

ADORNO: UM DEPOIMENTO PESSOAL*

Modesto Carone

RESUMO

Por ocasião de um ciclo de debates em homenagem ao centenário de Theodor W. Adorno (11 de setembro de 2003), o professor de teoria literária, tradutor e escritor Modesto Carone apresentou um depoimento sobre sua experiência pessoal com a obra do filósofo de Frankfurt. Nesse depoimento, aqui reproduzido na íntegra, ele fala da importância de certas formulações de Adorno para a orientação de vários de seus trabalhos como ensaísta e tradutor, notadamente aqueles dedicados a escritores de língua alemã. Revela ainda como sua produção ficcional foi impregnada — "subliminarmente" — pelo pensamento adorniano.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; teoria estética; literatura de língua alemã; tradução.

SUMMARY

During a series of debates in honor of Theodor W. Adorno's centenary (September 11, 2003), the professor of literary theory, translator and writer Modesto Carone related his personal experience with the work of the Frankfurt's philosopher. In this relating, here presented in full, he talks about the importance of certain Adorno's formulations in orienting many of his works as essayist and translator, mainly those related to German language writers. He also reveals the pregnancy — in a "subliminal" way — of Adornian thought in his fictional production.

Keywords: Theodor W. Adorno; aesthetic theory; German language literature; translation.

Falar sobre Adorno às vésperas do seu centenário é alguma coisa muito considerável. Mas como não sou especialista no assunto, apesar de ter tomado conhecimento dele e da Escola de Frankfurt em 1966, quando morava em Viena — onde aliás Adorno estudou com Alban Berg nos anos 1920 —, escolhi uma espécie de *segunda via* (já que a terceira não vai muito bem das pernas...) para me desincumbir dessa tarefa — tarefa na verdade muito agradável, tendo ao lado nesta mesa meus amigos e colegas Roberto Schwarz e Jorge de Almeida.

Minha intenção aqui é apresentar os lances principais da experiência pessoal que tive com o pensamento e parte da obra de Adorno no meu trabalho como professor universitário e como autor de alguns livros de ensaio e de ficção. Sendo assim, gostaria que essa minha fala fosse entendida principalmente como o reconhecimento de uma dívida intelectual e como uma homenagem ao grande pensador de Frankfurt, cujo centenário certamente será comemorado em todo o mundo que nele reconhece seu

(*) Este texto foi apresentado a 12 de agosto de 2003 no ciclo de debates "Adorno hoje", realizado no Instituto Goethe (São Paulo) em agosto/setembro de 2003.

crítico e intérprete mais ousado e exigente no âmbito do marxismo ocidental.

Assim mesmo a dificuldade não diminui muito, já que para Adorno — as palavras são suas e constam de *Minima moralia*, segundo alguns sua obra-prima: "Verdadeiros são apenas os pensamentos que não entendem a si mesmos". Em suma: aqui toda cautela é pouca, porque Adorno teria uma objeção de princípio a qualquer tentativa de tornar seu pensamento amplamente acessível. Não evidentemente por arrogância, o que de todo modo não lhe faltava, mas porque para ele a verdadeira filosofia é o tipo de pensamento que resiste à paráfrase. Nesse sentido, o que ele disse de Heidegger no ensaio "Jargão da autenticidade" *poderia* valer para sua própria pessoa: "Ele espalha em torno de si o tabu de que qualquer entendimento do seu modo de pensar seria simultaneamente uma falsificação".

Vale a pena tentar explicar melhor o que se passa no plano concreto dessa atitude. Pois o fato de Adorno suspeitar de todo empenho para desvincular o conteúdo das suas idéias da *forma* em que elas tinham sido veiculadas traía na verdade o *lado artístico do seu temperamento*, que desconsiderava a sugestão de que aqueles pensamentos pudessem ser reduzidos a uma série de argumentos inequívocos e diretos, sem a mediação necessária do modo de composição e do contexto sócio-histórico em que haviam sido formulados.

Por aí se entende que, em 1949, quando um editor norte-americano se recusou a mandar traduzir para o inglês a *Filosofia da nova música* porque o livro estava "mal organizado" e um redator de uma revista norte-americana *copidescou* um dos seus ensaios para torná-lo "mais claro", Adorno decidiu que era hora de voltar para a Alemanha. Por quê? Porque só assim ele fugiria à homogeneização despótica da indústria cultural, além do que ficava livre, mais uma vez, para escrever só em alemão, língua que, segundo ele, tinha uma afinidade eletiva especial com a filosofia. Vale a pena relembrar, nesse passo, que o timbre do alemão conhecido como *Adorno Deutsch* sempre foi controvertido, ou seja, elogiado por uns e atacado por outros: Karl Popper, por exemplo, desceu das alturas e voou baixo para dizer que Adorno "simplesmente falava banalidades numa linguagem grandiloqüente". A bem da verdade, esse tipo de batalha continua até hoje, mas não é idealismo supor que o filósofo de Frankfurt tenda a ser o vencedor à medida que o tempo passa.

Voltando ao ponto de partida dessa exposição — minha experiência pessoal, como professor, tradutor e escritor, com o pensamento de Adorno —, é útil dizer que dediquei a maior parte das duas primeiras atividades a três autores de língua alemã: Georg Trakl, Paul Celan e Franz Kafka. Coincidência ou não, os três figuram entre os preferidos de Adorno, aos quais certamente podem ser acrescentados Stefan George e o irlandês Samuel Beckett, sobre quem o filósofo escreveu um ensaio notável — "Tentativa de compreender *Fim de partida*" — e a quem pretendia oferecer a monumental *Teoria estética*.

Para começar *in media res* esse comentário, comecei a ler os poemas de Georg Trakl em meados dos anos 1960 e, invocando agora a expressão de Manuel Bandeira, essa leitura foi para mim um *alumbramento*. As imagens encadeadas do poeta, nas quais o colorido intenso colide com a tristeza e uma estranha serenidade paira sobre uma paisagem desolada, eram um desafio à inteligência crítica do leitor.

Por exemplo, os versos finais do poema "A noite": "Sobre recifes enegrecidos/ Precipita-se embriagada de morte/ A incandescente noiva do vento" ("Die Nacht": *Über schwärzliche Klippen/ Stürzt todestrunken/ Die erglühende Windsbraut*). Tem interesse lembrar que esse poema foi escrito diante do quadro *Noiva do vento* (*Windsbraut*), de Oskar Kokoschka, quando Trakl visitou o ateliê do pintor em Viena, segundo depoimento do próprio Kokoschka.

Ou então o retrato trakliano de Karl Kraus, um dos poucos intelectuais de peso da Áustria a promover o poeta em vida: "Branco sacerdote da verdade,/ Voz de cristal em que habita o alento gelado de Deus,/ Mágico irado,/ Sob cujo manto flamejante a couraça azul do guerreiro retine" ("Karl Kraus": *Weisser Hohepriester des Wahrheit/ Kristallne Stimme, in der Gottes eisiger Odem woht,/ Zürnender Magier/ Dem unterflammendem Mantel der blaue Panzer des Kriegers klirri*). Veja-se que o poema consta de um único período constituído por frases justapostas que carregam representações diferentes do mesmo objeto — o escritor vienense captado simultaneamente como sacerdote, voz de cristal e mágico irado, a que no fim se soma a figura do guerreiro. Cada imagem é autônoma, nenhuma se subordina à outra, uma vez que o nexos que as liga não é causal, mas simplesmente local. Sendo assim, não admira que elas batam umas contra as outras, produzindo uma proliferação de sentidos.

A questão que se colocava era: como descrever adequadamente esse modo de composição? A resposta veio à luz quando li o ensaio de Adorno sobre o surrealismo, no qual ele afirma que, ao contrário do que sustentavam os próprios surrealistas, o ingrediente que dava forma aos seus poemas não era o arbítrio da mão diretamente ligada do inconsciente com a página em branco, mas sim o *caráter de montagem* de imagens fechadas em si mesmas, muitas vezes à maneira de peças móveis num quebra-cabeça, e cujo encontro inesperado abre os horizontes da interpretação. Evidentemente, o momento social que integra a estética dessa poesia é a desagregação histórica da Monarquia do Danúbio, sob a qual o poeta viveu, quebrou psicologicamente já na sangrenta batalha de Grodek, na Galícia, e sucumbiu com o Império no primeiro ano da I Guerra Mundial.

A estética do fragmento também me ajudou a pesquisar a poesia de Paul Celan — segundo Adorno "*ein Dichter von Format*". Nesse poeta judeu-romeno de língua alemã, nascido em Czernowitz, na Bukovina, "fala a verdade quem fala sombras". Em sua obra madura, pós-surrealista, a contração e o esfacelamento do discurso — de maneira análoga às abreviações e dissonâncias de Anton Webern — chegam ao limite gelado do silêncio. Nesse caso, porém, o silêncio não é neutro nem vazio, mas

"desperto e ativo como uma lâmina", para tomar emprestadas as palavras de João Cabral de Melo Neto. Sua linguagem — é ele quem o diz, quase à maneira do poeta brasileiro — "visa a precisão, não transfigura nem poetiza, procura o âmbito do que é dado e do que é possível".

Para a *Teoria estética* de Adorno, os poemas de Celan querem expressar o grau extremo da repulsa exatamente quando silenciam. Foi essa observação perfeita que me levou a compreender, entre outras coisas, por que num dos seus versos Celan afirma categoricamente que "nós comemos as maçãs dos mudos" (*Wir essen die Äpfel der Stummen*). Além disso, no volume *A rosa de ninguém* (*Die Niemandrose*) figura um poema extraordinário que diz: "Silêncio/ como ouro cozido/ em mãos carbonizadas" (*Schweigen/ wie Gold gekocht/ in verkohlten Händen*).

Aí se manifestam a presença e a experiência dos campos de concentração, que o poeta conheceu quando jovem, pois foi aprisionado pelos nazistas e teve os pais assassinados. Não espanta que tenha afirmado sem meias-palavras que "minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe" (*Meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter*) e que o poema hermético que praticou tenha uma "obscuridade congênita" se visto a partir de uma "terra estranha" que, a meu ver, é a *utopia*— a utopia mal aceita mas nunca renegada por Adorno.

Celan, por sinal, escreveu na contramão do célebre dito adorniano de que depois de Auschwitz fazer poesia era um ato de barbárie. Mas acredito que foi justamente nesse ponto que ambos se encontraram. Pois ao desconhecer a advertência de Adorno, Celan tematizou o que Auschwitz representava da maneira mais brutal na famosa "Fuga da morte" ("Todesfugue"), onde a "fuga" e o conjunto da peça tinham de ser entendidos *também* em termos musicais, o que o ouvido sensível e educado do filósofo registrou como uma poesia nascida da dissonância entre a matéria e a forma que *calava fundo* na alma do leitor.

Quanto a Kafka, meu convívio é mais longo e data, na verdade, de 1968, quando Anatol Rosenfeld me convidou a traduzir o ensaio *Kafka: pró e contra*, de Günther Anders [São Paulo: Perspectiva, 1969]. O trabalho de Anders, que a meu ver pode ser considerado uma crítica de nítida inspiração frankfurtiana, me ensinou a ler o escritor tcheco de língua alemã não na linha dos que o qualificavam como místico, metafísico ou autor fantástico, e sim como um prosador surpreendentemente realista, capaz de formalizar sua versão do mundo alienado por meio de histórias enigmáticas contadas por um narrador não só não-onisciente, mas também *insciente*. Ou seja: um narrador que sabe tanto quanto o personagem, isto é, nada ou quase nada. Essas imagens "absurdas" ou parceladas da realidade têm evidentemente um fundamento histórico. Nas palavras de Anders,

Kafka des-louca (verrückt) a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo inteiramente normal e com isso

descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal [...]. Mas Kafka não é estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista — pelo menos nada disso em primeiro plano. Ele é um fabulador realista.

Nos termos de Adorno, que deixou, ao lado das de Walter Benjamin, as observações mais agudas sobre o criador de *O processo*, esse escritor "peca contra uma tradicional regra do jogo ao produzir arte exclusivamente a partir do que é recusado pela realidade". (Essa passagem está no ensaio "Anotações sobre Kafka", incluído em *Prismas* [São Paulo: Ática, 1998]. A tradução, excelente, é de Jorge de Almeida, como outras que vêm a seguir.) Um passo adiante, Adorno declara:

Em vez de curar a neurose, Kafka procura nela mesma a força que cura — a força do conhecimento: os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são interpretados como indícios da inverdade social, como o negativo da verdade [...]. O futuro conceito psicanalítico do "estranhamento" do Eu foi extraordinariamente antecipado por Kafka.

Para dar curso a essa seqüência de citações, vale lembrar o momento em que o filósofo centenário descreve, *como nenhum outro crítico que eu conheça* — o que, nesse caso, enfraquece a censura contra o uso das citações de Adorno —, a "casa da ficção" kafkiana: "Nenhum mundo poderia ser mais homogêneo do que o mundo sufocante que Kafka comprime em totalidade por meio da angústia do pequeno-burguês".

Quanto ao estatuto estético-político dos protocolos kafkianos, basta uma frase de Adorno para enquadrar o assunto: "O tom da obra de Kafka é o tom da extrema-esquerda: quem o nivela no genericamente humano já o falsifica como conformista". Por associação, é útil lembrar o que Brecht confiou a Walter Benjamin: "O único escritor realmente bolchevique que eu conheço é Franz Kafka"...

Diante de todos esses ensinamentos, aliados a um interesse por essa ficção que vinha da adolescência, a tradução das obras de Kafka ficou muito facilitada para mim — além do que foi por meio dessa árdua tarefa que pude percorrer por dentro o laboratório criativo de um dos maiores ficcionistas do século. Não me arrependo nem um pouco de ter dedicado vinte anos à versão dos seus textos para o português.

Aproveito a oportunidade, aliás, para dizer que essa atividade começou depois de uma conversa que tive com o professor Schwarz numa de nossas inúmeras viagens de carro a Campinas, onde trabalhamos durante quinze anos no mesmo departamento da Unicamp. Eu tinha lido com entusiasmo a novela "A construção" ("Der Bau") e disse que gostaria de

saber como aquela peça admirável soaria em nossa língua. O professor respondeu: "Por que você não tenta?". Alguns meses depois a tradução foi publicada na revista *Novos Estudos* [nº 9, julho de 1984], e até agora não parei de trabalhar com Kafka.

Mas enquanto eu ia traduzindo, ia também escrevendo ficção: contos curtos, contos curtíssimos, pequenas novelas e um livro contendo duas novelas interligadas que resultaram no que alguns leitores consideraram um romance. Foi enquanto produzia esses textos que me dei conta de que vários deles estavam impregnados não só por Kafka, mas também pelo pensamento de Adorno — isso mais subliminarmente do que por via consciente.

Se for verdade que o escritor de ficção é um historiador do indivíduo, então o assunto de que esses textos tratavam era a *vida danificada*, de que fala o subtítulo de *Minima moralia (Reflexões sobre a vida mutilada)*. Gostaria de poder ler aqui um deles — uma minibiografia do poeta Georg Trakl. A meu ver ele exemplifica, numa forma condensada, a relação entre o indivíduo lesado, a História que torna isso possível e, num pano de fundo remoto, a salvação utópica. O conto chama-se "As marcas do real" e diz o seguinte:

Os estudos mais recentes confirmam que desde a adolescência Georg Trakl consumia ópio, clorofórmio, veronal e cocaína. Explica-se: sua mãe Maria, uma protestante de Praga rejeitada pela comunidade católica de Salzburgo, passava os dias fechada no quarto, às voltas com bonecas de louça; os filhos ficavam sob os cuidados de uma governanta. Há quem diga que durante muito tempo Maria foi viciada em narcóticos pesados.

Tobias, o pai, era um atacadista próspero, mas faliu quando Georg fazia o secundário. Os biógrafos o descrevem como um homem vulnerável; num poema do filho afigura recorrente do pai se transforma em ancião coberto de lepra.

A vida afetiva do poeta estava orientada para a irmã mais nova, Grete, que as fotografias mostram crispada e bela. Foi a única pessoa que ele amou: tomou-a sua amante e induziu-a ao uso de entorpecentes. Costumam identificá-la com a Forasteira e a Monja dos versos da última fase. Depois de estudar piano em Viena, Grete casou-se em Berlim com um homem muito mais velho. Georg visitou-a uma só vez, quando ela teve de praticar aborto e quase morreu. Abandonada pelo marido, suicidou-se com um tiro dois anos depois da morte do irmão. O último poema, "Lamento", refere-se à "irmã de tempestuosa melancolia".

Sem recursos financeiros próprios a partir dos 16 anos, Georg foi obrigado a trabalhar como balconista e funcionário público para ganhar a vida. Mas não fez carreira: esquivo ao convívio e à rotina, ficou duas horas no melhor emprego que teve — um posto burocrático no Ministério do Trabalho. Seu único título na vida acadêmica foi o de

farmacêutico; na época o cidadão austríaco podia estudar Farmácia sem ter concluído o colegial. É plausível, porém, que o poeta tenha feito a escolha pensando num acesso mais fácil às drogas. Quem lê seus poemas reconhece a experiência do drogado: o texto alimenta-se de um cortejo de imagens intensamente coloridas onde deslizam barcas e papoulas.

Isso não impede que a dicção da obra seja clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante. Pois esta vivia uma crise sem precedentes desde que a Monarquia do Danúbio perdera as bases de sua sustentação social. Há indícios de que Georg registrou essa ruptura na subjetividade desintegrada do psicótico. Seus melhores poemas— aqueles que dos 25 aos 27 anos escreveu e burilou nas costas de envelopes e guardanapos — falam em noite e decomposição, à qual não falta, contudo, o brilho tenaz da redenção. Sem dúvida isso remete a Hölderlin, poeta com quem Georg tinha grande afinidade: em "Patmos" consta que onde há perigo cresce também a salvação.

Quando estourou a I Guerra Mundial o poeta alistou-se como voluntário porque estava desempregado. Imediatamente enviado a uma frente de batalha, participou como oficial-farmacêutico da chacina de Grodek, na Galícia. Foi nela que se viu cuidando de uma centena de mutilados aos quais não podia socorrer por escassez de remédios. Ao seu redor, pendurados em árvores, balançavam os corpos de soldados enforcados por falta de bravura. Georg puxou o revólver e tentou matar-se, mas foi impedido pelos companheiros e despachado com escolta para o sanatório militar de Cracóvia. Diagnosticado como esquizofrênico (dementia praecox), ficou internado quinze dias numa cela acolchoada ao lado de um tenente delirante. Nesse lugar recebeu a visita do amigo e protetor Ludwig Von Ficker, a quem entregou os originais dos dois últimos poemas, "Grodek" e "Lamento ". Na noite de 3 de novembro de 1914, não se sabe como, tomou uma dose violenta de cocaína e sofreu uma parada cardíaca. O mais provável é que tenha se suicidado. Três dias depois chegava ao hospital, trazendo-lhe dinheiro, o lógico vienense Ludwig Wittgenstein, que admirava sua poesia embora afirmasse não entendê-la. As linhas finais de "Grodek" dizem o seguinte:

*Uma dor poderosa nutre hoje a
chama do espírito,
os netos não-nascidos.*

Georg já estava enterrado no cemitério Rakowicz de Cracóvia quando saiu na Alemanha Sebastian em sonho, coletânea de suas primeiras obras-primas. Ao ler o livro em 1916, Rainer Maria Rilke perguntou: quem teria sido ele?

É isso.

Recebido para publicação em
19 de janeiro de 2004.

Modesto Carone é escritor, tradutor de Kafka e professor aposentado de Teoria Literária da USP e Unicamp.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 68, março 2004
pp. 127-133



centro de estudos da metrópole

Saiba mais sobre a Região Metropolitana de São Paulo
(RMSP) no site www.centrodametropole.org.br



Crie seus próprios mapas temáticos com mais de 300 variáveis sobre a realidade social, política, demográfica e econômica da RMSP.

As variáveis estão organizadas por distrito administrativo e permitem inúmeras configurações de mapas.

Bases de dados disponíveis para pedidos no site



Conheça também a revista eletrônica do CEM



www.centrodametropole.org.br/divercidade.html