

O SENTIDO DE CRÍTICA IMANENTE EM THEODOR W. ADORNO E ROBERTO SCHWARZ

Elvis Paulo Couto¹

RESUMO: Este artigo investiga o sentido de crítica imanente segundo Theodor W. Adorno e Roberto Schwarz. Para isso, demonstra como o filósofo frankfurtiano e o crítico na periferia do capitalismo estão alinhados no que diz respeito ao exercício de interpretação da obra literária, pois reformulam tanto os pressupostos teóricos do formalismo e do *New Criticism* quanto os do marxismo com a finalidade de desenvolver um método que não incorra na concepção impermeável de forma estética nem na pretensa análise da mensagem social do conteúdo, mas que seja capaz de apreender dialeticamente texto e contexto. Ao descortinarem o senso histórico-sociológico dos aspectos formais, os críticos aprimoram os instrumentos analíticos da teoria literária, propondo uma espécie de formalismo referencial.

PALAVRAS-CHAVE: crítica imanente; Theodor W. Adorno; Roberto Schwarz.

ABSTRACT: This article investigates the sense of immanent criticism according to Theodor W. Adorno and Roberto Schwarz. For this, it demonstrates how the Frankfurtian philosopher and the critic on the periphery of capitalism are aligned as regards the exercise of interpretation of literary work, given that they reformulate both the theoretical assumptions of formalism as the Marxism for the purpose of developing a method that does not incur the impermeable conception of aesthetic form nor the pretentious analysis of the social message of content, but that is capable of apprehending dialectically text and context. The critics improve the analytical tools of literary theory by unveiling the historical-sociological sense of formal aspects, proposing a kind of referential formalism.

KEYWORDS: immanent criticism; Theodor W. Adorno; Roberto Schwarz.

1. O critério estético marxista

As interpretações que Adorno fez das obras de Proust, Balzac, Beckett, Eichendorff, Heine, entre outros, encerram conhecimento sobre a realidade empírica, os aspectos universais da psicologia humana, as formas de organização política, as peculiaridades histórico-sociológicas. Entretanto, em nenhum momento, a obra é empregada como meio de exemplificação dessas dimensões externas — prática algo mecânica e duvidosa, posto que, nas palavras de Adorno, “considerações sociológicas [...] podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinquenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis.” (ADORNO, 2003, p. 65). O objeto artístico basta-se a si mesmo, é dotado de completude e toda a matéria que o enforma conduz ao que há de verdadeiro ou falso nele.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). E-mail: coutoelvis@yahoo.com.br.

Schwarz, como Adorno, evita o assim chamado sociologismo, que, segundo Candido, é “a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” (CANDIDO, 1975, p. 7). De acordo com Adorno, essa tendência ocorre, no caso da crítica da poesia, “quando composições líricas [...] são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas.” (ADORNO, 2003, p. 66). Trata-se de predisposição para o ofuscamento da criação artística, uma vez que essa não é vista em sua singularidade, mas como meio de ilustração de teorias.

Os elementos sociológicos abstratos e de intrincada apreensão, fundamentando muitas vezes o estro do escritor, criaram condições para a experimentação linguística no âmbito da literatura, enriquecendo-a. Porém, como salienta Adorno, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” (ADORNO, 2003, p. 66). Ou seja, o substrato social da obra literária não deve servir a comentários, explicações e interpretações dos fenômenos sociais; deve, em contrapartida, ser compreendido como fundamento da própria expressão estética, como aquilo que constitui o seu âmago.

Por mais que se insista na não referencialidade da forma artística — perspectiva que começou a vigorar após a crise da representação havida na França finissecular —, para Adorno, o gênero lírico, que a muitos estudiosos é considerado fruto de experiência totalmente subjetiva, é acentuadamente social,

[...] pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

A poesia, ao encontrar na consciência do gênio criativo a forma específica de materialização e exteriorização — isto é, a linguagem que entretence harmonicamente palavras, ritmo, imagem, sonoridade, entre outros elementos virtualmente emanantes de beleza —, é a revelação da natureza íntima da existência humana, é a concretização de um conhecimento universal do homem.

A poesia seria a apreensão da universalidade e, portanto, estaria autorizada a aclarar questões sociais:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer **configuração linguística**. (ADORNO, 2013, p. 67, grifos nossos).

Nesse excerto, Adorno define o objetivo da crítica estética: ela deve buscar o “teor social” do objeto de arte no interior dele mesmo e não exteriormente. Perceba-se que, na visão do autor, a “configuração linguística” porta em si mesma o processo social que se encontra nela metamorfoseado. A submersão na individualidade com vistas a dela extrair material artístico é o ato de percorrer o caminho que leva à universalidade, à “voz da humanidade” (ADORNO, 2013, p. 67).

A individuação implicada na arte moderna é, também, um modo de renúncia aos valores vigentes na sociedade capitalista, à ideologia burguesa. Quando o poeta afasta-se dos padrões culturais que promovem o enfraquecimento da poesia, além de preservar o lirismo no momento histórico que o repulsa, torna claras as contradições inerentes ao mundo burguês, pois, ao construir um universo ideal, onde não há a reificação da consciência coletiva, ele faz emergir o espectro das fraturas que assolam a modernidade. Portanto, a própria condição moderna de emergência da obra de arte — a subjetivação do artista com o intuito de resistir ao domínio da consciência reificada — guarda relação intrínseca com as forças sociais em jogo.

A linguagem artística não pode ser vista como exercício apartado da sociedade porque ela foi gestada no movimento de rejeição dessa mesma sociedade. Vê-se, pois, que, para Adorno, a legitimidade e a grandeza da literatura na época moderna encontram-se no poder de construção de uma realidade linguística em que se vejam as contradições do capitalismo. Daí o equívoco da crítica que reduz o texto literário à mera explanação dos condicionamentos histórico-sociológicos. Há intuição sociológica na própria estruturação textual:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode [...] ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte: mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 2013, p. 67-68, grifo do autor).

É função da crítica mostrar como a estrutura social encontra-se na estrutura literária; mais do que isso: se as contradições sociais são internalizadas passivamente ou se são elaboradas criticamente. Aquilo que está na imanência do texto literário é o objeto a ser dissecado pelo crítico. O esclarecimento desse objeto implica a sua submissão à dialética: tem-se de evidenciar a síntese por ele operada, isto é, a constituição daquilo que é, a um só tempo,

conjunto de signos linguísticos e “todo” social. É por isso que a obra encerra conhecimentos sobre a sociedade e vice-versa.

Adorno sustém uma noção muito peculiar de arte: “Obras de arte [...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.” (ADORNO, 2013, p. 68). Veja-se que, para o autor, a literatura de qualidade é aquela que renuncia à falsa consciência, isto é, às ideias dominantes que deformam e obnubilam a realidade. A alta literatura, por assim dizer, expõe, de maneira estilizada, a ideologia burguesa, a visão de mundo alienada, os falsos valores gerados pela base produtivo-econômica da sociedade. Cabe à crítica, para Adorno, o decortínio da ideologia: “ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica.” (ADORNO, 2013, p. 68).

Isso foi o que fez a crítica de Schwarz (1977) ao romance *Senhora*, de Alencar, e aos romances românticos de Machado de Assis, mostrando que se trata de tentativas débeis e malogradas de escrita, uma vez que reproduzem acriticamente a ideologia predominante na sociedade brasileira oitocentista. A primeira obra que romperia com essa literatura justificadora da ideologia seriam as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2000) demonstrou que a estrutura que dá sustentação a esse livro é capaz de revelar aquilo que a falsa consciência insistia em esconder: propalando o discurso alinhado aos ideais iluministas e liberais, a classe dirigente brasileira ocultava a natureza verdadeira das relações sociais, isto é, mascarava o atraso das forças produtivas provenientes da mão-de-obra escrava, camuflava o caráter específico da luta de classes havida entre proprietários e clientes — a prática do favor —, obscurecia a iniquidade do escravismo e da dominação pessoal ao criar uma burocracia baseada em doutrinas próprias às nações em que havia trabalho livre, economia burguesa, primazia da lei etc.

No ensaio “Leituras em competição”, em que Schwarz mostra a acuidade da sua perspectiva analítica ao enxergar na obra machadiana o desvelamento dos problemas nacionais, há o seguinte excerto:

[...] a obra bem-sucedida vai ser interrogada sob o signo da luta contra o subdesenvolvimento. A reflexão busca identificar nela os pontos de liga entre a invenção artística, as tendências internacionais dominantes e as constelações sociais e culturais do atraso, *com as sinergias correspondentes*. Estas últimas, inseparáveis tanto do ingrediente nacional como do extranacional, são a prova viva de possibilidades reais, devidas a conjunções únicas — algo de agudo

interesse, cuja análise promete conhecimentos novos, autoconsciência intensificada, além de graus de liberdade imprevistos em relação aos determinismos correntes. Entretidas com o desejo coletivo de alavancar um salto histórico, as observações estéticas adquirem conotação peculiar. Combinadas a observações e categorias econômicas e políticas, bem como a aspirações práticas, elas fazem figura de recomendação oblíqua ao país. Tomam a contramão da teoria da arte nos países centrais, a qual vê nos aspectos referenciais ou nacionais da literatura uma velharia e um erro. (SCHWARZ, 2012a, p. 17-18, grifos do autor).

Encontramos, aí, a aclimatação do programa estético de Adorno. O primeiro romance moderno da literatura brasileira é obra-prima porque formalizou sapientemente os aspectos degradantes da estrutura social, os problemas relativos ao desenvolvimento civilizatório e cultural. Ao fazer do desajuste ideológico um princípio de criação literária, ao desnudar as incongruências de nossos modos atrasados de sociabilidade, Machado endossou a “luta contra o subdesenvolvimento”, pois, por contraste, sugeriu a possibilidade de construção de outra sociedade, mais civilizada, com mais liberdade. Veja-se que o critério crítico de Adorno, segundo o qual a boa obra é aquela que ultrapassa a falsa consciência, aparece na leitura de Schwarz. Há, portanto, na crítica dos dois autores, um raciocínio medularmente marxista, pois procuram ver em que medida as obras trabalham, no nível formal, a ideologia.

2. Entre o marxismo e o *New Criticism*

A vertente marxista possibilita a verificação de nexos entre o objetivismo da base material da sociedade e o universo das ideias, no qual reside o fenômeno literário. Além disso, favorece o entendimento de que os aspectos das relações sociais podem ser transpostos ao interior do objeto estético. No entanto, essa via de interpretação não parece ser suficiente para Adorno e Schwarz. A compreensão que eles têm de forma está mais próxima dos formalistas e dos *new critics* do que propriamente de Lukács, que concebia holisticamente o gênero romanesco, sem preocupar-se com a dissecação dos elementos que o constituem. Em outras palavras: o filósofo húngaro não se interessava por questões concernentes às categorias da narrativa, aos recursos composicionais, às especificidades discursivas da prosa.

Além da inspiração marxista, há também, na crítica literária de Adorno, a incorporação de alguns dos pressupostos do *New Criticism*. Segundo Eagleton, essa corrente da teoria

literária norte-americana, que abrolhou entre os decênios de 1930 e 1950, sustentava a ideia de que a

[...] ênfase na coerência interna não podia ser levada ao ponto de o poema se separar totalmente da realidade, passando a girar esplendidamente em sua própria existência autônoma. Era necessário, portanto, combinar essa ênfase na unidade interna do texto com a insistência de que, por meio dessa unidade, o trabalho “correspondia” em certo sentido à realidade. (EAGLETON, 2006, p. 72)

O *New Criticism* comprovou a fertilidade da interpretação que se guia pela construção linguística dos poemas, isto é, pela composição formal. O sentido do texto deveria ser encontrado dentro dele e não no mundo exterior, na política, nos fundamentos da moral, nas teorias científicas etc. A maneira por que o poeta combina fonemas, esquematiza as rimas, dispõe as figuras de sintaxe e de estilo, sugere a unidade de sentido, tudo isso deveria ser levado em consideração pela crítica, que, após essa primeira etapa de análise estrutural, estaria habilitada a levantar questões acerca dos dados da realidade empírica que foram transformados em material poético. Na verdade, a proposta de um novo olhar para a literatura foi um modo de contrariar os excessos cometidos pela crítica conteudista do século XIX, que via o ofício do escritor menos como um trabalho com a linguagem do que com as ideias. Todavia, a inferência unicamente dos mecanismos estruturais não seria profícua aos olhos dos *new critics* (EAGLETON, 2006, p. 70-81).

Cleanth Brooks, um dos expoentes do *New Criticism*, afirma o seguinte:

The attempt to locate the “poetry” in a special doctrine or a special subject matter or a special kind of imagery [...] speedily breaks down. It must break down, if literature exists as literature; for different poems state what are apparently contradictory doctrines and employ very different materials. Yet if we are to emphasize, not the special subject matter, but the way in which the poem is built, or — to change the metaphor — the form which it has taken as it *grew* in the poet’s mind, we shall necessarily raise questions of formal structure and rhetorical organization: we shall be forced to talk about levels of meaning, symbolizations, clashes of connotations, paradoxes, ironies, etc.² (BROOKS, 1949, p. 199, grifo do autor).

² “A tentativa de localizar a ‘poesia’ em uma doutrina especial, em um assunto especial ou em um tipo especial de imagens, arruína-se rapidamente. Deve arruinar-se, se a literatura existe como literatura; visto que diferentes poemas afirmam que são doutrinas aparentemente contraditórias e empregam materiais muito diferentes. No entanto, se quisermos enfatizar, não o assunto especial, mas a maneira pela qual o poema é construído, ou — para mudar a metáfora — a forma que ele tomou à medida que *crecia* na mente do poeta, nós devemos necessariamente levantar questões de estrutura formal e organização retórica: nós devemos ser forçados a falar sobre níveis de significado, simbolizações, discordância de conotações, paradoxos, ironias etc.” (Tradução nossa).

Perceba-se que, para Brooks, são equivocadas todas as tentativas de relacionar a poesia a elementos que lhe são externos, pois, se assim se procede, deixa-se de conceber a literatura em sua especificidade e escamoteia-se a sua natureza. Além disso, um dos atributos preeminentes do discurso poético é a ambiguidade — propriedade da comunicação que vai de encontro à discutível noção de que haja, no poema, somente um princípio, uma doutrina, uma teoria, enfim, apenas uma possibilidade de sentido. Ao invés de formular interrogações sobre o assunto do texto, o crítico deveria voltar-se para a sua “estrutura formal”, ou seja, realizar, conforme diz Eagleton, a “investigação rigorosa de suas várias ‘tensões’, ‘paradoxos’ e ‘ambivalências’.” (EAGLETON, 2006, p. 75).

Diz o *new critic* Allen Tate:

In our time the historical approach to criticism, in so far as it has attempted to be a scientific method, has undermined the significance of the material which it proposes to investigate. On principle the sociological and historical scholar must not permit himself to see in the arts meanings that his method does not assume.³ (TATE, 1948, p. 4).

Tate, nesse trecho, toca num problema por que a crítica literária passou até o início do século XX, qual seja, a ausência de um método especializado. Foram os formalistas russos e os *new critics* que reclamaram uma epistemologia própria aos estudos literários, desvinculada de outras ciências. A abordagem sociológica, ao tomar de empréstimo a metodologia empregada na análise dos fenômenos sociais, pode incorrer na ocultação do objeto estético, sobretudo, se não puser em questão a importância do valor da forma.

O *New Criticism* não foi tão radical como o formalismo russo, pois não aposentou de uma vez por todas o contexto histórico. Apesar de não terem somente interesse no que os textos dizem, mas em como a linguagem aparece elaborada, os *new critics* viam nos paradoxos e ambiguidades — aspectos internos — sutilezas ideológicas correspondentes à realidade. Segundo Eagleton, o *new critic* William Empson acreditava que “o leitor inevitavelmente leva para a obra todo o contexto social do discurso, suposições tácitas de significado que o texto pode questionar, mas com as quais estabelece também uma continuidade. (EAGLETON, 2006, p. 80).

³ “Em nosso tempo, a abordagem histórica da crítica, à medida que tentou ser um método científico, solapou a importância do material que se propõe a investigar. A princípio, o estudioso da História e da sociologia não deve permitir-se ver nos significados artísticos aquilo que o seu método não presume.” (Tradução nossa).

Note-se que a referencialidade não era vista com desconfiança, pois ainda exortava o pensamento dos críticos norte-americanos, embora compreendê-la não fosse a sua finalidade.

Provavelmente, a Nova Crítica pareceu a Adorno uma alternativa ao marxismo vulgar, que concebia mecanicamente os produtos superestruturais como determinações das condições materiais de produção. Todavia, como fundir à interpretação dos mecanismos e dispositivos peculiares do texto literário a historicidade? A força do hegelianismo na filosofia de Adorno não lhe permitia abdicar da explicação histórica, afinal, como salienta Carpeaux, para Hegel, “o mundo é um processo dinâmico, revelando-se o Espírito através da evolução histórica.” (CARPEAUX, 2008, p. 1702). É sabido que o Espírito hegeliano, ao manifestar-se na arte, é capaz de iluminar racionalmente a objetividade do mundo, de fornecer o senso da História.

Na crítica literária de Adorno, podemos observar que há a interpretação de como a historicidade transforma-se em literatura. O autor, assim como fizeram os *new critics*, teve consciência de que a literatura é uma forma própria de expressão de conteúdo. O conteúdo não é o que há de específico na obra literária, porque ele pode aparecer materializado num quadro, numa sinfonia, num tratado filosófico, numa escultura etc. Para que um objeto seja considerado literário, é necessário que nele haja um trabalho com a linguagem. O texto literário em prosa é o resultado, sobretudo, da construção discursiva, da tessitura dos significantes. Não se pode, pois, confundir a representação verbal do objeto com o próprio objeto. Todavia, para Adorno, o modo pelo qual os termos do discurso aparecem alinhavados — o ordenamento morfossintático, por assim dizer — já contém os traços dos objetos a que esses termos fazem referência. Devido a isso, não convém afirmar que a crítica de Adorno — e também a de Schwarz — é sociológica, pois ela não incorpora indiscriminadamente à análise do discurso literário teorias e conceitos sociológicos, a fim de esclarecer o plano do significante com materiais que lhe são estranhos. Trata-se, ao contrário, de crítica imanente — ou, simplesmente, de crítica literária —, pois é por meio do exame da lógica de estruturação discursiva que são extraídos os conteúdos potencialmente esclarecedores tanto das relações sociais como do sentido do texto. Muitas vezes a própria forma sugere uma tese sociológica, que pode vir a ser melhormente interpretada com o auxílio de teorias sociais.

3. A dialética da forma e do conteúdo

A um filósofo preocupado com o entendimento de seu tempo, com a compreensão das transformações históricas impulsionadas pelas experiências totalitárias, pelo progresso técnico-científico, pela disseminação das mercadorias produzidas pela indústria cultural, conceber-se a literatura como fenômeno alheio ao indivíduo e à sociedade seria o mesmo que se dedicar a uma tarefa alienada. Se a obra, como sugerem os formalistas, não é a perpetuação da voz de quem a escreveu, não traduz as inclinações, os pensamentos, os sentimentos do autor, não representa o mundo, que relação ela poderia ter com a humanidade? Ver-se o objeto da criação literária como um código fechado, um conjunto verbal impermeável, não seria o mesmo que o esvaziar de toda subjetividade? Não equivaleria a render-se à reificação, isto é, ao sutil modo de abarcar as relações entre as pessoas como se fossem relações entre coisas? (LUKÁCS, 2003, p. 194). Não estariam os formalistas mais radicais depositando extremada fé na ciência e nas Luzes e, ao mesmo tempo, desabilitando a literatura de sua capacidade de dar voz ao homem eterno, à universalidade da experiência humana?

Certamente, essas questões figuraram no pensamento de Adorno sobre problemas estéticos, levando-o a perceber que as obras artísticas condensam os atributos preponderantes do *Zeitgeist*. O escritor detém essa capacidade de percepção porque, ao esquadrihar a sua subjetividade em busca da forma — aquilo a que Adorno chama “instante do autoconhecimento” (ADORNO, 2003, p. 75) — vai ao encontro da universalidade, sendo capaz, portanto, de consolidar, a um só tempo, uma visão historicamente objetiva e essencialmente artística da realidade. Trata-se de ponto de vista fiel à dialética hegeliana: “a filosofia — novamente a de Hegel — conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa.” (ADORNO, 2003, p. 73).

Na *Teoria estética* de Adorno, obra publicada postumamente, encontramos o seguinte:

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma — e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção — importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado. (ADORNO, 1993, p. 15).

Esse trecho é revelador do método adorniano de julgamento estético. A partir dele, podemos fazer a seguinte reflexão: Adorno concebe a arte como processo de refutação da ordem

empírica — no caso da literatura, a linguagem literária desequilibra a linguagem comunicativa usual, recusando a semântica desgastada pelo uso corrente das palavras. O “momento da forma” é a negação das forças sociais vigentes, é a irrupção de uma nova realidade, que, embora figure apenas como possibilidade, não deixa de sintetizar o senso de determinado momento histórico. A criação da fantasia, do universo ficcional, justamente porque contradiz o empirismo, não pode desvencilhar-se de seu contrário, de seu polo negativo, isto é, do impulso que a faz germinar. A dimensão não social do objeto estético é precisamente o seu elemento social. O nascimento da forma é o instante de condensação do antagonismo que há entre a subjetividade do escritor e a objetividade que o cerca.

A peça *Fin de partie* de Beckett, ao reduzir a estrutura dialógica a uma linguagem minimalista e universal, tão universal que pode ser facilmente traduzida em várias línguas, possui mais teor social do que qualquer obra que se proponha a fazer propaganda política. A fala lacônica e hermética das personagens do drama beckettiano, por elevar a enunciação a uma esfera comunicativa desvinculada da automatização, tem maior poder de esclarecimento da cena histórica do que todas as tentativas malogradas de fazer crítica direta, por meio da arte, às circunstâncias objetivas. A literatura partidária, que corrompe os fundamentos estéticos a fim de angariar prosélitos, é, em sua origem, um projeto fracassado, pois, ao contaminar o discurso — que tem a pretensão de ser literário — com expressões irreversivelmente marcadas pelo excesso do uso e pelo embotamento das ideias, jamais conseguirá livrar-se da mesquinhez e da mediocridade da vida corrente, reificada, e lograr um mundo novo, um mundo que somente a literariedade é capaz de engendrar. É por isso que, para Adorno, a criação de uma linguagem que “não comunica nada” (ADORNO, 2003, p. 74), haja vista que está inteiramente afastada da “língua viva” (ADORNO, 2003, p. 74), por mais rebuscada e elevada que seja, por mais que sugira a materialização de uma experiência completamente subjetiva, tem mais a dizer sobre a sociedade do que a configuração linguística que “fala conforme o gosto da sociedade” (ADORNO, 2003, p. 76).

O crítico que busca, na assim chamada arte engajada — que está inconscientemente a serviço do poder político que ela contesta —, o conteúdo para externar a sua repugnância ao estado de coisas, filia-se irremediavelmente ao marxismo vulgar. Quem se propõe a fazer crítica dialética deve investigar o trabalho realizado com a forma, uma vez que nela está incrustado o teor social; ela é, como diz Adorno, “conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1993, p. 15).

4. Adorno e a sociologia da forma

De acordo com Adorno (1984, p. 83), Balzac imprime nos narradores de seus romances o seu modo de ver a sociedade: como provincianos que se deslocam de seu meio social para viver nas metrópoles, esses narradores descrevem-nas em consonância com o olhar desnaturalizado de quem se espanta com a novidade, de quem sofre o desprezo de estranhos por portar-se como um camponês num ambiente, por assim dizer, adiantado. Para que haja mais clareza, é bom recorrer à definição de grupos primários feita por Cooley:

By primary groups I mean those characterized by intimate face-to-face association and cooperation. They are primary in several senses, but chiefly in that they are fundamental in forming the social nature and ideals of the individual. The result of intimate association, psychologically, is a certain fusion of individualities in a common whole, so that one's very self, for many purposes at least, is the common life and purpose of the group.⁴ (COOLEY, 1929, p. 23).

Observe-se que, para Cooley, o caráter orgânico dos grupos primários provém do sentimento de solidariedade nutrido por seus membros. A força cooperativa resulta em integração, em homogeneidade que somente pode surgir quando os indivíduos encontram sentido na vida em conjunto. Ao invés de existências fechadas em si mesmas e voltadas ao escoamento de inclinações egoístas, predominam, nesse tipo de associação, tendências involuntárias para o abafamento da individualidade e, ao mesmo tempo, disposição para alcançar os propósitos do grupo. Podemos pensar, à guisa de ilustração, na família, na comunidade, no clã, na fratria, na aldeia, nos pequenos povoados, nos vilarejos etc. Em oposição a esses grupos primários, encontram-se os grupos secundários típicos das grandes cidades industrializadas. Eles são produto do desenvolvimento da sociedade capitalista e são caracterizados pelo alto grau de diferenciação do indivíduo em relação à totalidade social. Em termos gerais, esses últimos grupos seguem regras cosmopolitas de comportamento, regras essas baseadas na impessoalidade que pode parecer hostil a quem está acostumado com normas familiares de convivência.

Afirma Adorno:

⁴ “Por grupos primários eu compreendo aqueles caracterizados pela íntima associação face a face e pela cooperação. Eles são primários em vários sentidos, mas principalmente esses são fundamentais para formar a natureza social e os ideais do indivíduo. O resultado da associação íntima, psicologicamente, é certa fusão de individualidades em um todo comum, de modo que o próprio eu, pelo menos para muitos objetivos, é a vida comum e o objetivo do grupo.” (Tradução nossa).

Le sociologue Cooley fait une distinction entre les groupes primaires et les groupes secondaires selon qu'il y a en eux des relations de personne à personne ou non; et celui qui est jeté brutalement de l'un à l'autre de ces groupes en fait personnellement la douloureuse expérience.⁵ (ADORNO, 1984, p. 83).

Veja-se que a intuição sociológica de Cooley já aparecia, embora artisticamente elaborada, na obra balzaquiana, pois os narradores criados por Balzac descrevem os grupos secundários do ponto de vista de quem pertence aos grupos primários. Há, nessa visão carregada de estranhamento, a mesma sensibilidade requerida pela sociologia.

Segundo Adorno, Balzac, ao mudar-se para Paris, sentiu a reação exprobratória dos grupos secundários — experiência ríspida que lhe permitiu analisar as relações sociais na metrópole com agudeza perceptiva e transpô-las ao universo ficcional. Foi assim que o escritor francês pôde descrever fidedignamente o funcionamento da economia burguesa e as condições materiais que proporcionaram a eclosão do capitalismo:

Dans la littérature, Balzac fut sans doute le premier de ces *paysans de Paris*, et il en garda l'allure même alors qu'il fut parfaitement initié. Mais en même temps il incarnait les forces de production de la bourgeoisie à la veille de l'apogée du capitalisme.⁶ (ADORNO, 1984, p. 83, grifos do autor).

Adorno vê no provincianismo de Balzac um princípio de criação literária:

La rancune du provincial qui s'exalte, dans son indignation d'ignorant, à l'idée de tous ces agissements que sa fantaisie lui fait voir jusque dans ces classes supérieures où l'on s'attendrait le moins à les trouver devient le moteur d'une imagination créatrice exacte.⁷ (ADORNO, 1984, p. 83).

Como se pode notar, Adorno não desumaniza, por assim dizer, a obra literária, retirando-lhe, no momento da interpretação, as marcas autorais, como se o texto magicamente houvesse produzido a si mesmo. Ele reconhece a interferência de Balzac em *La comédie humaine*; noutras palavras, sugere que os narradores carregam alguns traços da personalidade do autor que os criou. Poderíamos acusar esse tipo de crítica de biografismo — método largamente explorado por Sainte-Beuve no século XIX —, porém, Adorno não toma a vida de Balzac como chave da

⁵ “A distinção sociológica de Cooley entre grupos primários e secundários segundo haja ou não neles relações pessoais é a experiência dolorosa sentida na carne por quem é brutalmente lançado de um a outro desses grupos.” (Tradução nossa).

⁶ “Na literatura, Balzac foi sem dúvida o primeiro desses *camponeses de Paris*, e ele preservou o comportamento mesmo depois de tornar-se perfeitamente iniciado. Mas, ao mesmo tempo, ele encarnava as forças de produção da burguesia às vésperas do apogeu do capitalismo.” (Tradução nossa).

⁷ “O rancor do provinciano que se exalta, na sua indignação de ignorante, com o que se sucede, fantasiosamente, naquelas classes superiores, converte-se no motor de uma imaginação criadora exata.” (Tradução nossa).

compreensão, apenas parte de uma experiência que funde propositadamente escritor e narrador. Trata-se de postura avessa à radicalidade de certas tendências, tais como o biografismo e o sociologismo, mas que oportunamente utiliza dados biográficos e sociológicos para investigar os pontos nevrálgicos da forma literária, isto é, aqueles pontos obscuros que necessitam da luminosidade da crítica. Isso explica afirmações como esta: “ses fantasmés compensateurs d’homme ignorant du monde touchent la réalité de ce monde plus exactment que le realiste qu’on louait en lui ne l’aurait fait.”⁸ (ADORNO, 1984, p. 84).

Nas *Illusions perdues*, a percepção do narrador em terceira pessoa — o qual é, para Adorno, em última instância, o próprio Balzac — é sociológica; o foco narrativo é a perspectiva que capta, do modo mais realista possível, a engrenagem que punha em movimento as classes sociais francesas oitocentistas: “Ce qui écarte les hommes les uns des autres et les tient éloignés de l’écrivain, c’est aussi ce qui tient la société en mouvement, dont les romans de Balzac imitent le rythme.”⁹ (ADORNO, 1984, p. 84), Frise-se que a forma do romance é a sedimentação do ritmo da sociedade.

Segundo Adorno, Balzac deixou-se penetrar pela organização social, desenvolvendo, desse modo, habilidade para classificar, conceituar e avaliar as diferentes camadas da sociedade:

Le destin aventureux et invraisemblable de Lucien de Rubempré est déclenché par les modifications techniques, décrites avec une précision d’expert, de l’imprimerie et du papier, qui permirent à la littérature de devenir une production de masse; si le cousin Pons, le collectionneur, est démodé, c’est aussi parce que, en tant que compositeur, il était en retard sur les progrès quasi industriels de la technique instrumentale. Des vues de ce genre, chez Balzac, valent bien la recherche intellectuelle, parce qu’elles reconstruisent après coup la chose qu’elles saisissent d’abord, ce que la recherche aveuglée cherche à évacuer. Sa vision intellectuelle lui a fait comprendre, comme Marx l’exprimera plus tard, qu’à l’apogée du capitalisme les hommes sont des masques de caractère. La réification resplendit dans la fraîcheur de l’aube, parée des couleurs éclatantes de l’origine, plus horrible que la critique de l’économie politique en plein midi.¹⁰ (ADORNO, 1984, p. 84).

⁸ “[...] as fantasias compensatórias de homem ignorante do mundo tocam a realidade desse mundo com mais exatidão do que o renomado realista faria.” (Tradução nossa).

⁹ “O que separa os homens entre si e os mantém distantes do escritor é também o que mantém a sociedade em movimento, cujo ritmo imitam os romances de Balzac.” (Tradução nossa).

¹⁰ “O destino aventureiro e inverossímil de Lucien de Rubempré é desencadeado pelas modificações técnicas da gráfica e do papel, que, descritas com uma precisão de especialista, permitiram à literatura tornar-se uma produção de massa; se o primo Pons, o colecionador, está fora de moda, é porque, como compositor, estava atrasado em relação aos progressos quase industriais da técnica instrumental. Tais visões, em Balzac, têm valor de pesquisa intelectual, porque elas reconstróem posteriormente a coisa que apreendem anteriormente, isso que a pesquisa cega procura eliminar. Sua visão intelectual fê-lo compreender que, no apogeu do capitalismo, os homens são máscaras

Saliente-se que Adorno considera as *Illusions perdues* uma obra cujos métodos científicos de abordagem são capazes de transmitir uma visão mais verdadeira da História da França na primeira metade do século XIX do que as pesquisas histórico-sociológicas tradicionais, haja vista que esse romance consubstancia as impressões pessoais do observador-autor, sem descartá-las em nome de um racionalismo que presunçosamente acredita poder livrar-se do subjetivismo. Há, nesse modo de reflexionar, uma crítica à razão cartesiana — o sustentáculo do pensamento científico moderno. O escritor de literatura, justamente porque não objetiva solapar as manifestações pessoais, subjetivas, impressionistas, com a finalidade quimérica de fazer transparecer em seu trabalho a neutralidade, a objetividade livre de contradição, encontra-se mais bem habilitado a transmitir uma visão real da situação histórica, mesmo ao decompor a realidade que se lhe apresenta e reconstruí-la a seu bel-prazer, do que os racionalistas radicais que preferem a aplicação do método ao desvendamento da complexidade do objeto. Sem dúvida, é devido a isso que os romances balzaquianos impulsionaram boa parte dos trabalhos intelectuais de Marx. As transformações basilares por que passou a psicologia coletiva quando o capitalismo estava aproximando-se do seu clímax foram registradas realisticamente por Balzac, que compreendeu a superficialidade das relações sociais numa conjuntura em que a mercadoria provia enormemente as necessidades materiais e espirituais, algo que progressivamente enlanguesceu a franca solidariedade. O autor de *La comédie humaine* descreveu com exuberância de detalhes aquilo a que Lukács, aproximadamente após um século, chamou reificação. O artista tem a capacidade de antever em sua obra o percurso civilizacional: em Balzac, já existe uma percepção das relações sociais como se fossem relações entre coisas.

Tudo isso é a preparação de Adorno para enfatizar a sua tese, que pode ser sintetizada neste excerto:

Le caractère totalitaire de la société, que l'économie classique et la philosophie de Hegel ont pensé auparavant sur le plan théorique, il [Balzac] l'a arraché au ciel des idées pour en faire, de façon frappante, une évidence sensible. En aucune façon, cette totalité ne reste seulement extensive, cette physiologie de la vie tout entière dans ses différentes rubriques que voulait

de personagens, como Marx expressá-lo-á mais tarde. A reificação resplandece no frescor do amanhecer, adornada com as cores brilhantes da origem, mais espantosa que a crítica da economia política em pleno meio-dia.” (Tradução nossa).

constituer le programme de *La comédie humaine*.¹¹ (ADORNO, 1984, p. 84-85).

Enquanto Hegel concebia dialeticamente a totalidade da sociedade no plano das ideias — inclusive porque a dialética só existe na esfera do pensamento e não na realidade —, Balzac transformou-a em forma literária. Não é somente devido à extensão de *La comédie humaine* que se percebe a tentativa de materializar, por meio da linguagem artística, a orquestração de todas as classes. Na verdade, o narrador, ao reconstruir os atributos medulares dos diferentes grupos sociais e evidenciar as especificidades das relações entre esses grupos, revela ao leitor uma perspectiva sintética do todo social. Veja-se que, assim como Adorno mostra que a forma balzaquiana imita a estrutura da sociedade, Schwarz demonstra que a forma machadiana procede da mesma maneira.

5. Aspectos da crítica imanente

Como afirma Adorno, a arte, “no processo dinâmico de sua independentização do real”, sugere o “seu a priori polêmico”, isto é, “a realidade” (ADORNO, 1991a, p. 52). Noutras palavras: “O distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes ao mesmo tempo intermediado por esta. A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex nihilo*; apenas diletantes e sutis imaginam-na assim.” (ADORNO, 1991a, p. 66). O cerne da questão é este: que a obra literária goze de autonomia, exponha um mundo irreal idealizado pela faculdade imaginativa, circunscreva-se nos limites da língua escrita, isso, de fato, é inegável, todavia o ponto de partida da criação artística é a atividade cognitiva do indivíduo historicamente situado. O distanciamento — ou “independentização”, como fala Adorno — em relação à realidade não pode existir sem essa mesma realidade, não pode germinar do nada.

Schwarz assim caracteriza a crítica adorniana:

[...] o mais atual de Adorno talvez seja a sua atitude geral de crítico, inteiramente aberto, atentíssimo, e sobretudo movido pela ambição mais alta possível. Num apontamento pessoal ele diz ter a presunção de entender a linguagem da música como o herói do conto de fadas entende a linguagem dos pássaros. A imagem é bonita porque mostra a consciência da própria excepcionalidade e o sentimento de missão que a acompanhava. Ela é boa

¹¹ “O caráter de totalidade da sociedade, que a economia clássica e a filosofia de Hegel pensaram anteriormente no plano teórico, ele [Balzac] o fez descer, surpreendentemente, do céu das ideias à experiência sensível. De nenhum modo, essa totalidade é somente extensiva, essa fisiologia da vida inteira em suas diferentes seções queria constituir o programa d’*A comédia humana*.” (Tradução nossa).

também porque sublinha a diferença da linguagem artística, bem como a necessidade de interpretá-la em linguagem comum, numa operação ao mesmo tempo espontânea, decifradora e reflexiva. Se colocarmos *forma* onde está escrito *música*, teremos algo da postura de Adorno como crítico, que de fato procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial. É claro que essa faculdade receptiva muito desenvolvida — ler Adorno não deixa de ser uma experiência humilhante, pelo muito que ele vê onde o leitor não viu nada ou quase nada — é apenas a metade da sua força. A outra está no cuidado e na acuidade analítica com que ele esquadrinha a consistência e a inconsistência formal das obras, que ele interpreta, para usar outra de suas expressões, como a historiografia inconsciente de nosso tempo. (SCHWARZ, 2012b, p. 45-46, grifos do autor).

Essa reflexão não singulariza apenas a crítica adorniana, mas também espelha os fundamentos da crítica literária do próprio Schwarz, que, como nos informa Jorge de Almeida (2007, p. 45-46), foi aceito, nos idos da década de 60, como orientando de Adorno, não tendo podido estudar com o intelectual que o inspirava devido à morosidade da burocracia alemã.

Para decifrar textos literários, é necessário amestrar os ouvidos com a finalidade de melhormente fruir a música proveniente da forma. E isso não significa apenas descobrir os mecanismos linguísticos que a compõem, a lógica morfossintática da seleção e da combinação, as normas de funcionamento, mas atentar para o senso histórico que ela, antes de ser ofuscada pelo conteúdo que pode sugerir, condiciona.

A esse propósito, afirma Schwarz:

A forma — que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar — seria um **princípio ordenador individual**, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. (SCHWARZ, 2012b, p. 48, grifos nossos).

O método da análise imanente consiste no exame do conteúdo verdadeiro sedimentado na forma ou estrutura literária. Não se trata de investigar o conteúdo sugerido pela linguagem, pois isso significaria olhar-se para o que está fora dela, ou seja, o mundo a que ela pode ou não fazer referência, mas de levantar questões sobre o modo como ela está arranjada. O arranjo das palavras, tal como se apresenta ao leitor, pode eventualmente se assemelhar ao arranjo da sociedade, dos conceitos filosóficos, dos sentimentos e dos valores que compõem a psicologia humana. É por essa razão que se pode dizer que, se uma obra literária é verdadeira, é porque a verdade encontra-se em seu interior — na “totalidade dos seus momentos” (ADORNO, 1991b, p. 77) — e não em seu exterior.

Segundo Schwarz,

[...] a posição peculiar de Adorno é que ele é **formalista com referência**, quer dizer, na boa formulação dele, **forma é história sedimentada**, é formalização da experiência histórica e muitas vezes formalização já sedimentada, formalização de cujo sentido nós não temos mais consciência; as formas contêm experiência histórica mesmo que nós não saibamos qual. Mas a lógica da forma desenvolve no seu plano a lógica da história, ainda que nós possamos não ter consciência disso. (SCHWARZ, 2009, p. 172-173, grifos nossos).

Essa definição do método crítico de Adorno é também uma definição de Schwarz a respeito de seu próprio método crítico. Na primeira metade do século XX, havia uma polarização epistemológica no terreno da teoria literária e, conseqüentemente, na crítica literária: de um lado, os formalistas defendiam a ideia de que a forma encontra-se desvinculada do mundo; de outro lado, os conteudistas — na maior parte das vezes, os marxistas — interessavam-se unicamente pela matéria abordada nos textos literários, sobretudo, se ela fosse de natureza histórica ou política. Ante essas duas possibilidades excludentes de análise, Adorno encontrou um viés em que elas apresentam imbricação, complementaridade. Mais especificamente: aproveitou a lição de Hegel segundo a qual “o conteúdo não é mais do que o *converter-se da forma* em conteúdo, e a forma nada mais do que o *converter-se* do conteúdo em forma.” (HEGEL apud LUKÁCS, 1970, p. 168, grifos do autor). Enquanto Lukács retoma essa noção hegeliana e a ultrapassa (não no sentido negativo do termo), pois acredita que “o materialismo dialético e histórico” deva estabelecer “firmemente a prioridade do conteúdo” (LUKÁCS, 1970, p. 168), Adorno aprofunda o historicismo da filosofia hegeliana, haja vista que seus ensaios demonstram que o conteúdo formalizado pela literatura corresponde às forças históricas vigorantes, seja indo ao seu encontro, seja repelindo-as.

Para Adorno, diferentemente de Lukács, o conteúdo não é a fração mais importante da linguagem literária, pois ele é subjetivo, é sempre uma experiência psicológica e individual. A presença da História na literatura está, para ele, na forma. Isso não significa que as tendências históricas de uma determinada época apareçam, involuntariamente, em todas as produções artísticas. É o escritor que, conscientemente, trabalha a forma para que ela adquira a feição de algum ente empírico. A estrutura literária está habilitada a imitar a estrutura histórico-social e, quando isso ocorre — não é com frequência que isso acontece —, tem-se uma obra-prima da literatura universal. O critério da crítica adorniana é claro: o bom texto trabalha a forma até que ela consiga sedimentar a objetividade histórica.

Certamente, o método adorniano de crítica literária foi adotado por Schwarz em *Um mestre*. O autor mostra que a volubilidade — o caráter de classe — é o princípio estruturador da prosa, um aspecto formal, portanto. Exemplo dessa maneira de execução de sua crítica é a análise da estrutura dos episódios das *Memórias póstumas*. Segundo Schwarz, existe um padrão de aposição dos episódios: 1) num primeiro momento, encontra-se “um episódio de ação propriamente dita”, em que aparecem as relações entre proprietários, clientes e escravos; 2) em seguida, observa-se a introdução de um episódio que corta “o fio da ação”, para que se narre “um apólogo, uma charada, uma anedota, uma reflexão ou o que for, desde que em seu miolo se encontre a precedência da imaginação sobre a realidade”; 3) logo após esse episódio, por assim dizer, irrealista, insere-se um “novo episódio em veia realista”, que, ao invés de dar continuidade à história, inclui a narração de acontecimentos desconexos, a qual está subordinada à “futilidade do narrador” (SCHWARZ, 2000, p. 81-82). Perceba-se que a volubilidade está na forma.

No seguinte excerto, o argumento que estamos sustentando é reforçado por Schwarz:

Segundo a boa teoria de Adorno, quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos. (SCHWARZ, 2000, p. 171).

A ausência de encadeamento lógico entre os capítulos poderia ser vista como uma fraqueza do romance, mas Schwarz, percorrendo a esteira reflexionante de Adorno, enxergou as “passagens que não funcionam” como um problema objetivo, isto é, como um dado estrutural da sociedade brasileira. Quando Adorno afirma que “Kafka é enquadrado em uma corrente de pensamento estabelecida, em vez de se insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação” (ADORNO, 1998, p. 239), torna-se patente que ele acredita ser o objetivo da crítica compreender “a fratura da forma”, como fala Schwarz, isto é, aqueles pontos difíceis e problemáticos — reflexos das contradições sociais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Anotações sobre Kafka. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270. (Série Temas).

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Engagement. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura*. Tradução Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991a. p. 51-71. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário).
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Lecture de Balzac. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notes sur la littérature*. Traduction Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984. p. 83-100. (Collection Champs Essais).
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89. (Coleção Espírito Crítico).
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura*. Tradução Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991b. p. 73-122. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário).
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. Pressupostos, salvo engano, dos pressupostos, salvo engano. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 44-53.
- BROOKS, Cleanth. *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*. London: Dennis Dobson, 1949.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975. p. 3-15. (Coleção Biblioteca Universitária).
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.
- COOLEY, Charles Horton. *Social organization: a study of the larger mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1929.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Coleção Perspectivas do Homem).
- LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 9-43.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 44-51.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- TATE, Allen. *Limits of poetry: selected essays (1928-1948)*. New York: The Swallow Press, 1948.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.