sentido absoluto. Dessa maneira sobressai a debilidade da concepção de conjunto que vincula o futurismo por um lado e, por outro lado, a ideologia derivada do puritanismo, e que vincula a ambos com o princípio moral da fungibilidade absoluta na utopia negativa.

Fragilidade composicional esta que T.W. Adorno examinará partindo da cena principal do romance da fantasia futurista de Aldous Huxley, a saber: o choque erótico dos dois mundos: o da personagem Lenina – que é o protótipo da mulher americana liberada – e o do “selvagem John” que a ama em modo lírico e puramente contemplativo e que, como uma relíquia do humano, pertence ao mundo que ficou às costas da cultura absoluta de massa, (um mundo pintado nessa fantasia como repugnante e deformado, à imagem das colônias nudistas em que o sexo se anula também mediante sua desocultação).



Justiça Poética e Crítica Social

Há na utopia negativa contradição envolvendo uma liberdade (neutralizada em vazio de emoção) na qual os tabus sexuais perdem sua força e são substituídos (a) pela autorização do antes proibido, ou (b) se fixam em maneira vã por uma estéril constrição.

Com efeito, a análise Crítica da Cultura diz-nos que a cena romanesca do **The Brave New World** mostra a tentativa da protagonista Lenina em conquistar o *selvagem* John segundo as regras da imposta promiscuidade. T.W. Adorno põe em relevo os desencontros na composição romanesca seguintes:

(a) – o fracasso da figuração da ataraxia nessa tentativa, posto que o dirigir-se contra Eros, o pretendido efeito antiérótico que o autor Huxley almeja alcançar, com a pintura da graça artificial e da desvergonha de Lenina, resultam pelo contrário enormemente atrativos, ao ponto que o próprio colérico “selvagem” sucumbe à graça dela no final da novela;

(b) – ao serem no fundo identificados os gestos de Lenina com a convenção (cada um dos seus gestos está pré-formado socialmente), se suprime a tensão do convencional com a natureza, desarticulando a imagem terrível do **The Brave New World** como utopia negativa e, em consequência,

(c) – se suprimiria igualmente a violência exercida pela injustiça da convenção ruim, que é sempre signo de uma identificação insuficiente ou malograda;

(d) – se este fosse o caso do **The Brave New World** como utopia negativa, resultaria superado o conceito mesmo de convenção nessa utopia;

(e) - portanto, e em razão desta total mediação social, se restabeleceria de fora para dentro uma segunda i-



mediação, uma nova humanidade, da qual T.W. Adorno afirma não faltarem indícios na civilização americana;

(f) – teriam ainda que a explosão do “Selvagem” contra a amada, não aceitando sua desvergonha e a insultando por isso, não resulta como pretendia Huxley em um protesto da pura natureza humana contra a fria desvergonha em moda, mas, desde o ponto de vista do que T.W. Adorno chama **justiça poética**, aplicada ao caso de Huxley como artista para com seu próprio personagem, e apesar do próprio Huxley como autor, resulta, sim, uma agressão de um *neurótico*⁵⁸ (neste caso em particular Freud teria demonstrado no dizer de T.W. Adorno a motivação do “selvagem” John como homossexualidade reprimida).

Por sua vez, o ato de insultar contra a amada resulta como conduta do hipócrita que treme de cólera santa contra aquilo que ele não pode fazer (o “selvagem” John não pode possuir a desavergonhada Lenina devido ao seu complexo freudiano reprimido, como disse).

Finalmente, T.W. Adorno classifica como **distanciamento da crítica social** tal fragilidade composicional da concepção de conjunto, que (a) vincula como disse o futurismo por um lado e, por outro lado, a ideologia derivada do puritanismo, e que (b) vincula a ambos com o princípio moral da fungibilidade absoluta na utopia negativa.

58 Há uma indispensabilidade em figurar a justiça poética, evitando colocar os personagens em injustiça pelo não reconhecimento ou pela descaracterização do perfil neurótico desempenhado. Trata-se de um conceito crítico social que assimila o estado seguinte: natureza humana (fome e ansiedade) *em contradição* com a sabedoria e a moralidade de frieza – vazio de sentimento imposto em ideologia com a dominação da burguesia. Daí o personagem neurótico. Ver acima pág.111.



A busca da individuação na composição literária de avant-garde deve levar em conta a coisificação não somente como condição da ruptura libertadora, condição negativa, mas como a forma positiva que torna objetivo o trauma subjetivo, como o caráter de mercadoria assumido pela relação entre os homens.

Pode então ver neste ponto que a crítica social tem um alcance maior do que é exigido pela incipiente forma romanesca composta em fantasia futurista. Como mencionada, esta é limitada ao modelo da tradição do romance que vem do século XVIII, desde o Iluminismo, tendo por objeto o conflito entre o homem vivo e as petrificadas relações sociais.

Na verdade, ao pôr em relevo a indispensabilidade em figurar a **justiça poética**, evitando colocar os personagens em injustiça pelo não reconhecimento ou pela descharacterização do perfil neurótico desempenhado, T.W. Adorno acentua a *crítica social*, não só como ponto de vista aproximadamente freudiano sobre a busca da individuação (perfil neurótico) em contexto de alienação, inspirando esta busca à utopia negativa, porém nosso autor vai mais longe e *equipara a crítica social ao conhecimento de que a promessa humanista da civilização afirma o humano como incluindo em si juntamente com a contradição da coisificação também a coisificação mesma.*

Busca a individuação na composição literária de *avant-garde* implica não deixar escapar o trauma subjetivo; exige levar em conta a coisificação não somente como condição da ruptura libertadora (desmitologização), condição negativa, mas como a forma positiva que torna objetivo o trauma subjetivo, como o *caráter de mercadoria* assumido pela relação entre os homens: uma relação que se esqueceu de si mesma (tornou-se objetivada).



Em tal caráter de mercadoria a busca da individuação passa pela forma reflexa afirmando a falsa consciência que o homem tem de si mesmo, e que é decorrente dos seus fundamentos econômicos. Do ponto de vista da Crítica da Cultura, a falsa consciência configura por sua vez o homem coisificado não somente como uma realidade crítico-teórica, mas dá-lhe expressão como um *homem obnubilado diante de si mesmo*.

Daí, finalmente, de tal estado de estranhamento do Eu para consigo procede a figura recorrente na literatura de *avant-garde* do personagem neurótico, como afirmação da individuação buscada no contexto da Standardização e da indústria cultural, o personagem com alcance crítico e por isso com valor artístico positivo.

De fato, se a *justiça poética* é uma noção reflexiva aplicável à utopia negativa como tema configurando o campo da arte e literatura de *avant-garde*, e se vale para designar *o modo pelo qual o autor, como artista, deve observar e aplicar a forma de objetivação na composição dos personagens*, isto é, sua assimilação ou seu distanciamento para com a **crítica social**, então tem-se que a atitude efetiva assumida em face desse modo composicional ou dessa crítica social leva a distinguir um momento positivo e um momento negativo interpenetrados na utopia negativa. É o que T.W. Adorno nos sugere e suas análises esclarecem.

Daí a apreciação dos limites da fantasia futurista elaborada no marco da concepção composicional distanciada da crítica social. Entretanto, nota-se logo de início que a crítica social não se exerce independentemente de sua contrapartida na ideologia derivada do puritanismo, a qual restringe a objeção contra a “Era Industrial” somente ao nível do relaxamento dos costumes, desconsiderando a desumanização.



Tanto é assim que a crítica social só é afirmada pela inoperância composicional dessa ideologia, como foi visto. Trata-se do procedimento pelo qual se aprofunda a utopia negativa em face do mundo que a fantasia futurista pintou como pertencendo à própria utopia negativa, mas que, assim fazendo, lhe impôs uma rigidez equiparável ao princípio de unidade do velho mundo.

Quer dizer, *a crítica social em sua funcionalidade utópica só se exerce na medida em que leva a ultrapassar a fixação da contradição "humanidade versus coisificação", na configuração do mundo da utopia negativa como um mundo rígido.*

A Função Utópica da Crítica Social

Na análise de T.W. Adorno o distanciamento para com a crítica social não deixa perceber a extensão do princípio moral supremo do mundo da utopia negativa, a extensão da fungibilidade absoluta como levando à complementaridade da libertação e da auto-alienação – tomada esta última como tendência estrutural-histórica (consciência alienada).

Mas não é tudo. O distanciamento da crítica social não deixa perceber o homem que não é mais do que um ser para outra coisa; não deixa perceber que esse *homem da fungibilidade* ficaria sem dúvida *alienado de sua mesmidade*, porém seria também liberado da atadura da auto-conservação como princípio dos controles racionais.

A função utópica da crítica social é então bem destacada nessa orientação adorniana para ultrapassar a rigidez do mundo da utopia negativa, já que é por meio dessa rigidez que o mundo da utopia negativa não é ainda capaz de superar o mundo velho. A dualidade se instaura na medida que o distanciamento para com a crítica social é integrante da utopia negativa e acentua a ambivalência



dessa qualidade negativa, acentua o momento que nega o mundo velho, mas se limita nesse negativo e não chega ao novo.

Tal será o teor da análise que T.W. Adorno nos oferece sobre os limites da fantasia futurista manifestos na mencionada alternativa falsa entre a barbárie da felicidade (sob a Standardização), por um lado e, por outro lado, a cultura como estágio objetivamente superior e que inclui em si a infelicidade – falsa por tratar-se de *uma alternativa inconciliável apresentada na fantasia como angustiante pesadelo, fazendo com que os personagens postos ante a exigência de decidir entre um e outro fossem acometidos de alienação mental subjetiva (no sentido psiquiátrico do termo, como delírio em face da realidade)*.

Sem dúvida, a utopia negativa de que nos fala T.W. Adorno não é somente o tema da reflexão estético-sociológica, mas configura o campo da literatura e arte de *avant-garde*, o âmbito da realidade coisista de onde elas tiram o seu material e encontram sua finalidade.

A reflexão estético-sociológica não se exerce somente sobre a literatura e a arte, mas toma parte nelas, é integrante, faz à sua maneira literatura e arte de *avant-garde* na medida em que a literatura e arte de *avant-garde* exercem à maneira delas a reflexão estético-sociológica exatamente por encontrarem o seu material e sua finalidade na utopia negativa. A Crítica da Cultura que T.W. Adorno põe em obra como “disciplina” de reflexão estético-sociológica atende a esta característica dialética.

Assim podem distinguir em resumo os vários níveis da Standardização como categorias de análise ou quadros sociológicos operativos da Crítica da Cultura, alcançando o tipo especial de fenômeno social-histórico ligado à relação de comunicação social e observado nas sociedades



sob regime de capitalismo organizado, lá onde prevalece a indústria cultural e a cultura de massa, seguintes:

I) – Níveis diferenciados em estado negativo:

(a) – a consciência standardizada: compreende a produção do Sempre Igual, em três níveis ou momentos combináveis: a Community, a Identity, a Stability;

(b) – o processus de des-subjetivação pura: compreende o desaparecimento da contraposição espirito-natureza, em três momentos: (b1) – o culto do instrumento separado de todo o destino objetivo; (b2) – a afecção fetichista em possuir equipamentos perfeitos de toda a espécie como norma de vida; (b3) – o processus de totalização da mediação social gerando os indícios do restabelecimento de uma segunda i-mediação.

II) – Níveis Críticos:

(a) – a crítica social; (a1) – se rebela contra o próprio Conditioning; (a2) – sua consciência supera às vezes o sistema social exatamente por serem os críticos perseguidos como gente não totalmente adaptada; (a3) – está contemplada negativamente na política cultural burguesa; (a4) - à medida que esta, em nome de uma concepção que contempla e pesa a totalidade, primeiro: sempre tem desmascarado como filho autêntico do todo contra o qual se resiste àquele que quer cambiá-lo; segundo: sempre tem insistido que a verdade está sempre com o todo, seja contra aquele que lhe resiste, seja através dele mesmo;

(b) – a ultrapassagem da separação entre o espiritual e o material, (b1) – levando a superar igualmente a identificação do anímico com um em-si autárquico tido por algo como um valor de filosofia idealista; (b2) – levando também a observar a reprodução do Sempre Igual em correspondência com a restrição da concorrência na produção material;

(c) – o ponto de vista prospectivo na esfera da satisfação das necessidades levando à fixação da estática soci-



al assumida pelas necessidades na reprodução do Sempre Igual;

(d) – a análise crítica do conformismo no âmbito da utopia negativa, (d1) – como o lado mental subjetivo da Standardização compreendendo a constrição ideológica da vida mental dos indivíduos por efeito da tendência estrutural objetiva à auto-alienação e fazendo ver a inconciliabilidade da literatura e arte de *avant-garde* (busca da individuação) com a reprodução em massa.

FUTURISMO E UTOPIA NEGATIVA NA CRÍTICA DA CULTURA:

Elaboração inicial para ler um texto de Theodor W. Adorno.

FIM



©2007 Jacob (J.) Lumier



A Utopia Negativa

Leituras de Sociologia da Literatura

Sociologia e Literatura de *Avant-Garde*:

**O Tema da Ausência e
A Presença de Proust.**



Sociologia e Literatura de *Avant-Garde*:
O Tema da Ausência e a Presença de Proust.

Comunicação e avant-garde

O problema da comunicação na sociologia
da literatura de vanguarda.

Dentre os sociólogos que se dedicaram à sociologia da literatura é nos estudos de Lucien Goldmann que o ***problema da comunicação*** implicando na análise da correspondência entre os temas sócio-afetivos da obra literária e os modelos intensamente presentes nos públicos receptores ocupa um lugar de destaque.

Seus estudos nesse ramo da sociologia do romance centra-se nas obras do grupo dos autores de “***avant-garde***” nos anos de 1960 – reunindo Ionesco, Beckett, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet.

A produção desses autores e grande parte da literatura européia depois de Kafka teriam por conteúdo o ***tema da ausência***, como a impossibilidade do essencial ou ausência de tudo o que poderia ser importante para a vida



e a existência dos homens, tema este cujo estudo genético das diferentes modalidades e condicionamentos psíquico-sociológico se trata de empreender ⁵⁹.

A **crise da objetividade literária** verificada com o esgotamento do romance realista do século XIX se reflete nos escritores de vanguarda que exprimiriam não os valores realizados ou realizáveis, mas a impossibilidade em formular ou perceber valores aceitáveis em nome dos quais pudessem dar figura poética a uma crítica da sociedade.

A evolução do romance moderno é notada na referência a esse *tema da ausência* desde o romance da angústia diante de um mundo absurdo e incompreensível expressado em Kafka, passando por **La Nausée**, de Sartre ou **L'Étranger**, de Camus, até os romances de Robbe-Grillet. Será analisando **Les Gommès**, **Le Voyeur**, e **La Jalousie**, deste último romancista, que Goldmann resume sua interpretação.

Diz-nos que o caráter de *voyeur* assumido progressivamente pelos indivíduos na sociedade industrial moderna constitui a grande transformação social e humana surgida do fenômeno do estabelecimento das autorregulações da vida social e econômica bem como da passividade crescente no capitalismo administrado ou organizado, fenômenos esses que Goldmann chama **reificação** e examina como processus psicossociológico.

Entretanto, chega-se à constatação de que o tema da ausência tem origem em um romancista que não é consi-

59 Ver Goldmann, Lucien: Pour une Sociologie du Roman, Paris, Gallimard, 1964, 238 págs. / Structures mentales et création culturelle, Paris, Éditions Anthropos, 1970



derado crítico nem de vanguarda como Marcel Proust, em cuja obra literária há um fragmento exemplar do que se tornou posteriormente o conteúdo essencial da literatura de avant-garde, a saber: um trecho da Primeira Parte (*Combray*) de ***Du Cote de chez Swann***.

O caráter de *voyeur* dos indivíduos na sociedade industrial liga-se às autorregulações do capitalismo organizado.

Com efeito, segundo Goldmann o fragmento de ***Combray*** que situa o tema da ausência é significativo porque, em uma interpretação comparativa do universo proustiano, configura a passagem do “*mundo do tempo presente*” – compreendendo a descrição do mundo a-temporal da presença total, o mundo da epopéia e da infância –, por um lado, para o “*mundo do tempo perdido*” – o mundo romanesco da sociedade parisiense –, por outro lado.

Tal passagem originária de um mundo *a-temporal* para outro mundo temporal, pela qual Proust começa ***Combray***, se faz através de uma caminhada que o narrador proustiano então criança percorre pela primeira vez, depois de sempre ter ido para os lados de Méséglise, na direção de Guermantes, cuja particularidade é deixar ver um rio conhecido por *La Vivonne* que leva ao exterior, para o mundo onde se desenrolará o restante do relato.

É neste passeio, nesta caminhada do narrador que Goldmann situa o fragmento considerado exemplar da literatura de *avant-garde*, em que o tema da ausência estaria posto em relação ao olhar de uma jovem mulher observada furtivamente pelo narrador e vivendo em um sítio, designado por Goldmann como “*sítio da ausência*”



a fim de pôr em relevo a situação de anonimato descrita pelo narrador ao nos dizer que a jovem mulher tinha perfil circunspeto, coberto por véus elegantes que não eram deste país e que ela teria vindo, “*conforme a expressão popular*”, se enterrar lá, desfrutar o prazer amargo de sentir que o seu nome, “*sobretudo o nome daquele de quem ela não houvera conseguido preservar o coração, ali era desconhecido (...)*”.

Situação de anonimato esta cujo caráter intencional o narrador proustiano *voyeur* imagina em sua furtiva observação indiscreta, igualmente anônima e velada, dizendo-nos que a jovem mulher desfrutava dessa situação quando erguia os olhos distraidamente ao ouvir por trás das árvores do riacho as vozes dos passantes, “*de quem, antes que ela tivesse percebido seus rostos, ela podia ter a certeza de que jamais haviam conhecido nem conhecido o infiel, de que coisa alguma no passado deles guardava sua marca; de que coisa alguma no porvir deles teria a ocasião de recebê-la*”. sem ser visto

E o narrador proustiano sem ser visto prossegue olhando-a retornar de algum passeio por algum caminho onde ela sabia que ele (o infiel) não passaria e descreve as impressões que sentiu vendo-a sem ser visto tirar das suas mãos resignadas longas luvas de uma graça inútil.

Diz-nos sentir que no seu desprendimento ela havia voluntariamente trocado os lugares onde ela teria que perceber o mínimo daquele que ela amava por estes que jamais o haviam visto.

Entretanto, na sociologia de Goldmann o tema da ausência liga-se não só ao estudo dos personagens, mas à análise dos gêneros literários, em especial à análise da ligação que o romance pode ter com a sociologia econômica e neste quadro, liga-se à análise da passagem do romance clássico ao novo romance do século XX.



Buscando caracterizar a perspectiva do escritor nesse processus, a abordagem de Goldmann é a seguinte:

(a) se é certo que os hábitos psíquicos, as estruturas mentais e as categorias mentais antigas, persistindo na consciência da maior parte das gentes, impedem-nas de apreender a realidade nova;

(b) e se essa realidade nova é essencial na medida em que estrutura efetivamente a vida cotidiana, mesmo se muita gente disso não é consciente;

(c) seria muito imaginativo supor que, em face desta realidade nova, realidade essencial, só restasse ao escritor um simples deslocamento de interesse na direção dos setores surgidos com o correlativo esclarecimento dos antigos problemas de composição.

Vale dizer, Goldmann se opõe ao argumento que pretende explicar a orientação de Joyce, Proust ou Kafka para setores da realidade mais finos ou mais sutis abrindo o caminho do *NOVO ROMANCE* em razão simplesmente de terem Balzac e Stendhal analisado a psicologia do personagem e, por este procedimento, terem generalizado e tornado banal o seu conhecimento, privando o personagem de interesse psicológico para os escritores posteriores.

Segundo Goldmann, a acentuada dificuldade em descrever a biografia e a psicologia do personagem sem limitar-se ao anedótico ou ao fato diverso deve-se a que se vive numa sociedade em que o indivíduo como tal e implicitamente sua biografia e sua psicologia perderam toda a importância verdadeiramente primordial e foram deslocados para o plano da anedota e do fato diverso.

Palavras chaves: indivíduo / tema / realidade essencial / romance / *avant-garde* / reificação / Voyeur / personagem / ausência / anonimato /



Categorias: literatura de vanguarda / Proust / Sociologia / *Novo Romance* / sociedade industrial / capitalismo organizado / Psicologia/ crise da objetividade literária / comunicação social /

FIM

j.lumier@gmail.com



Índice Remissivo

- alienação, 12, 14, 15, 17, 57,
68, 80, 85, 145, 148
- artista, 78, 104, 127, 142,
144
- avant-garde, 42, 53, 62, 64,
70, 71, 134, 136, 143,
146, 148, 150, 152, 154
- coisificação, 13, 57, 64, 65,
69, 72, 78, 80, 126, 128,
129, 143, 145
- Coisificação*, 13
- estados, 15, 16, 88, 96, 105,
106, 107, 127
- existente, 115, 128, 133,
135, 137
- fantasia, 13, 14, 16, 26, 31,
69, 70, 72, 83, 84, 85, 86,
90, 91, 95, 96, 98, 99,
105, 106, 113, 117, 121,
122, 124, 128, 130, 132,
133, 135, 138, 139, 143,
144
- Fantasia, 72
- humano, 10, 11, 17, 56, 57,
87, 89, 99, 108, 109, 126,
140, 143
- individualismo, 47, 53, 65,
66, 69, 79
- Individualismo*, 64
- indivíduo, 11, 35, 36, 43, 44,
45, 48, 59, 63, 67, 69, 85,
86, 126, 128, 131, 132,
154
- leitor, 9, 14, 15, 16, 38, 39,
66, 69, 84, 85, 86, 89, 94,
95, 96, 98, 99, 105, 106
- mediatização, 38, 64, 69, 70
- monólogo, 10, 11, 12, 82,
83, 85, 87, 90, 99, 136
- Monólogo, 73, 110
- mundo, 13, 17, 28, 31, 34,
37, 39, 44, 54, 56, 57, 59,
60, 64, 65, 67, 69, 70, 71,
78, 79, 81, 82, 86, 93, 98,
102, 103, 107, 109, 113,
116, 117, 119, 121, 124,
125, 127, 131, 132, 134,
139, 145, 151, 152
- Mundo, 112, 120
- narrador, 11, 12, 13, 17, 66,
67, 79, 80, 82, 85, 98,
102, 103, 107, 109, 152
- personagem, 14, 15, 16, 34,
48, 84, 85, 90, 92, 93, 94,
95, 96, 99, 102, 104, 105,
106, 107, 140, 142, 144,
154
- realidade, 10, 11, 14, 17, 28,
30, 34, 35, 36, 39, 48, 51,
57, 59, 71, 72, 85, 108,
123, 124, 127, 144, 146,
154
- reificação, 36, 63, 151, 154
- Reificação*, 64
- sociedade*, 13, 26, 29, 36,
38, 42, 43, 44, 46, 47, 49,



58, 62, 64, 69, 78, 81, 113, 114, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 132, 151, 152, 154, 155	teoria, 27, 54, 89, 95, 96, 99, 106
subjetividade, 15, 47, 57, 105, 128, 129	universo, 11, 37, 39, 88, 89, 103, 108, 110, 152
Subjetividade, 128	valor, 10, 29, 31, 43, 45, 46, 48, 54, 65, 69, 72, 85, 86, 87, 123, 144, 147





Copyright 2010 by Jacob (J.) Lumier
Todos os direitos reservados

Produção deste e-book concluída pelo autor desde
Rio de Janeiro, em 04 de Agosto de 2010



Websitio Produção Leituras do Século XX –
PLSV:

Literatura Digital

<http://www.leiturasjлумieraуor.pro.br>



Websitio Produção Leituras do Século XX – PLSV

<http://www.leiturasjлумieraуor.pro.br>