

Roberto Schwarz e Theodor W. Adorno, cada um a seu modo e em seu contexto, marcaram profundamente o pensamento crítico contemporâneo no campo cultural. Por um lado, seus objetos de análise, em especial no âmbito literário, não convergem diretamente: o Schwarz maduro trata principalmente de questões e obras brasileiras, como os romances de Machado de Assis, Chico Buarque ou Paulo Lins, ao passo que Adorno escreveu sobre escritores europeus dos séculos XIX e primeira metade do XX, como Balzac, Proust, Kafka ou Beckett. Por outro lado, no plano teórico, suas interpretações ensaísticas têm muito em comum quando se leva em conta seu modo de aproximação crítico, que poderia ser caracterizado como uma perspectiva negativa – não no sentido moral, mas sim em termos hegelianos. Além da ideia de ‘dissonância’, outros termos mais ou menos sinônimos, como ‘desencontro’, ‘inconsistência’, ‘deslocamento’, aparecem em diversos ensaios de ambos os autores, que colocam no primeiro plano da análise as contradições contidas e trabalhadas nas obras literárias. O presente trabalho pretende explorar mais a fundo alguns aspectos dessa proximidade teórica entre Schwarz e Adorno, dando especial atenção à noção de forma literária, que em ambos configura como o local de cristalização – nada imediata, vale dizer – de contradições históricas determinantes da sociedade.

Seguindo a proposta do simpósio “Literatura e Dissonância” do 18º Congresso Internacional da ABRALIC, a proposta aqui será de elaborar alguns aspectos do conceito de ‘dissonância’ a partir da obra ensaística dos dois autores. Para tanto, faz-se necessário inicialmente um recuo teórico para a exposição de algumas ideias fundamentais da compreensão de literatura de ambos. Num seguindo momento, a noção de ‘dissonância’ será abordada mais explicitamente. A tese defendida é a de que, apesar das diferenças, que não poderão ser tratadas aqui, os dois autores partilham da mesma perspectiva teórica em alguns pontos essenciais, sendo a compreensão do que seria a dissonância na literatura um exemplo de tal proximidade.

Vale iniciar este recuo teórico com um breve panorama da noção de *forma*. Para ambos os pensadores, uma forma tem sempre uma história, é sempre o resultado de um processo, e

¹ Claudio Cardinali é doutorando em regime de cotutela pelo Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, Alemanha, e pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa aborda comparativa e criticamente as compreensões de literatura e crítica literária de Roberto Schwarz, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin.

nunca algo temporalmente perece ou eterno como um arquétipo. Nessa perspectiva, a ideia de *formar* algo se aproxima muito da ideia de *determinar* algo. Simplificando um pouco, temos que, quando se diz que X determina Y, está se dizendo que X interage com Y de modo que Y mude algo de sua constituição inicial, seu movimento, suas características superficiais, sua estrutura. Obviamente, no mundo concreto não existem monocausalidades, e todo objeto determinado é determinado por múltiplos, e se poderia dizer até virtualmente infinitos fatores. O que isso significa para a forma artística? Primeiramente, que também as formas concretas das diversas artes (uma pintura, um filme, uma performance, um romance) são a cristalização de uma infinidade de determinações históricas, sociais, pessoais, etc. No célebre *Ao vencedor as batatas*, Schwarz (2012a, p. 31) afirma que “a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência”. Ou seja, a própria matéria (os temas, as ideias, o conteúdo da obra), mas também o seu material físico (o mármore, um instrumento musical, o papel do livro, o corpo de uma performer), tudo isso participa e registra o momento histórico e social de seu surgimento.

Pois bem, o que se está referindo até esse ponto é em certo sentido uma banalidade para estética moderna: toda obra de arte é histórica, é determinada historicamente. Para se aproximar da ideia de dissonância, é preciso dar mais um passo nessa reconstrução teórica, retomando o problema da *mediação da historicidade das obras*. Tanto para Adorno quanto para Schwarz não interessa tanto a história na superfície de uma obra, como por exemplo se vê em um romance histórico que tenta retratar fielmente uma época. Em uma entrevista, Schwarz (2012c, p. 287) diz que “[o] que for óbvio, para [a crítica dialética] não vale a pena. Se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica.” Também Adorno (1974, p. 35) diz algo parecido na *Filosofia da Nova Música*, quando afirma que as composições “[c]arregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos”. Ou seja, a historicidade das obras é tão mais relevante quanto mais mediada, tão mais importante quanto mais ‘escondida’ na forma ela for.

Nesse ponto, surge a questão do porquê, segundo eles, a história sedimentada na obra seria de difícil acesso e exigiria uma crítica rigorosa e mediações complicadas. A resposta parece se encontrar na compreensão de história desses autores. Se a forma literária é a sedimentação do processo histórico, cabe entender o que é, ou como se desenrola o processo histórico segundo eles. Nesse ponto, torna-se relevante a compreensão, em termos gerais, marxista, mas especificamente benjaminiana da História. Para o Benjamin das teses *Sobre o*

conceito de História, o que chega ao presente e o que geralmente se conhece e se aprende como História é a história dos vencedores, daqueles que justamente ficaram em condições de registrar, contar ou inventar sua história, que acaba assumindo ares universais, ao passo que todos os ‘derrotados’ da história são suprimidos das narrativas oficiais. Estes só sobrevivem negativamente, deixam marcas, rastros, manchas, vestígios na história oficial. É sobre essa concepção de História, que necessita da mediação crítica quase arqueológica para que seja possível reconstituir minimamente os termos fundamentais de seu movimento contraditório, que se baseia na compreensão de historicidade da forma em Schwarz e em Adorno.

Uma passagem famosa da 7ª tese *Sobre o conceito de História* (BENJAMIN, 1994, p. 225) ajuda a entender essa proximidade:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

O ‘programa’ benjaminiano de leitura da história a contrapelo, ou seja, de descobrir na história oficial, na cultura tradicional, marcas do que foi esquecido e apagado, é de certa forma herdado por Adorno e por Schwarz. É nesse contexto que é possível compreender uma frase como a seguinte, de Adorno (2003a, p. 315): “o rastro histórico nas coisas, palavras e tons é sempre o rastro de um sofrimento passado.” A função da crítica seria então a de ir em busca de tais rastros, escovando a história a contrapelo. Também o projeto crítico de Schwarz poderia ser visto como uma tentativa de leitura do romance a contrapelo, o que fica muito claro em suas interpretações da prosa de Machado de Assis, onde ele vira o narrador às avessas, fazendo-o ‘confessar’ coisas não tão visíveis na superfície do romance.

Para começar a aproximação à ideia de ‘dissonância’, vale mencionar a descrição que Adorno faz, na *Teoria Estética* (2008, p. 60), da dissonância como sendo “o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio.” Ou seja, o dissonante é o feio, e, fazendo a conexão com Benjamin, o que seria o feio se não justamente aquilo que foi suprimido, escondido e apagado da história da cultura e da arte? No mesmo texto, Adorno escreve: “O que aparece como feio é, antes de mais, o que está historicamente envelhecido, o que é rejeitado pela arte a caminho da sua autonomia, o que é em si mesmo mediatizado.” (2008, p. 61) Quer dizer, o feio é suprimido historicamente

pelo belo e aparece neste negativamente – uma constelação conceitual semelhante à do momento da barbárie contido em toda cultura, conforme a tese de Benjamin.

Apesar dessa aproximação inicial do dissonante ao feio, o par de conceitos antitéticos belo/feio não faz propriamente parte do aparato conceitual dos autores em questão. Traduzindo-o de volta ao par implicitamente posto neste simpósio (dissonância/harmonia), já temos uma aproximação maior de um campo semântico mais caro a esta tradição crítica.

Nesse contexto, a dissonância pode ser vista como o nome musical do que na lógica se chamaria *contradição*, algo como uma incompatibilidade de termos análoga à incompatibilidade de notas ou acordes na música. A contradição, essa sim, é um conceito fundamental nas estéticas dos dois autores. Inclusive, o critério central das análises críticas deles é este: se uma obra de arte, por exemplo um romance, consegue formalizar as contradições históricas e sociais sem apaziguar suas inconsistências, sem ‘apapar as arestas’. Nesse contexto, vale citar a seguinte passagem de Adorno (2003b, p. 601):

Mas a arte, que como o conhecimento recebe todo o seu material e, consequentemente, suas formas da realidade, mais especificamente da realidade social, para transformá-las, está assim envolvida em suas contradições irreconciliáveis. Sua profundidade é medida em função de se, por meio da conciliação que sua lei formal elabora para as contradições, ela consegue destacar ainda mais sua real irreconciliabilidade.

Na mesma página, Adorno define o critério do kitsch com a questão de “se um produto artístico [...] expressa a consciência da contradição ou engana a seu respeito.” Ou seja, o kitsch enganaria acerca das contradições históricas concretas, harmonizando uma dissonância objetiva. Assim, a grande literatura se diferenciaria por ser dissonante, por aceitar e até repor, num certo sentido, a contradição real da sociedade na qual ela se insere.

Para exemplificar essa compreensão de literatura, vale retomar algumas interpretações de Schwarz, cujos resultados são mais concretos historicamente e mais até compreensíveis do que os ensaios literários de Adorno, que muitas vezes pressupõe um conhecimento muito específico do debate filosófico da época. O primeiro exemplo é a interpretação feita por Schwarz no *Ao vencedor as batatas* (1977) de *Senhora*. Resumindo bastante, a argumentação dele é a seguinte: os escritores brasileiros do século XIX tinham as literaturas francesa e portuguesa como modelo, e o que José Alencar faz é importar a forma-romance para o contexto brasileiro. Mas como as formas não independem de seu conteúdo, é preciso ter em conta que a forma-romance é uma forma essencialmente burguesa desde seu nascimento com

o Don Quixote até seu ápice nos realistas franceses do século XIX, passando, claro, pelos ingleses do século XVIII. Acontece que os fundamentos liberais da forma-romance europeia pressupunham relações sociais de igualdade jurídica, de troca livre no mercado, de indivíduo com livre-arbítrio etc. Ora, esse pressuposto não estava dado nos mesmos termos no Brasil escravocrata. Pulando aqui alguns passos da argumentação, Schwarz descobre, na composição de *Senhora*, uma espécie de rachadura cujo fundamento é justamente o desencontro entre a forma-romance europeia importada e o conteúdo local, brasileiro. Tal rachadura se dá entre o núcleo romanesco do livro – com as intrigas amorosas entre Aurélia e Seixas, cujo mote dos desencontros entre amor e dinheiro se mostra bem balzaquiano – e o núcleo mais brasileiro, composto pelos parentes e pelos dependentes, que ficam mais ao redor da trama principal. Entre essas duas esferas, há um abismo, elas não se juntam organicamente, têm funcionamento diferente, de modo que o romance rache e perca tensão nesse ponto. Mas é justamente nessa rachadura que se encontra a potência da dissonância segundo Schwarz: não se trata de um erro pessoal ou de falta de habilidade literária do escritor, *mas sim da sedimentação formal de uma dinâmica social concreta*, a saber o deslocamento entre ideias europeias e vida na colônia.

É significativo que o Adorno tenha chegado a uma conclusão muito parecida ao analisar algumas composições de Schönberg, sobre as quais ele escreve: “São obras que testemunham um grandioso fracasso. E não é o compositor que fracassa na obra. É a história que não admite a obra.” (1974, p. 82) Ou seja, há algo de historicamente objetivo também nos problemas, nas fraquezas de certas obras.

Essa ideia do ‘erro’ significativo também aparece em sua interpretação dos romances iniciais do Machado. Sobre *Iaiá Garcia*, por exemplo, Schwarz fala em uma “descontinuidade e perda de tensão [...], *uma desarmonia que no entanto é ela mesma uma forma*, a transcrição formal de relações reais” (2012a, p. 190). Como em Adorno, Schwarz também vê uma certa objetividade da dissonância. Nesse caso específico, ele se refere às constantes interrupções e ao avanço meio trôpego do romance, que aparecem como fraqueza de composição, mas que ele vê como a transfiguração da relação entre dependentes e senhores no Brasil do século XIX, onde a vida dos dependentes dependia completamente do arbítrio dos ricos, ou seja, suas vidas eram cheias de frustrações e interrupções de planos contingentes às suas vontades. Dinâmicas semelhantes são identificadas por ele em *A mão e a luva* e também em *Helena*.

Em todos esses casos a dissonância, apesar de significativa, é o que faz os romances racharem, perderem tensão e não se tornarem ‘grandes’ obras. No entanto, as mesmas características que Schwarz identifica como fraqueza nos primeiros romances, vão compor

segundo ele a força das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (SCHWARZ 2012b). O comportamento errático da protagonista em *A mão e a luva*, o ecleticismo da prosa em *Helena*, as interrupções no andamento de *Iaiá Garcia*, tudo isso vai se tornar material de composição da narração nas *Memórias*, sendo que aqui Machado não vai mais tentar apaziguar as contradições do seu material, mas antes as expor em suas últimas consequências. É nesse sentido de abrandamento das contradições, retomando a passagem de Adorno citada há pouco, que também se pode explicar o fim meloso de alguns dos romances iniciais de Machado. Diferente destes e do romance alencariano, as *Memórias Póstumas* não sucumbem na dissonância, o tecido do romance não rasga em sua tensão, mas pelo contrário faz da dissonância sua força.

O nome que Schwarz dá ao procedimento narrativo de Brás Cubas é *volubilidade*. Para finalizar a exemplificação deste trabalho e melhor fixar a noção de dissonância desenvolvida aqui, vale resumir o argumento do ensaísta. Segundo ele, a volubilidade é o princípio formal que organiza toda a prosa das *Memórias Póstumas*. Esse conceito descreve a completa arbitrariedade com que Brás Cubas trata e mistura tudo, desde filosofias antigas e modernas, obras do cânone ocidental, passagens da Bíblia, sabedoria popular, acontecimentos do cotidiano, etc., tudo de modo sempre aparentemente muito espirituoso. É significativo também como ele trata as pessoas ao seu redor, em especial os mais pobres e os dependentes da sua família: basta lembrar o cruel episódio com Eugênia. Também a estrutura da narração, dos capítulos, dos acontecimentos, são testemunhos dessa arbitrariedade generalizada. O que mais importa aqui é que Schwarz, ao analisar essa estrutura *formal* do romance, chega à conclusão de que a narração nas *Memórias* é a sedimentação de um comportamento historicamente específico de classe: Brás Cubas é um representante da elite, mais ou menos intelectual, do Brasil do século XIX, formado na Europa, com modelos literários e intelectuais europeus etc., mas com a vida cotidiana e com as relações sociais e pessoais profundamente arraigadas no Brasil. Ou seja, a mesma dissonância que racha o romance urbano de Alencar é potencializada e formalizada pelo Machado da 2ª fase: o deslocamento entre ideias e base material se torna justamente o motor de sua prosa.

Por fim, cabe resumir rapidamente o duplo sentido de dissonância que se desenvolveu aqui e que aproxima Adorno e Schwarz no plano teórico. Num primeiro sentido, temos que o dissonante é aquilo que não foi positivamente absorvido pelo processo histórico-cultural, é o resto, é o que foi esquecido; por isso, nessa primeira acepção, o dissonante tem o potencial de escancarar contradições históricas não tão óbvias. Vale mencionar que esse sentido também é importante na interpretação de Schwarz das *Memórias Póstumas*, já que um dos principais

fiões soltos da narração que o ensaísta puxa para desconstruir a prosa de Brás Cubas é justamente o modo como ele tratar seus dependentes e seus escravos, ou seja, os rastros dos desvalidos no romance. O segundo sentido de dissonância mencionado aqui é mais metafórico que o primeiro: trata-se da ideia de que as dissonâncias estéticas são transfigurações de contradições sociais de uma época. Para ambos os pensadores, a dissonância, por vezes com outros nomes, tem esses dois sentidos entrelaçados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, T. W. Über Tradition. In: ADORNO, T. W. **Kulturkritik und Gesellschaft I**. Gesammelte Schriften, Band 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a.

ADORNO, T. W. Ist die Kunst heiter? In: ADORNO, T. W. **Noten zur Literatur IV**. Gesammelte Schriften, Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b.

BENJAMIN, W. Teses sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012a.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012b.

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c.