

Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno¹

Miguel Vedda*

Tradução de Leandro Candido de Souza**

1. Lukács e Adorno: a reconciliação impossível

A polêmica entre Lukács e Adorno é um dos grandes confrontos intelectuais do século XX, e junto a outras célebres discussões (como as de Lukács com Brecht e Sartre, ou as de Adorno com Benjamin ou Karl Popper), chegou a fazer história pelo alcance e relevância das opiniões, bem como por seus efeitos na evolução posterior do marxismo. A polêmica conheceu momentos de intolerância dogmática, sobretudo por parte de Adorno, que opôs à teoria do crítico húngaro acusações e argumentos *ad hominem*: um caso extremo é o artigo “Reconciliação extorquida”, onde se emprega uma linguagem abusiva para imputar a Lukács a vulgaridade, a incompreensão ou a falta de gosto. Vale destacar que Adorno lutou para jogar por terra várias das ideias centrais da teoria lukacsiana: em “Leitura de Balzac”, questiona parcialmente o elogio formulado por Lukács ao realismo balzaquiano; no excerto sobre o Odisseu em *Dialética do esclarecimento* refuta a idealização lukacsiana do classicismo grego, e encontra nele a gênese da moderna exploração burguesa; “A ferida Heine” contradiz o Lukács de “Heine como poeta nacional”, e os *Três estudos sobre Hegel* reprovam a reconciliação com a realidade que Lukács celebra no autor da *Fenomenologia*.

É inegável que entre os filósofos existe um núcleo de convergências e pressupostos comuns² que só tem servido para que se destaquem com ainda maior clareza suas discrepâncias. Estas procedem, em parte, das distintas posições que os dois autores tomaram frente a uma antinomia da sociedade burguesa percebida desde o início pela tradição marxista: quanto mais os homens buscam, como indivíduos isolados, seu benefício particular, tanto mais se encontram massificados e se submetem ao funcionamento do todo. Desta contradição dialética, Lukács e Adorno extraíram princípios diferentes, acentuando uma ou outra das partes. Em Lukács o objetivo das análises e da *práxis* política foi a fundação de uma comunidade: não a sociedade civil em que os indivíduos, atomizados, carecem de ideais e sentimentos comuns, mas uma *comunidade*. Desde suas primeiras obras – o ensaio sobre Novalis, o livro sobre o drama moderno – Lukács assinala a hostilidade do capitalismo ao nascimento de uma verdadeira cultura e considera missão da arte mostrar um mundo em que os homens possam sentir-se em seu lugar que lhes é próprio³. Adorno, por outro lado, assume a defesa da subjetividade que luta por isolar-se da massificação: a arte demonstra, inclemente, que a vida não vive⁴. Não é nossa intenção desenvolver aqui detalhadamente a oposição entre Lukács e Adorno, a proposta consiste em examinar um dos capítulos menos entendidos desta polêmica. Referimo-nos a algumas das estratégias utilizadas pelos dois pensadores para apropriarem-se da obra e da personalidade goethianas.

1 Traduzido do original em espanhol VEDDA, Miguel, “Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno”, in *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2006. (N.T.)

** Professor da Universidade de Buenos Aires

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

2 Tertulian, N., “Lukács/Adorno. La riconciliazione impossibile”, in Losurdo, D., Salvucci, P., Sichirollo, L. (eds.), *György Lukács nel centenario della nascita (1885-1985)*, QuattroVenti [Istituto italiano per gli Studi Filosofici / Università degli Studi di Urbino], Urbino, 1986, pp. 49-68; cf. p. 66.

3 Lukács assinala que aqui reside um dos momentos essenciais em que o reflexo estético se separa tanto da vida cotidiana como do reflexo científico: “O conteúdo e a forma [do reflexo estético da realidade, M.V.] apontam inequivocamente o desenvolvimento da autoconsciência (...) Esta autoconsciência não pode se realizar mais que criando um mundo de objetos no qual o mundo apareça como mundo do homem, como mundo no qual o homem não é estrangeiro, ou melhor, como mundo que, ainda expressando a essência da realidade que existe independentemente dele, é ao mesmo tempo um cosmos criado pelo homem e adequado a sua essência” (Lukács, G., *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*, trad. de Manuel Sacristán, 4v., Grijalbo, Barcelona, 1982, v. I, p. 314).

4 Cabe lembrar a epígrafe da primeira parte de *Minima moralia*: “Das Leben lebt nicht” [A vida não vive], retirada de Ferdinand Kürnberger.

2. Plebeian Weimar⁵: epos e civilização na estética lukacsiana

Nossas reflexões sobre Lukács procuram dar conta do processo pelo qual a tragédia, que ocupa um lugar privilegiado em sua obra juvenil, logo cede espaço para que as formas épicas e, em particular o romance, tornem-se o centro de sua atenção. Caso se considere que duas de suas mais importantes obras de juventude são estudos sobre a forma trágica – *História da evolução do drama moderno* (1907-9, publ. em 1911) e “Metafísica da tragédia” – e que seus esforços na companhia Thalia se orientavam para a criação de um teatro popular, como via de reforma moral e instrumento para influir as massas; caso se pense, ademais, que este panorama se altera a partir de *Teoria do romance* (1914-1915; publ. como livro em 1920), poderá compreender-se o alcance desta afirmação. Não que na obra posterior de Lukács dissipe-se a atenção às formas dramáticas: são vários os estudos dedicados a obras específicas, ou inclusive considerações teóricas acerca do gênero. Mas é significativo que estas últimas (como no excerto dedicado ao drama histórico em *O romance histórico*) aparecem nos estudos consagrados à forma que a partir de então adquiriu maior relevância.

Igualmente relevante é o fato de que nos “Estudos sobre *Fausto*” assinale-se um caráter “épico”, não “trágico” na dinâmica histórica. É clara a influência hegeliana na análise de ambas as formas: o drama é considerado uma *totalidade em movimento*, oposta à *totalidade dos objetos* que caracteriza a epopeia. Se a tragédia precisa criar uma realidade mais intensa que a corrente, e só pode representar os momentos que manifestam a essência do que se deseja plasmar, o objeto do *epos* (e, logo, do romance) é exhibir os homens *também* em circunstâncias prosaicas da cotidianidade. Frente à *totalidade intensiva* do drama, a epopeia mostra de forma extensiva a realidade externa. Em *Teoria do romance* Lukács mostra que o *epos* remete a um mundo cujos heróis não superam mais que em um palmo a altura de seus semelhantes. Em *O romance histórico* Lukács explica, apoiando-se em Hölderlin, que nessa necessária igualdade deve demonstrar o motivo pelo qual Aquiles aparece em a *Iliada* com uma sensibilidade humana idêntica à de qualquer outro personagem: quando quer apresentar a grandeza do herói grego, Homero o retira do poema, posto que a exibição de sua dignidade bastaria para destruir a aparência de normalidade que exige toda representação épica.

O procedimento de um dramaturgo obedece ao oposto, porque sua finalidade é plasmar uma realidade distinta da cotidiana. Esta concepção aparece já nas obras juvenis de Lukács, todavia exaltando a forma trágica: de acordo com “Metafísica da tragédia”, o drama cria um espaço sem atmosfera entre os homens, suprime o habitual, a superfície da vida atrás da qual se ocultam as verdades essenciais. O personagem *tem* que converter-se em herói, e para isso precisa destruir os laços que o atam à sociedade. Não deve surpreender o interesse juvenil pela forma trágica em um pensador formado no neokantismo: ainda quando seu pensamento se encontra mais próximo da Escola de Heidelberg (Windelband, Rickert, Lask) que de Marburg (Cohen, Natorp, Cassirer), Lukács compartilha a separação entre juízos de fato e juízos de valor, e retoma, em *A alma e as formas*, a velha associação entre o *noumenon* kantiano e o mundo platônico dos arquétipos eternos. Assim explica-se a distinção entre vida empírica e vida autêntica desenvolvida no primeiro volume dos ensaios: se a realidade fenomênica carece de substância por oposição a uma esfera transcendental de valores, não existe uma transição do efêmero ao essencial. Entre os dois mundos faz-se um abismo que não pode ser superado, e quem, como Kierkegaard, pretende dotar de sentido a vida corrente através de um gesto, está destinado ao fracasso. Só graças à forma (e, por definição, à tragédia) é possível fugir do relativismo. Mas se pela tragédia se afirmam os valores transcendentais, justifica-se que no livro sobre o drama moderno Lukács defina a tragédia como o gênero mais abstrato, o mais próximo da filosofia⁶.

Foi necessária a experiência da Grande Guerra para que Lukács descobrisse o colapso da *Weltanschauung* kantiana e tentasse encontrar a verdade na vida ordinária⁷. O céu estrelado do dever-ser converte-se em expressão da servidão, e torna-se compreensível que Kant e o kantismo tenham sido desde então duas das habituais *bêtes noires*⁸.

5 A expressão foi empregada por Ferenc Féher no artigo “Lukács in Weimar”, in Heller, A. (ed), *Lukács Revalued*, Basil Blackwell, Oxford, 1983, pp. 75-106; cf., sobretudo p. 81.

6 Lukács, G., *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, ed. de Frank Benseler, Luchterhand, Darmstadt y Neuwied, 1981, p. 33.

7 Em sua biografia lukacsiana, Kadarkay mostrou com algum detalhe as diferentes etapas do progressivo distanciamento do neokantismo e, fundamentalmente, da moral kantiana, como uma lógica consequência do repúdio, por parte de Lukács, à Guerra Mundial (cf. Kadarkay, A., *Georg Lukács: Life, Thought and Politics*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 151-60).

8 Literalmente, “bestas negras”, equivalente ao português “cruzes” ou “fardos”. (N.T.)

lukacsianas. Não é casual que nesse momento se produza a primeira grande tentativa de dar conta da epopeia⁹. Em *Teoria do romance*, a tragédia segue sendo o gênero mais próximo às abstrações filosóficas, só que esta separação entre essência [*Wesen*] e vida [*Leben*] é agora uma garantia de servidão, prova de que a vida humana tem perdido a imanência do sentido. Aparece aqui um princípio que guiaria a evolução posterior de Lukács: a ideia de que a essência deve realizar-se na existência mundana e comunitária, descartando referências ao transcendente. Se *Teoria do romance* estabelece na Grécia o ponto inicial de seu percurso, é para mostrar como o surgimento da tragédia, e logo da filosofia platônica – com sua cisão entre realidade empírica e as essências supramundanas – representa uma perda da imanência primária do sentido na realidade, encarnada no *epos*.

Desse afã de imanência procede a exaltação do épico. Em Goethe, Lukács encontra a afirmação de uma humanidade livre e terrena. O *Fausto*, ao propor a superação dos eventos trágicos, supõe já essa transcendência até o épico, mas não só isso: uma característica do *epos* clássico é a ausência de limites claros que ordenem e individualizem o conjunto. Schiller, em carta a Goethe, comparou essa falta de unidade do *Fausto* com as grandes obras narrativas – a *Odisséia*, o *Gil Blas*. Se a autonomia das partes contraposta ao incomensurável do todo é, segundo Schiller, um traço específico da epopeia, Lukács infere que o *Fausto* reflete em sua estrutura o caráter épico da humanidade, porque, com a elevação do indivíduo ao nível da espécie [*Gattungslieben*], reduz-se a incidência dos eventos trágicos na história. Os efeitos deste processo não só podem ser vistos naquilo que o drama moderno se aproxima da épica, mas também, como assinalou Balzac, nos elementos próprios do drama que o romance assume cada vez mais¹⁰.

O interesse pela vida cotidiana, que se costuma atribuir à obra de velhice, tem um de seus primeiros germens aqui, quando Lukács põe o romance (e não o drama) como figuração artística de um novo estágio da história. Vittorio Strada disse que Lukács concebe o mundo como *sub specie* de romance¹¹. A afirmação é excessiva, mas talvez não errônea: poderia avaliar a proposta de Hauser, que assinala que a evolução da humanidade se apresenta, para Lukács, como um romance de aventuras, cujas mudanças de fortuna – diferente do austero otimismo do marxismo ortodoxo – conduzem, por intrincadas vias, à utopia¹². A história não é uma via unilinear, mas um caminho com possibilidades variadas e simultâneas. Não se viaja da confusão e do diverso até uma unidade última, mas é pelo múltiplo que a humanidade se encaminha. Ainda quando a aventura humana é única e as sociedades humanas se articulam como totalidades, não se trata de eliminar as divergências, mas de admitir a coexistência do diverso, sem recair no individualismo. A alegação a favor da diversidade se acentua na última obra de Lukács, com sua crítica ao neopositivismo e ao marxismo stalinista: ao tratar de substituir a inabarcável riqueza da realidade por ideias transcendentais, ambos os sistemas incorrem em um novo racionalismo – não menos simplista e aberrante que os anteriores –, igualmente fechado nas antinomias dualistas do idealismo kantiano.

Dizíamos que o universo épico exige a igualdade. Isto explica o desdém de Lukács pela tragédia heróica. Assim mesmo, a afeição por Lessing e Goethe, a aversão por Kleist e o “drama do destino” são indícios de sua simpatia por um drama não trágico, “épico” – mas em um sentido diverso do brechtiano –, um drama que não leva à cena heróis supra-humanos e apartados da vida comum, mas que ensina ao titã tomado pela *hybris* a controlar seus impulsos e canalizá-los para fins sociais. A falsa auto-suficiência do herói trágico deve abrir espaço a uma visão mais sensível e harmônica da personalidade humana, os personagens demoníacos, que reduzem a multiplicidade de suas possibilidades vitais a uma obsessão que os afasta da espécie, cedem lugar a Orestes ou Ifigênia, que renunciam ao fatalismo e se reconciliam com o gênero humano, ou a Epimeteu, que junto a Pandora corrige o titanismo juvenil de Prometeu. Os heróis do drama trágico incorrem em um estranhamento comparável ao que

gera na vida e no pensamento dos homens a produção capitalista: constroem sua vida a uma só finalidade e renunciam à harmonia.

A perfeição moral não se mede pela intensidade no desenvolvimento do conhecimento e capacidades, mas pela plenitude “extensiva” da personalidade humana, que costuma ser independente daqueles¹³. Em Goethe encarna-se esta alternativa ética, próxima ao democratismo que Lukács proclama: o ser humano capaz de desenvolver suas potencialidades não é para ele um *monstrum per excessum*; a harmonia da personalidade está aberta a todo sujeito normal. Não existe um dualismo – à maneira de Kant, ou da versão mais moderada de Schiller – entre os indivíduos inessenciais da cotidianidade e os heróis titânicos, iluminados pela intensidade de sua vivência trágica. Na *Estética* Lukács cita um aforismo das *Máximas e reflexões* de Goethe, onde afirma: “O homem modesto pode ser completo desde que se mova dentro dos limites de suas capacidades e suas habilidades”¹⁴.

Ao reivindicar a áurea mediania goethiana, Lukács acerta as contas com o esquerdismo de seus primeiros anos como marxista, tomados por um idealismo fichteano em que aparecia, radicalizada, a dualidade de Kant, e também justifica sua ruptura com a crença de que, se os fatos não se adéquam às nossas expectativas, “tanto pior para os fatos”¹⁵. Por isso povoa seus ensaios com retratos de trágicos fracassados: escritores e filósofos que incorreram em erros e deformações, mas não por falta de capacidades artísticas ou intelectuais, mas por terem adotado posições exageradamente extremas. Mais ainda: o desenvolvimento unilateral de certas habilidades tem resultados negativos na evolução de sua personalidade conjunta. Lukács denuncia as falências do idealismo e do pragmatismo imoderados, tanto em suas variantes revolucionárias, “jacobinas” (Hölderlin, Georg Forster, Börne), como nas conservadoras (Novalis, Friedrich Schlegel, Kleist). Em Goethe encontra uma antecipação da ética do *tertium datur* em que ele mesmo acreditava, e segundo a qual toda postura imoderada acaba no colapso moral e político. Esta doutrina aparentemente conservadora pretende corrigir o equívoco de quem confia em soluções extremas quando ainda não estão dadas as condições objetivas. A ética jacobina fracassa por não ser suficientemente realista, Goethe a supera por sua franca orientação para o real.

Tem-se visto *O jovem Hegel* como uma autobiografia lukacsiana¹⁶. Os passos que retomam Hegel, desde a rebeldia juvenil até a sombria contemplação da realidade que exhibe na *Fenomenologia*, prefiguram a evolução do próprio Lukács, que abandona o pragmatismo e o esquerdismo de sua juventude para substituí-los por uma visão distanciada do entusiasmo jacobino. O profeta armado aprende transformar os excessos em virtudes. E com esta alusão a Lessing introduzimos um tema que, latente em toda a evolução madura de Lukács, terá maior brilho em sua obra da velhice: a catarse. A generalização dessa categoria, que em Lukács se estende à totalidade das formas artísticas e tem sua origem na vida cotidiana, permite estabelecer pontos comuns entre Lessing e Goethe, antes de tudo porque ao considerar o efeito catártico, Lukács persiste na crítica aos heróis demoníacos.

A teoria da catarse pretende corrigir o “radicalismo” das posições extremas remontando-se ao *tertium datur* aristotélico. Daí a desconfiança de Lessing e Goethe – como a de Hegel – ante as almas belas. A pureza individual não basta para obter o bem social, e frequentemente o indivíduo que luta por manter intocada sua virtude só consegue acentuar, com sua *hybris*, a perversidade objetiva. No fragmento dramático *Filotas*, de Lessing, vemos a exposição de um heroísmo carente de hipocrisia, que inconscientemente esconde a inumanidade mais profunda. A catarse que Goethe propõe pretende reduzir a rigidez dos indivíduos demoníacos para reintegrá-los na sociedade. As paixões exageradas, uma vez purificadas e reduzidas aos seus justos limites, conduzem à probidade, ou fazem delas virtudes. Em *A peculiaridade do estético*, Lukács evoca o exemplo de Coriolano que renuncia a seu orgulho para obter o bem de sua pátria.

A obra dramática de Lessing fornece à teoria lukacsiana uma sólida base de sustentação: todos os meios técnicos que fundamentam a prática dramática do escritor alemão conduzem a este gênero de purificação emotiva. Sua teoria da compaixão vê no efeito trágico uma regulação dos exageros passionais. A “pintura vivente” de um evento comovedor convence os espectadores da necessidade de dominar as paixões que não necessariamente procedem de uma alma cuja virtude não deseja participar da prosa do mundo, mas também da debilidade ou da indolência moral, como no príncipe em *Emilia Galotti*. Algo semelhante ocorre em *Minna von Barnhelm*: se Tellheim

9 Cabreria mencionar – ainda que não possamos desenvolver o tema nem sequer brevemente – que as tentativas de superação do que poderíamos chamar “ética trágica” no jovem Lukács foram variadas e complexas. Entre tais tentativas, cabe destacar o drama no trágico [*untragisches Drama*], gênero abordado pelo filósofo húngaro, antes de tudo, em “Das Problem des untragischen Dramas” [O problema do drama no trágico], e no manuscrito *Die Ästhetik der ‘Romance’* [A estética do “romance”]. Deste tema nos ocupamos mais detalhadamente em “El joven Lukács y las tentativas de superación de la ‘ética trágica’”, em *Pensamiento de los confines* N° 8 (agosto de 2000), pp. 187-9.

10 É sugestivo que Schiller tenha afirmado, em carta a Goethe, que a tragédia sempre tende ao caráter épico, e que igualmente o *epos* busca apropriar-se das qualidades do drama: “(...) Schiller analisa o *Hermann und Dorothea* de Goethe como *epos* que tende à tragédia, e sua *Iphigénie* como drama que tende ao *epos*. Essa interação dialética dos gêneros literários, esse enriquecimento recíproco de todos eles, é um traço característico da teoria e da prática literária do período pós-revolucionário. (...) a tendência procedia da crescente contradição da moderna vida burguesa, já incompatível com a velha pureza e a velha simplicidade da forma clássica.” (Lukács, G., *Goethe e su época*, precedido de “*Minna Von Barnhelm*”, trad. De Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, México, 1968, p. 136)

11 Introdução a Lukács, G. y Bajtín, M., *Problemi di teoria del romanzo; Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Turin, 1976, p. XXXVII.

12 Cf. Hauser, A., “Variaciones sobre El *tertium datur* em Georg Lukács”, in *Conversaciones con Lukács*, trad. de G. Rack, Labor, Barcelona, 1979, pp. 72-93; aqui, p. 77.

13 Lukács definiu a alienação capitalista como o resultado da contradição entre o desenvolvimento das capacidades e o da personalidade conjunta; cf. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, 2 vv., Luchterhand, Darmstadt y Neuwied, 1984 e 1986, v. I, p. 504. Veremos que esta análise é aplicada também no desenvolvimento das “capacidades” técnicas do escritor: segundo Lukács, é frequentemente o emprego unilateral de uma ou outra habilidade artística isolada, a razão da falta de harmonia conjunta da obra literária.

14 Cit. em Lukács, G., *La peculiaridad...*, v. II, p. 505.

15 Recordemos que com estas palavras de Fichte encerra-se a primeira versão de “O que marxismo ortodoxo?”, cf. Lukács, G., *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*, introd. de Antonino Infancia y Miguel Vedda, trad. y notas: Miguel Vedda, El cielo por asalto, Buenos Aires, 2005, p. 47.

16 Cf. a tese de Philippe Despoix, *L'école de Budapest et sa réception de Lukács (aux origines de la théorie critique)*, Doctorat nouveau régime, Thèse soutenue le 8/4/1987, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1987, pp. 12-13.

persiste em afirmar um severo estoicismo, Minna lembra a severidade de Otelo, e com suas palavras elimina a rigidez do soldado e provoca nele a catarse. Porém seria utópico crer que a arte pode exercer uma influência imediata sobre o homem cravado na cotidianidade. Lukács desconfia de uma virtude que é resultado do efeito estético: apóia sua argumentação em Goethe, que em seu “Suplemento à *Poética* de Aristóteles” não dirigia a análise da catarse aos efeitos sobre o espectador, mas à estrutura imanente da obra artística. São os personagens do drama que haverão de purificar suas paixões para favorecer o fechamento artístico. Porém a argumentação conduz a resultados similares aos de Lessing: à imitação das trilogias gregas, o drama deve mostrar no final a reconciliação entre o herói trágico e a comunidade.

De acordo com Lukács, a arte pode exercer uma função valiosa de índole ética, não se convertendo em meio de edificação moral ou propaganda, mas na medida em que contribui para desenvolver uma nova visão do mundo. A perfeição imanente da obra de arte

aparece agora como ampliação e aprofundamento das vivências do receptor e, logo, de sua mesma capacidade vivencial. A catarse que produz a obra nele não se reduz a mostrar novos fatos da vida, ou a iluminar com luz nova fatos já conhecidos pelo receptor, mas a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, fazendo-a apta para a apreciação de novas coisas, de objetos já habituais em uma nova iluminação, de novas conexões e de novas relações de todas essas coisas com ele mesmo¹⁷.

Em outras palavras: a arte apresenta um mundo objetivo novo e desenvolve novos sentidos para compreender a realidade modificada. Daí que uma das primeiras sensações que se tem na presença de uma obra de arte autêntica seja um desencanto, ou constrangimento, por não ter percebido no mundo, na “vida”, o que parece oferecer-se espontaneamente na configuração artística.

3. Vivência trágica e pacificação da natureza: a leitura adorniana de Goethe

Para Lukács, a vida plena de sentido é a vida socialmente conformada. Não se pode aplicar esse princípio a Adorno, para quem o isolamento é a conduta mais ética e politicamente correta, trazendo as linhas do – radicalmente antidemocrático – Lukács pré-marxista de “Metafísica da tragédia”, para quem a experiência da morte trágica, que só está aberta para os grandes homens, carece de qualquer efeito sobre a cotidianidade, à qual considera carente de sentido. Quer dizer, o herói que descobre a própria culpa e a injustiça da ordem social, cai paralisado no instante mesmo da descoberta. Para usar a expressão empregada por Benjamin no livro sobre o *Tranverspiel*, se ele tem um nó na garganta e a morte anula toda a ação, reprime o “deves mudar sua vida” (Rilke) exigido pela catarse lukacsiana. A arte separa-se da realidade por um círculo que isola os eleitos¹⁸. Contra a análise de Lukács, que vê a gênese e a justificação da arte nas necessidades da vida diária¹⁹, Adorno considera que a arte só se realiza quando se isola das massas. De acordo com o filósofo alemão, no contexto da sociedade administrada, a vida cotidiana encontra-se estranhada e regida pelo contingente, e só o intelectual que se isola pode atingir a verdade moral. O isolamento e a renúncia à práxis são necessários, e o homem ordinário (Adorno parece supor que o intelectual crítico não o é) carece de possibilidades ante o estranhamento: para o intelectual, “(...) a sociedade absoluta é a única forma na qual pode conservar alguma solidariedade”²⁰; sua missão consiste em observar o mundo com os olhos do exilado, para quem a realidade mais habitual apresenta um aspecto inexplicável, insólito. Com razão, Goldmann viu em Adorno um fichteano, ou o último dos neohegelianos condenados por Marx, empenhado em salvar sua consciência crítica do contato com a realidade impura²¹. Do mesmo modo se poderia ver nele um típico

self exile: o intelectual que, segundo Raymond Williams, paga sua lucidez teórica com a resignação da participação ativa na vida social²². Toda atividade implica limitações e renúncias, pôr fim à multiplicidade do possível e eleger um caminho dentro de alternativas infinitas. Se o homem é uma constelação de contradições, a vida ativa exige a unidade desses fragmentos para que o homem inteiro se ponha de imediato em movimento. É essa renúncia à multiplicidade que Adorno nega, há nele uma resignação implícita: sacrificou-se a imersão na *vida ativa*, a qual permite uma maior lucidez, porém quebra-se a unidade da personalidade. E por trás destas posições esconde-se, como nota Goldmann, um retorno ao dualismo kantiano, do qual havia tratado de escapar Lukács²³.

Quanto à interpretação de Goethe, cabe dizer que são muitos os aspectos deste que Adorno precisa alterar para adequá-lo a suas próprias teorias. Os princípios de reconciliação [*Versöhnung*] e resignação [*Entsagung*], o rechaço à literatura e à filosofia introspectivas, a repugnância ante o culto romântico do herói titânico ou doentio, a atenção dirigida ao mundo externo antes que ao interior, são elementos essenciais em Goethe e impossíveis de dissimular. Adorno não os suprime: encontra em Goethe uma concepção distinta, que aflora em momentos isolados. Contrapõe a um Goethe “olímpico” – que pela vivência da arte grega vence as tendências juvenis – outro muito distinto que propicia a reconciliação com o mito. Em seu artigo sobre a *Ifigênia* apóia-se de um modo por momentos mecânico nas análises de Benjamin: busca aplicar ao drama goethiano, não só as reflexões deste sobre *As afinidades eletivas*, mas também conceitos desenvolvidos no livro sobre o drama barroco e nos ensaios sobre Baudelaire. O silêncio de Ottilie é agora o silêncio de Thoas; a apresentação desta beleza mítica, inapreensível visualmente, que Benjamin encontra em *As afinidades eletivas*, reaparece na música dos versos goethianos, impossíveis de transpor a uma representação plástica. Assim como na linguagem familiar transparecem – através da linguagem estilizada – os hábitos primitivos alheios à prudência e aos bons costumes, denuncia-se a ineficácia do *principium stilisationis* para remendar as fissuras e selvagerias da humanidade iluminista.

Os argumentos de Adorno mostram maior brilho ao referir-se ao horror de Goethe frente à manipulação da natureza. O Goethe de *Ifigênia* não conhece uma relação instrumental com ela. Não há uma celebração do mundo das ideias, o mítico se transforma em símbolo de um conceito, e assim Goethe estabelece com ela uma relação de irmandade. Existem pontos de contato entre estas formulações e as ideias sobre o sublime desenvolvidas em *Teoria estética*: a verdadeira sublimação não é a que nasce da percepção de nossa superioridade moral sobre as formações naturais, e sabemos o quão facilmente se presta essa vivência kantiana ao irracionalismo selvagem e ao domínio tecnológico. A experiência do sublime subtrai-se aos usos reacionários quando mostra a natureza como irredutível ao instrumentalismo (recordemos que já em teorias pré-kantianas, a natureza é sublime frente a tudo o que deixa de ser útil aos desígnios humanos. A libertação da natureza é um requisito da humanidade liberta: esta vivência, que não corresponde, segundo Adorno, ao Goethe do segundo *Fausto*, destaca-se em *Ifigênia*. Na imagem dos gregos como correlata à barbárie – porque em seu afã imperialista não são menos selvagens e ambiciosos que os escitas, ainda que ocultem o desejo de pouco domínio da urbanidade – está a prova de que a utopia goethiana não consiste em vencer a natureza mediante a violência, mas em fazer as pazes com ela. Não em buscar o domínio ferrenho sobre o natural, sobre o mito e o cego destino, mas em esperar que a fatalidade mesmo se pacifique, mediante a renúncia humana à vontade de dominação²⁴.

Apenas é preciso indicar a semelhança entre estas observações e as ideias apresentadas por Benjamin no ensaio sobre *As afinidades eletivas*. O fato de que, neste romance, a catástrofe resulte do instrumentalismo do homem iluminista explica, segundo Benjamin, que a solução só se encontra na dimensão da espera: quando o homem desistir de sua vontade de domínio, talvez a natureza concorde em abandonar sua posição hostil e se permita a mútua pacificação. Benjamin alude a ela ao final de seu ensaio, ao referir-se a uma passagem do romance (“A esperança passou sobre suas cabeças como uma estrela fugaz”²⁵): “Certamente não a percebem, e não se pôde ter dito com maior clareza que a última esperança jamais o é para os que a guardam, mas apenas para aqueles para quem ela é reservada”²⁶.

17 La peculiaridad..., v. II, p. 528.

18 “A obra de arte possui ainda em comum com a magia o fato de estabelecer um âmbito próprio e fechado em si, que se subtrai do contexto da realidade profana. Nele regem leis particulares. Assim como a primeira coisa que fazia o mago na cerimônia era delimitar, com relação a todo o entorno, o lugar onde deveriam operar as forças sagradas, da mesma forma em cada obra de arte seu próprio âmbito se destaca notadamente do real” (Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, introd. y trad.: Juan José Sánchez, 3ª ed., Trotta, Madrid, 1998, p. 73). O paralelo entre arte e *Zauberkräft* aqui esboçado contrapõe-se nitidamente à tentativa lukacsiana – apresentada em *A peculiaridade do estético* – a respeito dos âmbitos correspondentes à magia, ao animismo e à religião.

19 À margem dele, Lukács assinala explicitamente que a arte constitui uma esfera autônoma, diferenciando-se da cotidianidade. A arte não se deixa reduzir, pois, à vida cotidiana, nem se encontra abstratamente contraposta a ela.

20 Adorno, Th. W., *Minima Moralia*, trad.: Norberto Silveti Paz, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 23.

21 Goldmann, L., *Lukács et Heidegger*, Denoël/Gonthier, Paris, 1973, p. 175.

22 Williams, R., *Culture and Society (1780-1950)*, Chatto & Windus, Londres, 1960, p. 289.

23 Goldmann, L., *op. cit.*, p. 171.

24 “O segredo de *Melusina*, uma das obras mais enigmáticas saídas da pena de Goethe, é a contraposição ao mito, a qual não consegue vencê-lo, mas que o rebaixa mediante a violência. Isto seria a esperança, uma das palavras órficas primordiais e chave em *Ifigênia*, em que a violência do progresso, no qual a ilustração mimetiza o mito, vai desaparecendo: que se faz menor ou, segundo se diz em *Ifigênia*, decaída. A esperança é a escapatória do humano ao fetiche, ao controle da natureza, não seu domínio esclarecido, que perpetua o destino. Em *Ifigênia*, como em uma passagem decisiva de *As afinidades eletivas*, a esperança se manifesta não como um sentimento humano, mas como uma estrela que se mostra para a humanidade”. (Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura*, em *Obra completa*, 11, trad. De Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003, p. 492). A propósito da alusão à “*Melusinendichtung*”, cabe lembrar que entre os projetos nunca realizados de Benjamin, encontra-se uma análise da dita narração (cf. a carta de Adorno a Benjamin de 29/02/1940 em Adorno Th. W. / W., *Briefwechsel 1928-1940*, ed. Por Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1994, p. 420).

25 Cit. em Benjamin, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, trad. de Graciela Calderón y Griselda Mársico, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 101.

26 Id.

Benjamin pensa, neste sentido, que o destino presente na obra é a máscara que recobre a natureza ética que castiga a sensibilidade cindida. Esta mesma insistência sobre a necessidade de renunciar ao domínio reaparece no artigo adorniano. É sugestivo que, em sua leitura de *Ifigênia*, Adorno ressalte o caráter proto-ilustrado dos gregos. Mais selvagens e inumanos que os escitas, Orestes e Pilades propiciam a volta ao mito ao violentar a natureza do pré-civilizado Thoas. Neste contexto deve interpretar-se a afirmação adorniana segundo a qual “A civilização, que historicamente conduz para além da barbárie, também se tem promovido até os dias de hoje, mediante a repressão que exerce seu princípio, do domínio da natureza”²⁷. A maturidade do homem iluminista supõe, pois, a rudeza e o inumano. Assinalar que Goethe, ao falar dos problemas contemporâneos, situa estes em um âmbito arcaico, não faz mais que denunciar a convicção de que o mais recente se une com o mais antigo. Por outro lado, é igualmente sugestiva a vinculação estabelecida entre *Ifigênia* e *Torquato Tasso*, sobre a base de que ambos os dramas revelam de que maneira, na decadência do sujeito, põe-se em evidência que a liberdade proclamada durante o período de ascensão burguesa nunca existiu, e que o desenvolvimento do capitalismo exige e supõe a liquidação das liberdades individuais.

4. O drama e a épica do gênero humano

As críticas à manipulação da natureza por parte do homem iluminista se amparam sobre o pano de fundo da epistemologia adorniana. O autor de *Dialética negativa* considera que o domínio do mundo natural – que se iniciou quando o homem transcendeu sua inserção originária na natureza e apagou de sua própria memória as marcas dessa inserção – encontra uma expressão filosófica coerente no despotismo que o sujeito do conhecimento exerce sobre o objeto. Semelhante dominação (que promoveu, ainda que de modos diversos, o idealismo e o positivismo) implica uma teoria do conhecimento antropomórfica, empenhada em impulsionar uma *reductio ad hominem* de todo o universo material. É em contraposição a essa disposição instrumentalista que Adorno insiste sobre a necessidade de reconhecer a prioridade do objeto [*Vorrang des Objekts*]²⁸. Se o homem separou o sujeito do objeto, implantando a dominação do segundo por parte do primeiro, a solução só pode advir da renúncia, por parte do sujeito, a continuar exercendo o domínio já instalado. Então poderia delinear-se um estado de reconciliação entre sujeito e objeto, no qual não existe nenhuma unidade indiferenciada e nenhuma hostil antítese entre ambos, mas uma comunicação do diverso. “Em seu justo lugar estaria, também do ponto de vista da teoria do conhecimento, a relação de sujeito e objeto na paz realizada, tanto entre os homens como entre eles e o mundo. Paz é um estado de diferenciação sem opressão, em que o diferente é compartilhado”²⁹. Adorno referiu-se ao imoderado objetivismo benjaminiano, perante o qual, “(...) por seu olhar de medusa, o homem se transforma em palco da realização objetiva”³⁰. Esta afirmação poderia aplicar-se ao próprio Adorno, para quem a realização da utopia supõe, como condição de possibilidade inelutável, um religamento do sujeito com a atitude passiva:

O esforço do conhecimento é, quase sempre, a destruição de seu esforço habitual, a violência contra o objeto. Capaz disso somente quando, com passividade isenta de angústia, confia-se a sua própria experiência. Nos pon

27 Adorno, *Notas...*, p. 487, a tradução foi levemente corrigida.

28 Acertadamente, Nicolas Tertulian contrapõe a “prioridade do objeto” proposta por Adorno ao ontologismo lukácsiano: “(...) no entanto, partindo da *Lógica* de Hegel, reconstruía a ‘verdadeira ontologia’ deste, pois interpretava as ‘determinações da reflexão’ da ‘lógica da essência’ enquanto *categorias ontológicas*, como um movimento categorial que se funda em si mesmo, Lukács rechaçava implicitamente o pré-juízo de Adorno segundo o qual dialética e ontologia se excluíam reciprocamente. (...) Adorno não intuía que, no momento em que ele publicava sua *Dialética negativa*, em 1966, Lukács se propunha a elaborar sua ontologia do ser social, na qual mostrava que a defesa da autonomia ontológica do ser (...) não só muito distante de ser inconciliável com o pensamento dialético, provê o único fundamento sólido para uma dialética materialista autêntica. Tratava-se, de fato, de conceder uma substância categorial ao ‘objeto’, ao qual Adorno também havia dado prioridade, no entanto Lukács esboçava o mapa das categorias fundamentais (em primeiro plano a de causalidade), pois estava claro para Lukács que uma verdadeira dialética sujeito-objeto (...) só pode configurar-se levando em conta as categorias constitutivas do ser. Adorno desconfiava do pensamento sobre a origem, da busca pelos primeiros princípios. Lukács, por sua vez, sabia que, sem remeter-se às categorias fundamentais do ser, é impossível seguir o processo de autoconstrução do ser e, sem dúvida, até as formas mais elementares que assumem as relações entre sujeito e objeto”. (Tertulian, N., “Lukács-Adorno: Polemiken und Missverständnisse”, em Benseler, F. Y. Jung, W. [eds.], *Lukács 2005. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Aisthesis, Bielefeld, 2005, pp. 69-92; aqui, pp. 81-82.

29 Adorno, Th. W., *Consignas*, trad. de Ramón Bilbao, revisión técnica de María angélica Araújo, Amorrortu, Buenos Aires, s/a, p. 145.

30 Adorno, Th. W., *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, organização e notas de Rolf Tiedemann, trad. de Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1995, p. 20.

tos em que a razão subjetiva ventila uma contingência subjetiva, transluz-se a primazia do objeto, a saber, o que neste não é agregado subjetivo. O sujeito é agente, não *constituens* do objeto; o que não deixa de ter consequência para a relação entre teoria e prática³¹.

Caberia perguntar pelas consequências na relação teoria-prática do que aludiu, na passagem recém citada. A obra adorniana é escassa no momento de contestar essa interrogação, porém parece-nos possível encontrar uma resposta – ainda que indireta e parcial – em uma passagem de *Dialética negativa*, onde se lê:

Inclusive segundo o testemunho de idealistas extremos como Fichte, a abstração é o que converte o sujeito em *constituens*; ela reflete a separação do trabalho corporal graças à transcendência da confrontação com este. Em a *Crítica ao programa de Gotha*, Marx opôs aos lassalleanos que o trabalho não é a única fonte de riqueza social como costumava repetir maquinalmente o socialismo vulgar. Em seguida, Marx já havia superado a temática filosófica oficial, e o que sua crítica a Lassalle expressa filosoficamente é, pelo menos, a ilicitude de hipostasiar o trabalho em qualquer forma, seja a do esforço manual, seja a da produção espiritual. Tal hipóstase não faria mais que alimentar a ilusão da hegemonia do princípio produtivo. A única forma em que este pode chegar à sua verdade é em relação ao diferente, para o que Marx, como menosprezador da gnosiologia, elegeu o nome bruto, demasiadamente estreito, de natureza, depois matéria natural e outros termos menos graves³².

Nesta desqualificação de toda “hipóstase do trabalho”, na afirmação de que ela justifica uma despótica exaltação do “princípio produtor”, evidencia-se uma determinação que está na base dos apontamentos adornianos, a saber: a determinação em abolir ou, em todo caso menosprezar, a *centralidade do trabalho*, uma vez que esta implicaria uma legitimação da violência enquanto naturalidade. Não podemos nos ocupar aqui em indicar em que medida a passagem citada supõe uma simplificação das perspectivas marxianas. Basta lembrar que Marx sempre estabeleceu uma clara distinção entre o trabalho orientado para a criação de valores de uso e a realização das capacidades essenciais [*Wesenskräfte*] humanas, e o trabalho abstrato, alienado. Na produção alienada encontra-se a essência probatória da espécie humana:

Para entender, é justamente através da elaboração do mundo objetivo que o homem se prova verdadeiramente enquanto *ser genérico*. Esta produção é sua vida genérica ativa. Através da dita elaboração, a natureza aparece como a obra e a realidade *do homem*. O objeto do trabalho é, por isso, a *objetivação da vida genérica do homem*: na medida em que este não só duplica, intelectualmente na consciência, mas de modo ativo, real, e, por isso, contempla-se a si mesmo em um mundo por ele criado³³.

O trabalho livre também supõe, para Marx, a negação de toda dominação instrumentalista da natureza. Uma sociedade justa não só seria aquela em que se produz “(...) a unidade essencial plena do homem com a natureza, a verdadeira ressurreição da natureza, o naturalismo consumado do homem e o humanismo consumado da natureza”³⁴, mas também uma em que o homem “(...) sabe produzir segundo a medida de toda espécie, e sabe aplicar em todos os casos a medida inerente ao objeto”³⁵. Estas posições foram retomadas pelo Bloch de *O princípio esperança*, para quem a utopia de humanizar a natureza e naturalizar o homem requer um pensamento e uma prática dispostos a porem de canto tanto a disposição contemplativa frente à realidade, quanto à despótica dominação da índole específica do mundo objetivo. O reino da liberdade terá seu início quando o ser humano aproximar-se do mundo natural com a única intenção de desenvolver as tendências que estavam implícitas em seu interior. A *aliança técnica* [*Allianz-technik*] postulada por Bloch como alternativa frente ao instrumentalismo burguês supõe uma reconciliação com a natureza, a qual deixará de mostrar-se ao homem com um rosto hostil e permitirá a harmonia.

Caberia aplicar, pois, ao autor de *Dialética negativa*, as palavras que Fausto dirige a Wagner no poema de Goethe: “Tu não tens ideia, mas uma única aspiração”³⁶. E cabe lembrar aqui que, a contrapelo da perspectiva adorniana, o Lukács da *Ontologia* procurou distinguir – em termos coincidentes com os de Marx – o trabalho abstrato do trabalho concreto. O segundo, no qual o homem objetiva sua essência genérica, deve ser considerado como fenômeno originário [*Urbänomen*], como modelo do ser social. Lukács compreende que a – ainda utópica – liberdade do gênero humano só pode ser produzida pela própria atividade do homem:

31 Adorno, Th. W., *Consignas*, p. 153.

32 Adorno, Th. W., *Dialética negativa*, trad. De José María Ripalda, revisada por Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1975, pp. 179-180.

33 Marx, K., *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*, precedido por Engels, F., *Esboços para uma crítica de la economía política*, trad. y notas de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda, introd. de Miguel Vedda, Colihue, Buenos Aires, 2003, pp. 113-114.

34 *Ibid.*, p. 144.

35 *Ibid.*, p. 113.

36 Goethe, J.W., *Fausto*, trad. José Roviralta, edición de Manuel José González y Miguel Álgel Vega, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, primera parte, p. 60 (Aldeanos bajo el tilo”).

A liberdade, e inclusive sua necessidade, não são algo dado naturalmente, nem um presente concedido “do alto”, tampouco um componente – de origem misteriosa – da essência humana. É o produto da própria atividade humana, que, sem dúvida, sempre chega concretamente a resultados diversos dos desejados, porém em suas consequências reais amplia – objetivamente – de forma contínua o campo das possibilidades da liberdade³⁷.

Para Lukács, como para Marx, o objeto do trabalho (não alienado) é a *objetivação da vida genérica do homem*. Jung assinala com razão que a teleologia do trabalho “(...) é para Lukács *uno actu* [simultaneamente] o motor da história do ser social, sua *praxis*, cujo núcleo (...) é o desejo humano (que se mantém por cima de todas as formações sociais precedentes, por cima da alienação e do estranhamento) de alcançar a autorealização e, com ela, a realização do gênero”³⁸. Poder-se-ia perguntar que repercussões têm estes comentários sobre a avaliação lukacsiana de Goethe. Em si, a resposta a esta questão se encontra na parte contida em “Marx e Goethe”, a conferência proferida por Lukács ao receber em Frankfurt o prêmio Goethe, na qual se destacam as afinidades entre as concepções goethiana e marxiana da genericidade [*Gattungsmäßigkeit*]. Porém, também poderíamos pensar no Fausto – sobre o qual Lukács e Adorno formularam reflexões diversas. Com efeito, nos “Estudos sobre *Fausto*”, o poema de Goethe aparece caracterizado como “drama do gênero humano”:

Como surgem em cada um dos seres humanos estas forças genéricas, como evoluem, que obstáculos vencem, que destinos suportam, em que medida o mundo natural e o mundo histórico e social atuam sobre este ser humano como uma realidade independentemente dele e em que medida esta realidade é o produto ou (no caso da natureza) o objeto de sua atividade criadora, onde começa este caminho e a que conduz: aqui está o tema do *Fausto*³⁹.

Deste esforço em converter o poema em “drama do gênero humano” se infere que a obra tenha que reformular os limites da forma trágica para alcançar uma plenitude épica. Goethe havia, pois, entendido, como Hegel, que “O caminho da espécie não é o trágico, mas conduz-se através de inumeráveis tragédias individuais, objetivamente necessárias”. A meta da evolução da espécie não é uma passiva contemplação, mas a construção de uma comunidade livre e ativa, tal como a que entrevê Fausto ao final da tragédia:

Se a esta ideia vivo completamente entregue, é o fim supremo de toda sabedoria: liberdade e vida são obtidas somente por aqueles que aprendem a conquistá-las de novo a cada dia. E desta forma, rodeado de perigos, a criança, o adulto e o velho passam aqui seus anos. Quisera ver-me em uma multidão assim ativa, achar-me em um solo livre, em companhia de um povo também livre. Então poderia dizer ao fugaz momento: “Detenha-se, pois é tão belo”. A hora de meus dias terrenos não pode apagar-se do transcurso das eras. Na previsão de tão alta felicidade, gozo agora o momento supremo⁴⁰.

Esta ênfase sobre a relação entre indivíduo e gênero, como sobre o metabolismo de uma sociedade emancipada e a natureza, está ausente na análise adorniana. Apesar do que afirmam os anjos⁴¹, a salvação de Fausto (consequentemente, a do gênero humano) não é, segundo Adorno, produto do esforço e da contínua aspiração ao mais alto, mas o da graça divina, que messianicamente interrompe o *continuum* histórico:

Uma instância superior põe termo à eterna equivalência de crédito e débito. Essa é a graça a que aponta o seco “*gar*”: verdadeiramente, aquela que prevalece sobre o direito, na qual se rompe o ciclo de causa e efeito. O obscuro impulso da natureza a acompanha, mas não é equivalente a ela. A resposta da graça à condição natural, por muito que esta tenha se antecipado, surge repentinamente como uma qualidade nova e põe uma cisão na continuidade do acontecer⁴².

À margem de suas compreensíveis implicações, a leitura desenvolvida nas *Notas sobre literatura* não consegue fazer justiça plena à obra de Goethe. De acordo com a interpretação de Adorno, os espíritos contemplativos obteriam uma fácil preponderância sobre os homens de ação na obra do poeta alemão, porém este não apresenta Tasso ou Epimeteu como portadores de uma incontestável verdade frente aos homens de ação – digamos, frente a Antonio ou u. A utopia parece consistir, antes de tudo, em uma reconciliação entre os modelos humanos, e é isto o que parece sugerir o final de *Torquato Tasso*, ou a conclusão engenhada para *Pandora*, com a pacificadora

união de Phileros e Epiméleia, em quem – tal como observado por Goldmann⁴³ – aparece simbolizado o gênero humano. Em outras palavras: a proposta – utópica – goethiana consiste na postulação de um *tertium datur* entre os tipos contrapostos. À margem de suas críticas ao instrumentalismo burguês – ou precisamente por ele –, Goethe identifica seu ideal com uma humanidade livre e ativa, e é este quiçá o principal aspecto da obra goethiana que Adorno relegou em suas análises. O ódio à vontade trágica, a relutância por conceder importância à plenitude épica humana, revela, pois, essa “estratégia de hibernação” em que consiste a ética adorniana. A esperança não é concebida por ele – e aqui reside a diferença fundamental com Lukács – como uma aspiração ansiosa, mas como uma estrela que surge ante uma humanidade contemplativa.

37 Lukács, G., *Ontología del ser social: El trabajo*, introducción y notas de Antonino Infranca y Miguel Vedda, trad. De M. Vedda y otros, Herramienta, Buenos Aires, 2004, p. 50.

38 Jung, Werner, *Von der Utopie zur Ontologie: zehn Studien zu Georg Lukács*, Aisthesis, Bielefeld, 2001, p. 27.

39 Lukács, G., *Realistas alemanes del siglo XIX*, trad. De Jacobo Muñoz, Grijalbo, Barcelona y México, 1970, p. 365.

40 Goethe, J.W., *Fausto*, segunda parte, p. 390 (Gran pátio del palácio).

41 “Aquele que se esforça sempre aspirando a um ideal, podemos salvar” (Ibid., p. 401; Ravinas, selvas, rochas, solidão).

42 Adorno, Th. W., *Notas...*, p. 133; a tradução foi corrigida.

43 Goldmann, L., *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris, 1959, pp. 211-28.