

REALISMOS IRREFLEXIVOS DA ARTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RECRIAÇÕES POÉTICAS EM ARISTÓTELES E ADORNO

Naiara Martins Barrozo¹

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir sobre tipos possíveis de realismo que não pretendem reproduzir a realidade e que, desse modo, conseguem tornar visível o mundo real. Proponho observar o realismo da Poética de Aristóteles e o novo realismo do romance apresentado por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”.

Palavras-chave: Realismo, romance, Adorno, Aristóteles

Abstract

The goal of this article is investigate two kinds of realism that do not reproduce reality, and, doing it, can show how reality in fact is, can make the real world visible. I will work with the realism of Aristotle's *Poetics* and the new realism that Adorno presents in “The Position of the Narrator in the Contemporary Novel.”

Keywords: Realism, novel, Adorno, Aristotle

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer.

(ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a)

Este artigo tem como objetivo apresentar dois modos distintos de a obra de arte se relacionar com a realidade, dois tipos distintos de realismo. Um modo é o discutido por Adorno em seu ensaio intitulado “Posição do narrador no romance contemporâneo”. O outro é o apresentado por Aristóteles na *Poética*. O pressuposto

¹ Naiara Barrozo é mestranda em Estética e Filosofia da Arte pela UFF, bacharel em Letras pela UERJ, bacharel em Comunicação Social pela PUC-Rio e graduanda em Filosofia pela UFF. E-mail: naiara.barrozo@gmail.com

no qual me apoio e que pretendo demonstrar é o de que a maneira como a nova forma do romance se relaciona com a realidade tem aspectos semelhantes ao modo como o movimento mimético da arte em sentido estrito, especialmente da tragédia, é apresentado por Aristóteles em sua *Poética*. Ambos se relacionariam com um tipo de realismo que chamarei de realismo irreflexivo. É importante ressaltar que o termo irreflexivo é utilizado aqui como a negação de uma relação na qual uma obra de arte se pretende mera cópia da realidade, um lugar de simples reprodução.

No referido ensaio, Adorno apresenta um modo possível do realismo irreflexivo ao pensar sobre de que maneira ainda seria possível à forma literária em questão manter-se fiel à sua característica de representação da realidade, considerando que cada vez mais esse vínculo é historicamente impossibilitado. O problema da relação com a realidade impõe-se como consequência da situação mesma do romance. Adorno percebe que apesar de cada vez mais as pessoas perderem a capacidade de narrar - como Freud em seus escritos sobre a neurose de guerra e Benjamin em seus textos sobre o narrador já haviam apontado - os homens continuam produzindo uma configuração linguística escrita na forma do romance em que mantêm certo tipo de relação com a realidade na qual estão imersos como sujeitos. Mas essa relação com a realidade é completamente distinta daquela que caracterizava o romance em seu início, diz Adorno. Não se trata do mesmo realismo. O realismo do romance contemporâneo é muito mais a representação daquilo que poderia acontecer, do que existe como potência na estrutura da realidade objetiva configurada em determinada época como resultado das relações estabelecidas por forças políticas, econômicas e sociais; muito mais a criação artística daquilo que está latente nessa estrutura, do que a reflexão do modo como a realidade objetiva propriamente dita aparece para o artista como sujeito.

O outro modo possível de realismo irreflexivo seria o que caracteriza a maneira pela qual a tragédia do teatro clássico se relaciona com a realidade de acordo com Aristóteles. Não me refiro aqui a uma leitura tradicional da *Poética*, partilhada por dramaturgos como Brecht², que em seus *Estudos sobre teatro* vê a teoria aristotélica como base para a construção de uma obra teatral que funciona como um “campo de hipnose” cuja pretensão é a “de pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado”³. Para

² C.f. BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

³ Ibidem, p.104.

Brecht, no teatro dito aristotélico, imerso nessa ilusão, o espectador se identifica com a personagem a tal ponto que não é capaz de estabelecer uma relação racional com o acontecimento apresentado, fica entregue ao que o dramaturgo chama de “*empatia por abandono*”⁴, cujo ápice é a catarse. Mas, como veremos, o que está em jogo em Aristóteles é algo bastante diferente. Para o filósofo antigo a representação trágica não devia refletir a realidade no palco, encenar uma representação ilusória que atuasse pateticamente sobre o espectador. A tragédia está muito mais ligada à racionalização dos acontecimentos do mundo extrapoético que às paixões.

Para trabalhar do melhor modo possível as duas concepções, para conseguir tornar perceptíveis os pontos de encontro e de afastamento que existe entre elas, este trabalho foi dividido em dois momentos. O primeiro será destinado aos aspectos da *mimesis* aristotélica da arte em sentido estrito. Feito isso, no segundo momento vou expor o realismo do romance contemporâneo de Adorno.

1. Aspectos do realismo irreflexivo positivo ou o conceito de *mimesis* na Poética de Aristóteles

O conceito de *mimesis* tem um extenso espectro significativo na obra de Aristóteles, constando inclusive no *Vocabulaire Européens des Philosophies* ao lado de termos como *logos*. No âmbito deste trabalho, deter-me-ei exclusivamente à *mimesis* na arte poética em sentido estrito. Além da própria *Poética*, as fontes principais de minha exposição são as leituras de Roselyne Dupont-Roc e de Jean Jallot que acompanham a tradução francesa do texto de Aristóteles⁵, e a interpretação de Luisa Buarque, exposta em sua tese “O animal mimético: sobre a *mimesis* em Platão e Aristóteles”.⁶

1.1. Característica geral da *mimesis*: fazer vir a ser

Antes de entrar na exposição do conceito propriamente dito da *mimesis* da arte poética, gostaria de lembrar que este tipo de *mimesis* relaciona-se em

⁴ Ibidem, p.47.

⁵ ARISTOTE. **La Poétique**. Trad. Roselyne Dupont – Roc e Jean Jallot. Paris: Édition Du Seuil, 1980.

⁶ BUARQUE, Luísa. O animal mimético: sobre a *mimesis* em Platão e Aristóteles. Tese de doutorado. Arquivo PDF.

Aristóteles com um grupo específico de artes que integram as *téchnai mimetikai* apresentadas da *Física*. Faço isso para apresentar algumas características da produção mimética comuns a toda produção técnica que serão importantes para a discussão sobre o romance contemporâneo.

De acordo com Luísa Buarque, as produções miméticas em seu conjunto mais abrangente são todas as produções humanas que imitam a natureza no sentido de reproduzir a capacidade física de geração que encontramos nela. Essa ideia de imitação do caráter gerativo é um aspecto do conceito geral de *mímesis* que surge acompanhado por outro, a saber: o de que a reprodução do aspecto geracional respeita a existência de um *télos* que direciona a produção. Em termos práticos, isso significa dizer que toda produção humana particular seja ela qual for – de caneta, poesia, arroz, peças de teatro – é imitação do ato produtivo natural, e que todo produto humano, tal como todo produto da natureza, tem sua produção direcionada por um fim.

Essa ideia de que a arte imita a capacidade produtiva da natureza surge no final de uma discussão suscitada a partir da leitura do fragmento 199a da *Física*. Trata-se de uma passagem central cujo objetivo é demonstrar que existe uma finalidade na natureza. Nela, Aristóteles diz o seguinte:

Mas, de uma maneira geral, a arte em certos casos completa (*epiteleí*) o que a natureza não é capaz de realizar, em outros casos ela imita (*mimētai*) a natureza. Se então as realidades artificiais são em vista de algo, é evidente que acontece o mesmo para as realidades naturais. É, com efeito, da mesma maneira que os conseqüentes e os antecedentes se relacionam uns aos outros nas realidades produzidas artificialmente e naquelas que o são segundo a natureza.⁷

Para que Aristóteles alcance seu objetivo, ele vincula arte e natureza e estabelece uma relação segundo a qual a arte é capaz tanto de completar a ação na natureza como de imitá-la. Luísa Buarque interpreta esses dois aspectos do seguinte modo: ela parte do campo semântico agregado pela palavra *epiteleí*, que significa ao mesmo tempo completar, executar e realizar. A partir da consideração semântica, a comentadora entende que toda arte é potencialmente complementar e mimética. A arte seria complementar no sentido de que ela completa aquilo que a

⁷ ARISTÓTELES. *Física*, 199 a 15-20. Op. Cit. BUARQUE, Luísa. O animal mimético: sobre a *mímesis* em Platão e Aristóteles. Tese de doutorado. Arquivo PDF.

natureza fez de acordo com determinado interesse humano, em função de uma utilidade específica. E ela seria mimética no sentido de que ela consegue realizar e executar aquilo que a natureza não é capaz de realizar, imitando neste ato criador o aspecto produtivo da natureza. Nesse sentido, é próprio de toda *téchnē* mimética trazer “à presença certos entes”. Sobre isso, a autora afirma:

no domínio da *téchnē* está a capacidade **de realizar a essência** de coisas que, de outro modo ou em outro domínio, não existiriam. A *téchnē*, portanto, conduz certas coisas à sua plenitude e as consoma, fazendo com que elas venham a ser o ser que potencialmente eram.⁸

Portanto, no fundamento de todo ato mimético está a capacidade humana de produzir essências, de produzir aquilo que não existe, de tornar potência, ato. Visto isso, passemos para a *mímesis* da poesia em sentido estrito.

1.2. A recriação artística

A *Poética* é entendida por Dupont-Roc e Jallot como um tratado da *mímesis*, mesmo que Aristóteles tenha trabalhado – ao menos na parte que chegou a nós – quase exclusivamente com o movimento mimético da tragédia. Eles entendem o termo *mímesis* como sendo aquele que designa o próprio movimento que parte de objetos preexistentes e desemboca em um artefato poético. As artes poéticas seriam a arte da passagem de um ponto a outro.

Segundo apresenta Aristóteles, elas se diferenciam por três aspectos: pelo modo como representam, pelo meio que irá servir de material para configuração concreta do movimento (linguagem, cores, metro, ritmo, melodia, etc), e pelo objeto que lhes serve de matéria-prima (pessoas melhores, piores ou iguais a nós, por exemplo). O objeto da representação da poesia em sentido estrito pertence necessariamente ao âmbito humano. É de seus afetos, caracteres e ações que o movimento parte. A tragédia se aproximaria da epopeia, por exemplo, por ter como objeto a ação de homens superiores e por terem a linguagem como meio principal. Em ambos, segundo os comentadores, os afetos e os agentes seriam secundários. Mas, apesar de as obras de Homero serem vistas como o germe das obras trágicas

⁸ BUARQUE, Luísa. O animal mimético: sobre a *mímesis* em Platão e Aristóteles. Tese de doutorado. Arquivo PDF.

posteriores, a tragédia contém elementos que ainda não estavam presentes na epopeia. Uma das possíveis distinções reside no modo da representação, já que a epopeia representa como narrativa, descreve, e a tragédia representa como ação, mostra.

Proponho atentar para outros elementos apresentados por Aristóteles como a composição mimética e seu intuito. Luisa Buarque ressalta que todo objeto que serve como ponto de partida para o movimento representativo deve ser trabalhado respeitando regras que são formuladas a partir do intuito de convencer o espectador da verdade daquilo que é encenado ou lido⁹. Essas regras devem servir para a elaboração de uma composição, do *mythos*.¹⁰ Em última instância é possível dizer que o movimento mimético é o próprio movimento de composição do *mythos*, de organização racional da realidade difusa da experiência em um todo uno construído por meio do respeito a duas regras básicas, que são as da necessidade e da verossimilhança.

Esse movimento começaria com elementos da experiência real. Tomando a tragédia como exemplo, o dramaturgo buscaria na história grega e nos mitos conhecidos o material para elaboração. As ações representadas são, em sua maioria, ações conhecidas, mas não precisam necessariamente sê-lo, diz Aristóteles no capítulo IX. O papel do poeta (*mimètes*) é filtrar o material bruto da história, selecionando apenas os elementos que permitirão construir um todo ordenado segundo conexões causais. Essa ordenação visa à clareza e à inteligibilidade. Ambos são critérios basilares para a elaboração poética, são os elementos que para Aristóteles caracterizam uma obra bela.

Como afirma no capítulo VII, a beleza está relacionada à extensão e à ordem, não apenas no que concerne à tragédia, mas no que concerne a qualquer coisa composta por partes, até mesmo aos animais. Para ser belo, o composto mimético não pode nem ser pequeno demais, nem grande demais. Sua extensão deve estar submetida a um tamanho que “os olhos possam abranger por inteiro”, um tamanho que não permita ao mimetizado escapar da memória e perder sua clareza: “Sempre

⁹ BUARQUE, Luísa. O Animal mimético. Sobre a mímesis em Platão e Aristóteles. Arquivo em PDF. p.171

¹⁰ Vale ressaltar que as regras a que me refiro não se relacionam com uma concepção da *Poética* como um trabalho prescritivo. Seguindo a leitura de Luísa Buarque, elas não surgem nem do objeto a ser mimetizado, nem de um tratado exterior que ditaria o modo correto e incorreto de mimetizar. Ele é definido pelo fim, a verossimilhança, de que é meio.

quanto mais longa a fábula até onde o consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplitude”¹¹.

A clareza do todo não tem apenas a ver com o tamanho. Os elementos que foram selecionados para fazer parte de uma história narrada ou encenada devem ser capazes também de conferir credibilidade para a realidade poética, devem dar a impressão de plausibilidade, probabilidade, ou, em termos aristotélicos, de ser algo verossímil. As ações que se revelam contraditórias na vida humana empírica, todos os fenômenos caóticos, se meramente colocados em conjunto não são capazes de constituir um todo verossímil. Apenas escolhendo eventos que mantenham relação causal entre si e que formem um todo lógico, claro, o poeta será capaz de construir um produto da *mimesis* convincente e persuasivo. Esses efeitos, afirma Luisa Buarque, passam necessariamente pela compreensão do mito encenado.

Para a comentadora, a verossimilhança possibilita a associação do mundo poético com a realidade extrapoética, atuando como um elemento que garante o caminho de volta do público à realidade. Mas ela chama a atenção para o fato de que esse retorno não se faz em um processo que busca a realidade como algo que estaria refletido na obra de arte. A verossimilhança não pode ser pensada como um elemento realista do movimento representativo, pelo menos não como um elemento realista no sentido moderno, ressalta. Ser verossímil não é ter aparência de realidade. O aspecto real da verossimilhança tem a ver com um processo que quer como diz Schopenhauer, colocar “na mais viva luz o essencial e significativo”¹². A poesia não visa ao que aparece aos olhos humanos sem mediação intelectual, ela visa à essência alcançada pela mediação intelectual do que aparece num primeiro momento como sendo a verdade, mas que no fundo é apenas o material impuro e confuso que encobre a verdade. Ela quer recriar a realidade a partir da criação de uma composição que torne visível a verdade no momento da leitura, por exemplo, possibilitando que os espectadores retornem mais sábios à vida extrapoética. A verossimilhança opera para um realismo fundamentalmente irreflexivo.

Para ser verossímil, claro e inteligível, o todo da composição mimética deve ser formado de modo que suas partes sejam organizadas a partir de uma relação de

¹¹ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2005, p.27.

¹² SCHOPENHAUER apud. BUARQUE, Luísa. O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e Aristóteles. Tese de doutorado. Arquivo PDF.

causalidade. Os elementos selecionados precisam permitir serem estruturados de modo que fique explícita a existência de uma conexão causal entre eles. Todo elemento que não puder entrar na cadeia como causa ou consequência de outra ação deve ser eliminado. Também deve ser excluído todo elemento cuja supressão não altere o sentido do conteúdo, posto que se for possível retirá-lo sem prejuízo ele não é necessário para formação do todo inteligível. O poeta recria a ação a partir dos seus elementos essenciais.

É a relação com o essencial e o universal que diferencia o trabalho do poeta do trabalho do historiador. Se o objeto mimético for uma ação, o poeta não vai relatar ações de um ser particular. Ele irá representar a ação como ação humana, considerando aquilo que ela tem de verossímil ou necessário. Por outro lado, a figura do historiador se refere em seus trabalhos ao homem particular, descreve o que alguém fez e o que fizeram a esse alguém. O historiador constrói uma narrativa que não quer assimilar os aspectos essenciais, que não se interessa em apreender nem a estrutura causal dos fatos e ações, nem os elementos essenciais. O poeta sim.

Segundo Aristóteles “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer”¹³. Luísa Buarque lê essa passagem como uma confirmação da potencialidade criativa do movimento mimético engendrado pelo poeta, que ao possibilitar a apreensão do que existe de essencial, necessário na composição das ações, permite ao poeta reconstruí-los ou criar uma nova ação. Mas a tradução que Dupont-Roc e Jallot mostram em sua nota ao capítulo IX permite ir além do reconhecimento dessa reafirmação. Eles dizem que o poeta quer “representar o que poderia ter havido, quer dizer, o possível”¹⁴. A partir dessa proposta se torna mais explícito o quadro apresentado pela contraposição aristotélica: de um lado temos o historiador, a descrição e o fato que houve, que existiu; do outro temos o poeta, a representação, e o possível, o que independente de ter acontecido ou não, tem as condições necessárias para vir a ser, e que vem a ser na criação poética.

O fazer vir a ser da criação poética é por um lado o fazer vir a ser do produto artístico e por outro da própria realidade, sobre a qual a obra de arte atua como um filtro racional, lógico que oferece novos elementos para que o espectador leia o real

¹³ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a

¹⁴ *Ibidem*, p.221.

quando retorna ao mundo extrapoético. Ao respeitar as conexões causais do movimento mimético, o poeta é obrigado a tentar visualizar o necessário para que determinada ação acontecesse, para que determinado fato histórico, talvez real, se configurasse. Se tomarmos fatos históricos reais como matéria-prima da representação, esse respeito às conexões causais acaba por se tornar um meio para explicitação de elementos estruturais da própria história. É interessante perceber que é apenas sem o estabelecimento uma relação de reflexo com a realidade concreta, de pura reprodução, que o poeta é capaz de tornar o real visível – o que o historiador nunca conseguirá fazer. Esse realismo irreflexivo do movimento mimético em questão não se opõe à realidade concreta, seu objetivo primeiro é torná-la compreensível, permitir que o espectador estabeleça uma relação racionalizada com ela. Nesse sentido, é possível dizer que se trata de um realismo irreflexivo positivo.

2. O realismo irreflexivo negativo do romance contemporâneo

Esta relação com a realidade trabalhada por Aristóteles tem alguns pontos de encontro com o tipo de realismo que Theodor Adorno apresenta em seu ensaio de 1954 sobre a “Posição do narrador no romance contemporâneo” como sendo a característica do novo romance. O ensaio é fruto de uma conferência cujo objetivo era fazer um breve resumo da situação do romance em sua época. Um ponto central discutido no texto é a ideia de que o romance estaria cada vez mais afastado de suas características originais, dentre as quais está o realismo tradicional ou reflexivo.

2.1. A obra de arte como reflexo da realidade

Para Adorno, a forma do romance surgiu como desdobramento da epopeia no início da era burguesa e trouxe como herança a capacidade de dominar artisticamente a existência confusa, de tornar a realidade comunicável por meio da representação artística, da narração¹⁵. Tanto na epopeia como no romance

¹⁵ Sobre o desenvolvimento histórico das formas, vale lembrar que a epopeia é a raiz comum da tragédia e do romance, considerando as teorias de Aristóteles na *Poética* e de Lukács em sua *Teoria do Romance*. (C.f.: LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009). O ensaio de Adorno contempla

tradicional, essa narração seria um discurso racional que teria como motivação contar aos outros homens algo extraordinário, digno de ser transmitido por seu próprio nome. Tomemos como exemplo um poema épico. Na *Odisseia*, Ulisses ao cantar suas aventuras conta o extraordinário, o mítico. Para isso, ele se apropria do que viveu, e insere todos os acontecimentos míticos em uma estrutura racional artística que possibilite àquilo ser cantado de modo a parecerem reais. Para Adorno, a estrutura utilizada por Ulisses tende a subsumir e tornar semelhante tudo o que é relatado. Começando pelo fato de que cada acontecimento especial vivido pelo herói, para ser contado, deve antes de tudo poder ser reduzido e classificado como uma história extraordinária, como muitas outras histórias extraordinárias. A própria história de Ulisses quando tomada como matéria-prima para Homero e é transmitida a nós, se torna uma entre outras histórias de heróis gregos. É nesse sentido que Adorno afirma que “O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas o que ele tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível”¹⁶. Mas, apesar de tudo, seguindo o pensamento adorniano, seria mantido no canto tanto de Ulisses como no de Homero algo que foge da organização do discurso e à transmissibilidade, algo de mítico, de mágico, provocado por um elemento do particular que não é compreendido pelo narrador. Nesse sentido, o mítico pode ser definido como o elemento não-identificável que existe em determinado acontecimento ou ação que mantém sua particularidade frente a todos os outros acontecimentos existentes. Essa contradição instaurada entre particular e universal pelo mítico do objeto caracterizaria a objetividade da poesia épica, seu elemento fundamental.

Para Adorno, entretanto, o fascínio do mítico é representado por ela apenas para amenizá-lo. Se na narrativa da poesia épica, o universal e o particular coexistem, o particular, mesmo que minimamente preservado, perde a força que teria fora do campo estético, que tinha antes de ser tornado canto de Ulisses. Isso porque a narrativa na visão de Adorno é um instrumento antimitológico, que está atrelado a um projeto de dominação da natureza pelo homem. Seu objetivo final seria aderir fielmente à realidade, contar exatamente o que aconteceu, tornando a realidade clara e afastando do extraordinário de qualquer situação aquilo que faz

uma divisão histórica das formas modernas separando o romance tradicional do contemporâneo que ele define como sendo a epopeia negativa.

¹⁶ ADORNO, Theodor. Sobre a ingenuidade épica. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008, p.48.

com que ela seja extraordinária, exterminando o que nos é desconhecido e pode nos ameaçar, como todas as situações de perigo vividas por Ulisses. A questão é que exatamente por causa desse intuito de falar fielmente de algo único, singular – sempre de apenas um objeto específico – o mítico ganha espaço para resistir e permanecer. Mesmo amenizado pela dissolução da maioria de seus elementos no universal, ele está na narração.

Esse discurso narrativo a que Adorno se refere está atrelado, portanto, a um tipo de realismo cuja proposta é uma reprodução positiva da realidade. É esse tipo de realismo, um modo de realismo reflexivo, que corresponde ao que Adorno diz ser o imanente ao romance desde seu surgimento. Ele não tem nada a ver com o realismo irreflexivo positivo de Aristóteles. Talvez fosse possível que alguém dissesse que esse tipo de reprodução aproxima-se do aristotélico na medida em que busca representar a realidade com vistas a esclarecê-la a partir de uma organização racional do material extrapoético que se apresenta ao poeta como ponto de partida. Contudo, a ideia de reprodução em questão tanto no romance tradicional como no poema épico difere bastante da reprodução mimética de que tratamos. Uma diferença fundamental está no que cada uma quer representar: a *mimesis* aristotélica quer organizar o material extrapoético na recriação artística, explicitar nela a estrutura do acontecimento, e representar o que poderia ter acontecido; para Adorno, o romance tradicional quer organizar racionalmente o material extrapoético tendo como objetivo dizer como as coisas “realmente” são.

O realismo do romance tradicional se difere do aristotélico também pelo papel que a verossimilhança desempenha no processo representativo. Se o verossímil em Aristóteles é condição para o estabelecimento de uma relação intelectualizada com a realidade extra-artística posterior ao encontro com a obra, no romance tradicional, a importância do verossímil é desvinculada deste aspecto racionalizante. Adorno compara o romance tradicional, cujo maior exemplar seria Flaubert, ao palco italiano do teatro burguês. O elemento que os aproximaria seria a técnica de ilusão de que ambos se utilizam. Tudo é montado como se a história apresentada fosse real de modo que leitor deve se sentir como um participante de carne e osso de tudo o que é representado tanto em cena como no romance. A verossimilhança visa apenas possibilitar o engendramento de uma relação de empatia entre espectador e obra, possibilitando a ilusão. Se o romance tradicional é uma cópia da realidade, ela é uma cópia que não quer se mostrar como cópia da

realidade, mas como se fosse o real. Existe uma pretensão de identidade que de modo algum poderia ser atrelado à *mimesis* aristotélica, posto um dos pressupostos para seu funcionamento é o reconhecimento de uma semelhança entre algo da realidade empírica, já conhecido, e o representado. Para a *mimesis* aristotélica a distância é imprescindível.

2.2. O realismo irreflexivo do novo romance

Para Adorno, no século XIX, toda a herança realista do romance perde espaço histórico para se realizar. Ele aponta vários aspectos que justificam o rompimento com o realismo reflexivo.

Um deles é o subjetivismo moderno. Ele diz respeito à perda da supremacia do objeto no mundo moderno. O escritor não se relaciona com o mundo de uma maneira harmônica, não mantêm uma relação de contemplação e de acolhimento humilde com a alteridade do objeto que o cerca. Ao ser reproduzido, um objeto assim contemplado poderia gerar um efeito de plenitude. Mas a subjetividade do escritor contemporâneo não consegue, como qualquer subjetividade moderna, tolerar nenhuma matéria sem transformá-la. Mesmo que este escritor quisesse fazer uma reprodução da coisa “como ela é” efetivamente, alerta Adorno, tudo o que ele conseguiria obter como produto final seria uma imitação com aspecto de imitação falsa, de *kitsch*.

Além do subjetivismo, durante o século XIX surgiram concorrentes do romance como, por exemplo, a reportagem. Também por meio do relato, os jornais passaram a ser o lugar em que todo acontecimento “especial” é transmitido. Sua matéria-prima é o tangível da sociedade, o positivo, que ele reproduz em pseudonarrativas. Digo pseudonarrativas porque apesar de fazer uso do relato, do discurso lógico, aquilo que transmitem não tem nada de infungível. Não existe a coexistência de universal e singular que há no romance tradicional e nos poemas épicos, a única presença é a do universal que solapa qualquer singularidade igualando todos os acontecimentos em notícias. No período histórico em que Adorno fala, a situação é a seguinte: o que é relatado pelos jornais não é digno de ser narrado, e aquilo que seria digno de ser narrado, como a experiência da guerra, não pode ser mais dominado e reconstruindo racionalmente pela narração - está preso à individualidade.

Diante deste quadro, o único realismo possível é o realismo não-narrativo. Essa afirmação pode ser entendida de dois modos. Um realismo possível é aquele que não trabalha com a narração, mas com meros relatos e que apenas reproduz o que existe na superfície da realidade, que é passível de ser reduzido à informação, à notícia. Vale atentar para o fato de que ao falar do romance Adorno divide a noção de realidade em dois níveis: um é o da superfície e outro da essência. O realismo a que estamos nos referindo agora atuaria apenas no âmbito da superfície. Ela não consegue dizer como as coisas são efetivamente. Portanto, ele não ultrapassa as limitações impostas pelo subjetivismo moderno e opera apesar da falta de supremacia da objetividade. Mais do que isso, é possível dizer que ele opera se aproveitando dessa falta de supremacia. Esse tipo de realismo levaria ao extremo a proposta da narrativa. Nele, o mítico, o que existiria de individual no objeto, de desconhecido não é mais amortizado, desaparece. Nesse contexto, a vida de qualquer ser empírico comum torna-se apta a constituir-se matéria-prima de um romance autobiográfico, por exemplo. Na literatura de biografia, além de extinguir o mito, a arte leva a cabo uma antiga pretensão, a de se confundir com o real.

O outro realismo possível seria o que reconhece a condição histórica da narração e continua tentando dar conta do que o relato não dá conta, do conteúdo que ficou preso à individualidade, dos aspectos que não estão na superfície da realidade e que não se deixam reduzir. Este segundo caminho é o que Adorno acredita ser o caminho de reconciliação efetiva do romance com o realismo. O romancista deve ser capaz de romper com a superfície da realidade, com o tangível, com a facticidade das interioridades dos seres empíricos e buscar como matéria-prima para representação (*Darstellung*) a essência daquilo que se mostra a ele no mundo. Seu foco a partir de agora deve ser a inteligibilidade das coisas. Segundo Adorno,

se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como as coisas efetivamente são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo¹⁷.

¹⁷ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008, p 57. Tradução modificada.

O critério que direciona a opção de Adorno é fundamentalmente político. Existe um problema que acompanha o fragmento supracitado, o da ideologia. Diferentemente do conceito tradicional marxista, Adorno não entende a ideologia como sendo algo que auxilia a manutenção de determinado quadro hierárquico político-social justificando o poder a partir de uma teoria filosófica ou religiosa. Para ele a ideologia contemporânea tomou a forma da própria realidade. Vale a pena expor mesmo que rapidamente seu conceito. Para Adorno, o mecanismo que sustenta o modo como o poder é estruturado hoje no capitalismo é a reprodução de valores do próprio sistema, que já são socialmente partilhados, pelos produtos da indústria cultural. Um dos pontos de partida desse mecanismo é, por exemplo, a pesquisa de mercado, que filtra as informações classificáveis dos clientes, suas preferências, seus valores, depois os quantifica, e, ao convertê-los em números, os transforma em dados que podem ser usados na escolha dos valores que devem ser utilizados para gerar a empatia necessária para as propagandas atingirem seus clientes e, por conseguinte, os produtos. A propaganda adere os valores às mercadorias, as fetichiza. Os produtos, por sua vez, assim como todas as reportagens dos jornais nossos de cada dia, ao serem inseridos no mercado, dão continuidade ao movimento cíclico de compartilhamento de valores já compartilhados. A pesquisa atua não só na fetichização dos produtos, mas também em sua própria produção. Isso pode ser especialmente percebido na produção de filmes e novelas. Neles a proposta de representar o mundo como ele é tem o intuito de gerar a empatia a partir do próprio produto a fim de que ele consiga ser consumido pelo maior número possível de pessoas. Além disso, ele próprio funciona como a propaganda dos modos de vida necessários para que o sistema seja mantido, para que o poder não mude de mãos.

Desse modo, o sistema capitalista e suas formas de dominação são mantidos sem a necessidade de qualquer teoria que o justifique. Toda justificativa para alguém que questione o processo político-social vigente se converte, na resposta de um interlocutor comum, a um mero “a vida é assim”.

O ponto que nos interessa é que, no contexto dessa nova forma de ideologia, qualquer artista que tenha como objetivo simplesmente mostrar como as coisas são acaba transformando sua obra em instrumento ideológico. O realismo reflexivo coloca no mundo novos seres iguais a tudo o que já existe e que tem aparência não de representação, mas de real, de verdade. Operando desse modo,

tudo o que ele gera apenas ajuda a adensar a camada da superfície da realidade. Para Adorno, essa superfície não só encobre a essência das relações econômico-sociais como funciona como mera aparência, como uma dimensão ilusória do real. Por isso Adorno afirma que o romance se quisesse dizer como as coisas são reproduzindo o real apenas auxiliaria na produção do engodo.

Para Adorno, o romance tem uma das formas artísticas mais bem qualificadas para denunciar essa ilusão e tornar visível a essência encoberta, a dimensão verdadeira da realidade. Segundo afirma, o romance é movido originalmente pelo desejo de desvendar o enigma da vida exterior. Mas no período histórico em que o filósofo escreve, o romancista passa a querer captar a essência dessa vida. A sociedade que lhe serve de objeto é formada por homens estranhos aos outros, a si mesmos, ao seu trabalho, ao produto de seu trabalho, e a tudo mais que os cercam. Ao mesmo tempo, na superfície, a situação desses homens e dessa sociedade aparece como algo compreensível, pelo menos compreensível o suficiente para ser reproduzido. Apenas a essência encoberta pela superfície aparece como “algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais”¹⁸. Agora é ela que deve ser decifrada. Para cumprir essa tarefa o procedimento do novo romance deve estar atrelado à necessidade de transcender a realidade imediata¹⁹. O que define o êxito dessa nova forma, o que determina sua qualidade, é o alcance da atuação da obra como registro do que é reivindicado ou repelido tanto pela própria literatura como pela realidade. Quem faz esse registro é a sensibilidade (*Empfindlichkeit*) idiossincrática de uma subjetividade que percebe os problemas do momento histórico em que está imerso.

O procedimento do romance contemporâneo pode ser mais bem entendido se recorrermos às análises que Adorno faz das obras de Proust e Kafka. A sensibilidade de Proust se volta para a forma do relato, ou melhor, contra essa forma, e a de Kafka, contra a contemplação da realidade e contra a distância fixa do romance tradicional.

O romance proustiano instaura uma contradição entre a pretensão de contar como alguma coisa aconteceu e a incapacidade de alcançar esse objetivo. Nem a

¹⁸ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008, p.58.

¹⁹ É nesse sentido que a transcendência estética é o lugar em que o desencantamento do mundo pode ser refletido.

pretensão de saber o que aconteceu, pressuposto para poder contar qualquer coisa, consegue ser sustentada pelo autor. Mas ainda assim ele se agarra ao gesto do “foi assim” e tenta a todo custo produzir alguma coisa que resguarde a pretensão mais fundamental, que consiga provar que ele sabe alguma coisa. Para isso, o autor começa sua história falando de algo verdadeiro, o modo como uma criança adormece, e transforma esse relato verdadeiro em um espaço interior de segurança que irá protegê-lo frente à aparência de falsa imitação, de *kitsch*, a que estão fadadas as obras dos escritores que insistissem na tentativa de representar o objeto como ele de fato é. Adorno descreve o procedimento da seguinte maneira:

Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior (...) e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentado da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação da ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender.²⁰

A construção do espaço de segurança como modo de garantir a fidelidade ao objeto faz com que Proust renuncie completamente ao objeto e ao relato. Seu romance tenta, mas não representa nenhum acontecimento ou ação humana. O que ele parece representar é um aspecto essencial da realidade: a própria impossibilidade da objetividade. Para trazer à tona esse elemento essencial, ele precisa estabelecer uma relação negativa com a realidade superficial, com a ordem espaço-temporal do objeto, e ser capaz de criar uma nova organização irreflexiva cuja base é a própria subjetividade. Para fazer isso, o sujeito literário precisa estar livre das condições que o objeto impõe para a representação quando se acredita que é possível representá-lo como ele é. Desse modo, ele consegue mostrar um caminho para a efetiva representação do real e registrar em sua forma os elementos que a literatura e seu tempo repelem e exigem.

Kafka também consegue fazer esse registro. Para Adorno, o escritor tcheco usa como instrumento a distância estética existente entre o leitor e a obra. Uma característica do romance contemporâneo seria o fato de que essa distância, que era fixa nos romances tradicionais, agora pode variar dentro do próprio romance.

²⁰ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008. p.59

Kafka seria um caso extremo de trabalho com essa distância. Ele a encolheria o máximo possível. Mas essa falta de distância não atua como antigamente. Ele a convoca para em seguida provocar choques no leitor que obriguem a sair da posição contemplativa frente ao estranhamento do que é lido. Seus romances, afirma Adorno,

são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.²¹

Adorno se refere claramente ao contexto dos regimes totalitário e à impossibilidade de representar esteticamente o horror, por exemplo, dos campos de concentração de que trata em seu ensaio sobre a educação após Auschwitz. Uma questão colocada no fragmento é a de como representar esta realidade na obra de arte. A outra tem a ver com as posturas frente a essa situação. Kafka não representa os acontecimentos históricos que formaram o contexto a que Adorno se refere - e nem poderia porque ele não chegou a pertencer exatamente a esse tempo. Mas sem representar a realidade, ele conseguiu produzir uma construção poética que simulasse, como antecipação, a condição histórica do real. De certa forma, é possível dizer que Kafka engendrou o movimento descrito por Aristóteles de fazer vir a ser na arte uma essência que ainda não existia a partir da percepção de uma potência da realidade empírica que apenas mais tarde foi materializada na história. Como um poeta exemplar, ele representou o que poderia acontecer.

Mas ao contrário do que postulou o filósofo antigo, a pretensão de Kafka não era de modo algum tornar a realidade compreensível por meio do estabelecimento de uma ordenação poética lógica dos elementos reais. Para ele, o conhecimento sensual é o modo de atingir a essência. Enquanto o realismo irreflexivo positivo de Aristóteles busca na razão o caminho para o verdadeiro, o modo como Kafka trabalha aponta para o fato de que o realismo irreflexivo negativo do mundo contemporâneo deve buscá-lo antes de tudo nos sentidos. Afinal, Kafka só conseguiu dar conta do que o relato ou a narrativa não conseguiriam dar, do particular, abdicando, de certo modo, da racionalidade. Em sua obra o leitor não tem

²¹ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008. p.61.

a representação do choque, ele é submetido ao próprio choque a todo momento, e dificilmente sai impune da leitura. Ele é impelido ao incômodo e à ação, nem que essa ação seja a oposição do gosto particular do leitor à forma escolhida.

No realismo irreflexivo negativo de Adorno, o romance contemporâneo mostra que ainda é uma forma possível e bastante coerente com seu tempo. Além de afirmar a arte como um dos poucos lugares em que ainda é possível encontrar a verdade e engendrar ações.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Ideologia. Arquivo em PDF.

_____. **Noten zur Literatur**. Alemanha: Suhrkamp, 1981.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008.

_____. Sobre a ingenuidade épica. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2008.

ARISTOTE. **La Poétique**. Trad. Roselyne Dupont – Roc e Jean Lallot. Paris: Édition Du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.

BUARQUE, Luísa. O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e Aristóteles. Tese de doutorado. Arquivo PDF.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.