

Violência e forma em Hegel e Adorno

Jaime Ginzburg*

RESUMO: O presente ensaio examina elementos da *Estética* de Hegel e da *Teoria Estética* de Theodor Adorno. Com base na comparação, propõe que a leitura crítica de Hegel permite apontar a presença, em suas ideias sobre literatura, de um pensamento nacionalista favorável à violência. Considerando o princípio conceitual da necessidade, examinamos as ideias de Hegel a respeito da épica. Comparamos a ideia hegeliana de totalidade com a concepção adorniana de fragmentação da forma.

PALAVRAS-CHAVE: Hegel, Adorno, épica, violência.

ABSTRACT: The present essay examines Hegel's *Aesthetics* and Theodor Adorno's *Aesthetic Theory*. As a contemporary perspective, we believe it is necessary to develop a critical approach to Hegelian thought on literature, since it is attached to a nationalist defense of violence. Considering the conceptual principle of necessity, we examine Hegelian ideas on epic. We compare the Hegelian idea of totality and the adornian idea of fragment.

KEYWORDS: Hegel, Adorno, epic, violence.

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre um trecho da *Estética* de Hegel, livro resultante de lições ministradas pelo filósofo na década de 1820 (HEGEL, 1993), e um fragmento da *Teoria Estética* de Theodor Adorno (ADORNO, 1998), livro póstumo, editado em 1970. Adorno era um estudioso dedicado da obra de Hegel. Na articulação entre esses dois autores, encontramos um caso, com rara contundência, no âmbito das teorizações sobre formas artísticas, de abertura de possibilidades de

* Universidade de São Paulo

pensar diferenças de perspectiva importantes em termos de entendimento do papel histórico da violência.

Hegel construiu uma conceituação específica sobre os gêneros literários, cujas heranças chegam ao ensino de Teoria da Literatura na atualidade. Dentro do seu sistema, é fundamental a sua concepção de épica, em que ele desenvolve o princípio da necessidade, segundo o qual tudo o que acontece, acontece porque deve acontecer. Esse princípio é fundamental para assegurar a unidade da forma. A proposta de ler Hegel em articulação com Adorno é dar visibilidade a um aspecto específico de sua concepção de épica, a função que atribui à crueldade do herói épico.

Adorno reúne as características de ser um grande conhecedor de Hegel e um crítico indignado da violência no contexto pós-guerra. Suas observações sobre a forma da obra de arte são incompatíveis com as de seu antecessor. Interessado em autores como Kafka e Beckett, Adorno elabora reflexões que contrariam não apenas a aceitação do princípio da necessidade, mas também a concepção de unidade da forma.

A violência legitimada

Dentro da *Estética* de Hegel, há um trecho intitulado *A ação épica individual*. Ele integra, dentro do campo das reflexões sobre a poesia, as elaborações sobre a constituição do gênero épico. Embora inclua diversificada exemplificação, é em Homero, sem dúvida, que encontra suas referências principais.

A ação épica individual elabora uma argumentação favorável à presença de violência na literatura, por meio das condições determinadas em que propõe a legibilidade do gênero épico.

O texto associa a epopeia a um componente nacionalista. Em forte interação com o debate político oitocentista, faz uma leitura dos clássicos muito apegada a questões de seu próprio tempo. O desenrolar de um poema épico se daria com “conflitos entre nações inteiras” (HEGEL, 1993,

p. 582). Com isso, o impacto das ações do herói épico seria interpretado fundamentalmente como exercício de soberania política.

O herói épico, para Hegel, reúne propriedades “humanas e nacionais” (HEGEL, 1993, p. 584). Sua exemplaridade funciona como indicadora de qualidades nacionais. Se o herói se destaca em suas ações, e contrasta com seus inimigos em força ou habilidades, essa diferenciação estaria em acordo com distinções qualitativas entre os grupos em confronto. A superioridade de um herói configuraria, em termos conotativos, a superioridade de uma nação.

Hegel desenvolve também, em sua argumentação, a exigência de *unidade* de uma obra épica (HEGEL, 1993, p. 584). Havendo uma *diversidade* de aspectos na obra, desenvolvidos ao longo de sua extensão, essa diversidade se integra em uma “*totalidade*” (HEGEL, 1993, p. 585).

Assim como deve haver um senso de totalidade no conjunto da obra, o mesmo deve ocorrer na configuração do herói. Hegel define os heróis épicos como

[...] indivíduos totais que em si mesmos realizam uma síntese brilhante dos traços dispersos e dissociados do caráter nacional, o que faz deles caracteres essencialmente livres, humanamente belos, confere a esses nobres personagens o direito de figurar num plano superior e impõe-nos o dever de unir o principal acontecimento à sua individualidade (HEGEL, 1993, p. 585).

Articulada com essas duas categorias, o nacionalismo e a unidade, Hegel integra à descrição do herói épico a disposição para o comportamento cruel. Isso significa, no contexto em discussão, a capacidade de agir com violência.

A vingança pessoal, e também uma certa crueldade, fazem parte desta energia das épocas heróicas. Ainda sob este aspecto, Aquiles, como caráter épico, está acima das censuras que lhe poderiam infligir em nome da moral (HEGEL, 1993, p. 585).

A “energia das épocas heroicas” se refere ao campo de tensão dos confrontos históricos. A referência às “censuras que lhe poderiam infligir” consiste em um desafio para a interpretação. Hegel deixa aqui aberta a possibilidade de que atos cruéis, em sua opinião, em alguns contextos, possam ser reprováveis. No entanto, como indica pelo exemplo de sua avaliação de Aquiles, determina que, no caso das ações épicas, as ações cruéis têm um valor afirmativo seguro.

Essas afirmações, levando em conta a análise que Hegel faz da cólera de Aquiles, permitem a formulação, por articulação dos elementos, de algumas observações.

- Hegel considera um personagem cruel “humanamente belo” e não vê nisso nenhuma contradição lógica;
- O pensador considera a crueldade parte de um “plano superior” a ser admirado como elevado;
- Sendo o herói épico o indivíduo total que resguarda os elementos fundamentais da nação, e sendo ele cruel, a nação deve também ser cruel, com orgulho desse fato;
- A crueldade é incorporada à unidade da épica e absorvida em sua síntese, com impacto final positivo para o conjunto.

Na *Iliada*, especifica ainda Hegel, “a cólera de Aquiles [...] constitui o principal tema da narração” (HEGEL, 1993, p. 586). Nesse sentido, podemos inferir que a violência assume uma posição constitutiva e estrutural no gênero épico, em razão da prioridade atribuída à cólera.

Se o texto de Hegel encerrasse aqui, poderíamos ser levados à conclusão de que o pensador está argumentando em favor de que o herói épico agiria como força instabilizadora ou maligna. No entanto, em seu desdobramento argumentativo, o pensador elabora a caracterização da ação épica de modo a evitar justamente esse encaminhamento conclusivo.

Tudo depende, para a determinação da unidade da épica, da legitimidade das ações:

Os acontecimentos que se realizam parecem depender absolutamente do seu caráter e dos fins pretendidos, e o que nos interessa antes de tudo, é a legitimidade ou ilegitimidade da ação no quadro das situações dadas e dos conflitos que delas resultam (HEGEL, 1993, p. 586).

Portanto, de acordo com as formulações hegelianas, não há na violência em si mesma um problema moral. O que está em questão na avaliação das ações é sua “legitimidade”, isto é, se elas estão de acordo com o campo de parâmetros de adequação considerados aceitáveis.

O pensador então formula, de modo inteiramente consistente com a argumentação anterior, o problema da delimitação de condições para essa avaliação. Seria problemático julgar o herói épico se estivéssemos diante de um ser dotado de vontade autônoma agindo de acordo com convicções pessoais.

Na poesia épica, para Hegel, no entanto, o que condiciona as ações é o “Destino”. Portanto, forças externas ao herói estabelecem os parâmetros para o que ele deve desenvolver.

[...] os acontecimentos e a ação são, em geral, regidos pela necessidade. [...] o destino do herói épico [...] cria-se fora dele, e este poder das circunstâncias que imprimem à ação a sua forma individual, que determinam o resultado da sua atividade, e decidem assim a sua sorte, não é senão o poder do *fatum*. O que acontece devia acontecer, em virtude de uma necessidade inelutável [...] O destino determina o que deve suceder e sucede; êxitos ou frustrações, vida ou morte (HEGEL, 1993, p. 586).

Com o argumento da necessidade, Hegel propõe que o herói épico, enquanto realiza suas ações, cumpre um destino. A narrativa da epopéia é, portanto, a configuração de um dever-ser, em que determinações externas firmam as condições da atividade humana.

Articulando esse elemento com os pontos anteriores, podemos compreender que a disposição do herói épico para

a cólera e a violência não consiste em um problema, ou em um dilema moral, e ela corresponde à determinação de um destino. Não faria nenhum sentido, nessa perspectiva, questionar moralmente a crueldade de Aquiles se as suas ações estão conduzidas de acordo com forças de uma necessidade que ultrapassa o próprio Aquiles e que diz respeito, em última instância, à ordem do universo.

Se o herói épico exerce violência, ela corresponde a uma necessidade inelutável; se inimigos são mortos, isso faz parte do processo; se há destruição e combate, isso é incorporado ao processo, em favor da síntese do conjunto.

A necessidade age, como explica Hegel adiante no mesmo texto, como “razão imanente” (HEGEL, 1993, p. 587). Ela consiste em uma lógica de sustentação, segundo a qual os acontecimentos podem ser dotados de sentido, mesmo sendo situações marcadas por crueldade e destruição.

As relações entre deuses e homens na epopeia recebem consideração positiva por parte de Hegel, que observa inclusive haver nos poemas de Homero mérito pela “humanização e aclimação dos próprios deuses” (HEGEL, 1993, p. 588). Isso contribui para a consolidação da dinâmica da narrativa épica, organizada de modo que todas as ações do herói épico façam sentido dentro do conjunto.

Cabe articular as categorias utilizadas por Hegel de modo a reforçar a importância do fundamento político de sua concepção de herói épico.

A narrativa épica é constituída de acordo com um princípio de necessidade. O herói age de acordo com o que deveria acontecer. O poema épico homenageia, na acepção hegeliana, a nação a que pertence o herói, por meio de um destino – o destino nacional soberano afirmativo. O dever-ser da narrativa corresponde à trajetória vitoriosa da nação a que o herói corresponde.

Como fica, então, a crueldade? Como fica a violência?

O herói épico está associado a uma imagem afirmativa da nação a que pertence. Em seu confronto com inimigos,

na perspectiva de Hegel, o herói reforça características nacionais em contraste com fragilidades inimigas.

Há legitimidade na violência. Ela está incluída nesse destino. O herói épico não deveria ser culpabilizado moralmente por agredir ou matar, em épocas heroicas, pois, de acordo com Hegel, isso faz parte. A afirmação nacional se vale da crueldade, como, na *Ilíada*, é necessária a cólera de Aquiles.

Isso significa que há necessidade de violência na épica. Ela está legitimada como elemento constitutivo do gênero. Não incidentalmente: como componente decisivo para que o herói épico se defina, portanto, como componente constitutivo.

A violência catastrófica

A *Teoria Estética* de Theodor Adorno elabora um diálogo crítico importante com a *Estética* de Hegel. Suas reflexões sobre a arte articulam a discussão das condições de produção e recepção das artes no século XX com uma erudita interpretação da tradição filosófica de debates de categorias utilizadas para discutir as diversas formas de arte, inclusive, e em destaque, categorias hegelianas.

Para os fins deste trabalho, cabe concentrar a atenção especificamente a um trecho da *Teoria Estética*, em razão de sua concentração de ideias fundamentais para o debate aqui. Como o livro não é organizado em capítulos bem delimitados, temos de fazer alusão à edição aqui utilizada, da Editora Martins Fontes, conforme a referência bibliográfica ao final, sendo priorizado o trecho que está impresso entre as páginas 160 e 170.

Entre a *Estética* de Hegel e a *Teoria Estética* de Adorno, termos de diferenciação devem ser sinalizados.

- Em Hegel, há uma expectativa de organização da totalidade da produção artística em períodos – arte simbólica, arte clássica, arte romântica. Além disso, os capítulos também se dividem de acordo com modalidades de produção artística – arquitetura, música, escultura,

pintura, poesia. As classificações em períodos e gêneros servem a um princípio dialético de sistematização, em que as partes e o todo se esclarecem reciprocamente, em favor de um conceito sintético de arte. Em Adorno, contrariamente, há um movimento de dissolução de diversas classificações tradicionais, tanto em termos de periodização como de gêneros. A convicção de que a arte só pode ser compreendida em sua concretização histórica impede que haja um conceito essencialista e, com isso, afasta uma síntese generalizadora.

- Hegel elabora uma reflexão em que ideias estéticas são interpenetradas fortemente com concepções religiosas – imagens de divindades, elementos de diferentes tradições mitológicas, códigos cristãos. A superioridade da chamada arte romântica com relação à simbólica e à clássica se deve, fundamentalmente, pela maturação no modo de as manifestações artísticas entenderem Deus, com relação aos períodos anteriores, que respectivamente atribuíam traços divinos a imagens da natureza e imagens antropocêntricas. Em Adorno, o horizonte de reflexão é inteiramente diferente. O vocabulário conceitual tem, entre suas fundamentações, o marxismo (há constantes referências à arte como mercadoria), a psicanálise (alguns dos principais raciocínios do livro são elaborações do conceito de inconsciente) e uma filosofia da história contrária ao positivismo, pautada pela empatia com o impacto do horror das catástrofes do século XX.
- A *Estética* aponta para um valor afirmativo da arte. Nos termos de Hegel, “a obra de arte tem de ser a expressão dos interesses mais altos do espírito” (p. 159). Essa elevação condiciona a interpretação das obras, no sentido de que, se há dentro dos textos a presença de elementos negativos, eles são integrados em favor de sínteses afirmativas. Em Adorno, não apenas a arte, mas nem a própria existência tem condições de receber uma síntese positiva. “Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências his-

tóricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isto tem consequência na forma das obras de arte.” (p. 175). Essa negatividade adorniana define a diferença, a meu ver incontornável, entre as categorias interpretativas e os critérios de juízos de valor adotados por críticos orientados pela tradição idealista hegeliana e críticos interessados pela escola de Frankfurt.

O trecho da *Teoria Estética* aqui escolhido para comentário inicia com uma alusão à relação entre as obras de arte, a “violência e a dominação da realidade empírica” (ADORNO, 1988, p. 160). As páginas seguintes desenvolvem uma reflexão carregada de tensões conceituais sobre como essa relação pode ser pensada. Em Adorno, não há lugar para determinismo nem superficialidade documental nem ingenuidade crítica.

A formulação da questão abre, nessas páginas, uma reflexão sobre um dos conceitos cruciais do livro e também da disciplina, o conceito de forma. Não há nisso nada de casual: Adorno reconhece que, no contexto pós-guerra, o pensamento exige reavaliação. Séculos de civilização, ou daquilo que poderia ser considerado “civilização” em perspectiva eurocêntrica, não impediram catástrofes. Vida intelectual não impede a explosão de movimentos destrutivos. Termos que poderiam ser interpretados como autoevidentes, como a palavra “forma”, são tomados em dimensão renovada, a partir de uma perspectiva que deles exige uma dupla articulação: uma leitura que leve em conta a tradição de estudos da disciplina e também os desafios postos pelo momento presente, diante do autor, quando escreve. Trata-se de reinterpretar historicamente conceitos, sob a perspectiva da violência recente.

Em linha que se distingue dos que opõem forma e conteúdo de modo estanque e esquemático, Adorno propõe uma interdependência dos elementos, observando inclusive que, do ponto de vista crítico, é comum ocorrer uma dificuldade de isolar a forma (ADORNO, 1988, p. 162), bem como entender que a hermenêutica consista em uma transposição de elementos formais em conteúdos (ADOR-

NO, 1988, p. 161). Com esses pressupostos, o pensador elabora uma reflexão sobre os empregos do conceito.

A primeira ideia que gostaria de aqui enfatizar é a seguinte: “Na sua relação com o seu outro, cuja estranheza atenua, e no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. [...] Forma e crítica convergem.” (ADORNO, 1988, p. 165)

A ambiguidade constitutiva que Adorno atribui à forma me parece central. Criticar a civilização e, necessariamente, fazer parte dela, uma condição antagônica da obra de arte. Essa generalização nasce de leituras de Kafka e Paul Celan, e ganha abrangência em razão de uma proposição política, sobre como deveria ser composta a história literária.

A afirmação “Forma e crítica convergem” remete diretamente ao ensaio “Crítica cultural e sociedade”, em que Adorno expõe a situação do crítico dentro de aporia similar. Ao apontar problemas e contradições da sociedade, não é possível se colocar em um lugar externo a ela. O crítico o faz de dentro da sociedade, de modo que está inscrito nas contradições, e não imune a elas.

Na convergência indicada pelo autor poderia estar a impossibilidade – tanto no caso da forma artística, como no caso do trabalho crítico – de estar fora da história, fora da sociedade, fora das contradições dos processos concretos da existência coletiva.

A obra apontaria o que há de terrível em um contexto, e estaria ciente de que constituiria sua existência estética dentro desse mesmo contexto. A forma precisa manejar as condições de visibilidade da experiência, de modo que ela possa ser compreendida, mas não a ponto que ela perca seu impacto. Seu “elemento antibárbaro” corresponde à sua relação com sua capacidade crítica da civilização.

É de fundamental importância na argumentação de Adorno o ponto em que ele propõe a ideia de que a forma é uma mediação:

A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. [...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma [...] Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa (ADORNO, 1988, p. 166).

Essa concepção, que envolve um componente de complementaridade e um componente metonímico, elabora a ideia de unidade interna da obra de arte de um modo tenso: as partes se relacionam entre si, e se relacionam com o todo, e a cada movimento constitutivo há uma seleção, uma renúncia, isto é, as relações estabelecidas não são sintéticas, elas são parciais, limitadas.

Trata-se de uma concepção fragmentária da obra de arte, em que o movimento de constituição de significado é também um movimento de exclusão de parte de uma possibilidade do significado, uma recusa e, portanto, uma perda – definindo, assim, uma condição melancólica. Este é um momento da reflexão de Adorno muito afinado com o pensamento de Walter Benjamin.

Logo depois, Adorno se dedica a uma reflexão sobre Hegel, e avalia a importância que nele assume a concepção de conteúdo. A incorporação de Hegel à reflexão ocorre de modo duplo – Adorno aponta uma afinidade com seu antecessor para, em seguida, tomar imensa distância de seu posicionamento.

É depois de passar por observações sobre música que Adorno chegará a um ponto exigente desta reflexão:

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. [...] Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de

ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. Nas suas peças, ao repetir literalmente um excerto em vez de o interromper, Beckett reage a tal fenómeno; há quase cinquenta anos, Schönberg procedeu de modo semelhante na marcha da serenata: após a supressão da repetição, retorno desta por desespero. O que Lukács chamou outrora a “descarga do sentido” designava a força que permitia à obra de arte – ao ter de confirmar a sua definição imanente – terminar segundo o modelo daquele que morre de velhice e de saturação vital. Que isso seja recusado às obras de arte, que também não possam morrer como o caçador Gracchus, é por elas imediatamente integrado como expressão de horror. A unidade das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, a unidade da variedade: ao sintetizar, ela viola o sintetizado e prejudica nele a síntese (ADORNO, 1988, p. 169).

A diferença entre uma obra configurada como totalidade fechada e uma obra constituída de modo aberto e fragmentário envolve distinção de valor na modernidade, estando os parâmetros estéticos libertos das convenções da tradição. A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser sempre precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva.

Isso coloca a obra no campo oposto à configuração da épica caracterizada por Hegel, em que uma necessidade ditava o sentido das ações, não sobrando espaço para nada gratuito ou casual. O destino lá era responsável pela determinação dos parâmetros de entendimento do vivido.

Adorno fala aqui também de uma recusa à morte de “velhice e de saturação vital”, isto é, em condições esperadas pela passagem linear do tempo, como elemento

sinalizador do fim de uma obra. Os exemplos de Beckett e Schönberg, assim como a referência a Kafka, apontam para uma contrariedade à concepção ordinária de tempo linear.

Diferentemente, Adorno pede uma “expressão de horror” e apresenta uma aporia conceitual. Cabe lembrar que Hegel, ao elaborar sua concepção de épica, expõe que o gênero efetiva uma síntese de traços nacionais, na composição do herói e por meio dos episódios apresentados. Adorno, interessado prioritariamente na arte das décadas mais recentes, entende a obra de arte em uma constituição antagônica. A atribuição de síntese totalizante contraria essa percepção, criando uma falsa imagem de equilíbrio.

A aporia final do trecho, aforismo provocador e perturbador, propõe que a unidade da obra de arte, ao compor uma totalidade, “viola o sintetizado”, isto é, contraria a própria matéria da qual a forma se constitui, e impede que essa matéria processe a sua condensação em uma unidade. A aporia, portanto, descreve uma negatividade constitutiva da obra de arte, uma unidade que, em seu processo, nunca se conclui, sob o risco de contrariar os fundamentos de sua própria constituição. A forma permanece fragmentária, aberta, em tensões internas, em construções de sentido parciais e, com isso, o movimento de sua constituição não deixa de ocorrer.

Retomando um ponto anterior, cabe articular essa concepção da arte como incompletude, da forma como crítica por meio da estranheza e da fragmentação, com a ideia inicial de uma “violência e a dominação da realidade empírica”. Creio que há uma ligação indissociável entre a percepção do contexto e a concepção estética.

Na base de problemas elaborados por Adorno, tanto na *Teoria Estética* como em outros trabalhos, está o impacto da violência histórica recente. A Segunda Guerra Mundial, os campos de extermínio, as dificuldades de elaborar uma perspectiva histórica renovada.

O ensaio *Educação após Auschwitz* formula de modo explícito um princípio geral que está em muitos de seus

trabalhos – a ideia de que os campos de extermínio não devem se repetir, e que a pedagogia e os conhecimentos devem servir a esse propósito. Nesse sentido, Adorno defende a procura de políticas de não repetição da violência histórica.

No caso de um contexto histórico sob intenso impacto da violência recente, o pensador propõe uma renovação de parâmetros, para que Auschwitz não se repita, quer dizer, a catástrofe não seja continuidade nem regra. Parte do pensamento de Adorno (em *Dialética Negativa*, por exemplo) consiste em desenvolver uma filosofia da história que reconheça a presença da violência, mas a recuse, criticamente. E que, diferentemente do darwinismo social e de outras correntes, não a justifique nem a legitime.

Se a violência entra no campo estético, e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana, isso seria abrir mão do “elemento antibárbaro da arte”, seria configurar a violência sem “melancolia da forma”. Desse modo, as condições de possibilidade de a arte cumprir um papel favorável ao reforço acrítico de presença da violência estariam dadas. Isso é inaceitável para sua posição política antiautoritária.

Teorizações comparadas

Estabelecendo critérios de comparação, podemos distinguir as orientações de Hegel e Adorno, de modo a avaliar as diferenças entre suas proposições. A categoria do nacionalismo é fundamental para o primeiro. Adorno trabalha em um contexto posterior à Segunda Guerra, em que a crítica às consequências nefastas do excesso de apelo ideológico nacionalista na Alemanha é crucial, e as mistificações nacionalistas são incompatíveis com suas proposições estéticas.

Em Hegel, é fundamental também o conceito de totalidade. A unidade da obra é articulada como síntese totalizante dos elementos que a constituem. Adorno, por sua vez, com sua concepção de uma melancolia da forma,

aponta para uma má infinitude. A produção de sentido da obra se constitui nas relações entre seus fragmentos, sem se atingir uma totalidade conclusiva.

Para sustentar esses elementos, o nacionalismo e a totalidade, Hegel se vale do princípio da necessidade interna, segundo o qual não há acasos e tudo acontece de acordo com determinações, de modo que no conjunto todos os elementos se integram. Diferentemente, em Adorno, prevalece a ausência de síntese.

O objeto de estudo, em sua delimitação contextual, merece atenção. O trecho da *Estética* aqui escolhido consiste em uma caracterização da epopeia que valoriza particularmente Homero; o trecho da *Teoria Estética* aqui escolhido consiste em uma reflexão sobre a forma na arte recente, com referências a Beckett, Kafka e Schönberg.

De acordo com Michael J. MacDonald (2005), o interesse de Hegel por Homero não se restringe ao campo do estudo da épica. Haveria uma analogia, estudada amplamente por seus comentadores, entre a narrativa de Homero e a estrutura da *Fenomenologia do Espírito*, livro dedicado à concepção de conhecimento do pensador.

A reflexão de MacDonald aponta para a ideia de que Hegel teria encontrado em Homero um modelo de sonho de totalização adequado à expectativa de um conhecimento sintético, e que, nesse sentido, uma ligação epistemológica seria estabelecida entre o processo narrativo e a produção de conhecimento. No entanto, a partir de uma discussão de ética contemporânea, MacDonald questiona a viabilidade dessa totalização.

Susan Buck-Mors, em artigo de 2000, fez uma leitura perturbadora de *Fenomenologia do Espírito*, a partir de uma dupla chave – recuperando o seu contexto de condições de produção, e discutindo suas condições de leitura atuais. Centrada nas categorias do senhor e do escravo, a autora coloca em questão a viabilidade de aceitar a argumentação hegeliana para a interpretação dos processos históricos.

Ambos os artigos estão ligados a perspectivas conceituais contrárias tanto a ideologias nacionalistas como ao

colonialismo, e estão inscritos em pautas éticas recentes. A argumentação que ambos elaboram com relação à *Fenomenologia do Espírito* poderia ser estendida à *Estética*.

A ampla influência da teoria dos gêneros de Hegel nos estudos literários poderia ser reavaliada, tendo em vista os fundamentos políticos da *Estética* e a possibilidade contemporânea de sua crítica.

Duas objeções poderiam ser feitas a essa atitude: a preservação do discurso de base hegeliana está associada à valorização respeitosa de fundamentos de nossa civilização, sendo a epopeia clássica e medieval um dos principais entre esses fundamentos; a crítica ao discurso hegeliano sobre a épica poderia ser considerada uma crítica inócua, uma vez que a produção de epopeias se tornou um fenômeno atípico e muito pouco presente na modernidade, dando lugar ao romance e a outros modos de elaboração da prosa. Sobre a primeira objeção, que expressa um discurso político conservador canônico, seria necessário chamar a atenção, com Adorno e Freud, para o componente negativo da assim chamada “civilização”, o que há nela de regressivo, de barbárie, enumerar os genocídios, os massacres coloniais, e com isso retomar o tema da violência de modo incisivo. A segunda objeção desconsidera a incorporação de componentes da epopeia por uma ampla diversidade de produções culturais, incluindo a chamada literatura *best-seller*. O cinema de Hollywood mantém uma linha continuada de produção de filmes de apelo comercial em que nacionalismo, totalização e crueldade fazem parte de um modelo com décadas de existência. Distorções, reelaborações mistificadoras e espetáculos que exploram heranças da épica estão à volta.

A comparação entre os dois trechos aqui escolhidos tem uma vantagem para a visibilidade do problema. Ela ajuda a entender por que tradicionalmente, de modo geral, a historiografia e a crítica, na tradição eurocêntrica, elogiam a épica, e não consideram a presença de cenas de violência um fenômeno especificamente perturbador, ao passo que, na contemporaneidade, em diversos países,

têm surgido algumas linhas de pesquisa voltadas para as relações entre cultura e violência, e um componente de perplexidade se integra ao processo de avaliação estética das obras.

De fato, um aspecto central do problema está na necessidade interna da ação violenta no conjunto do enredo, para os fins de homenagem da nação – e aqui temos claro que estamos falando da compreensão criada por Hegel da epopeia, e não necessariamente da epopeia como fenômeno da Antiguidade e da Idade Média. O herói épico, ao agir com crueldade, age em favor do que é necessário, determinado. Como mencionado anteriormente, “Aquiles, como caráter épico, está acima das censuras que lhe poderiam infligir em nome da moral” (HEGEL, 1993, p. 585), o que remete, em termos de uma avaliação do comportamento violento, a uma legitimação, que exclui a condenação.

Caberia relacionar a este problema categorias como culpa, inocência, violação dos princípios de uma consciência, que são categorias elaboradas por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, em uma passagem dedicada à reflexão sobre o agir. Nessa passagem, é explicitado o papel da guerra como “o-que-mantém o todo” (HEGEL, 1993, p. 31). Discutindo as relações entre ética e ação, Hegel propõe a negatividade como elemento a ser incorporado ao processo na totalização.

A perspectiva a partir da qual escreve Adorno supõe um contexto marcado pelo impacto da Segunda Guerra Mundial, em que as referências à violência de guerra são caracterizadas pela indignação e pela atitude crítica, sendo o ensaio *Educação após Auschwitz* (ADORNO, 1986) a expressão exata da convicção de Adorno de propor uma série de transformações pedagógicas para que a escala de violência não se repita. Ocorre que, em Adorno, ações violentas são necessariamente examinadas em perspectiva ética, e a prerrogativa admitida por Hegel para a cólera de Aquiles está ausente.

O modo como Hegel emprega a noção de necessidade foi problematizado por Adorno em seu livro de estudos

sobre o filósofo. A necessidade externa seria, na filosofia hegeliana, um fator de condicionamento da liberdade humana, de modo que o ser humano estaria implicado duplamente, em suas relações com a coletividade, em uma ilusão de liberdade individual, e em uma insignificância diante das obrigações com relação ao conjunto do qual faria parte (ADORNO, 1993, p. 46).

Na *Dialética Negativa*, Adorno fará uma proposição enfática de contrariedade à filosofia hegeliana, ao rejeitar o princípio da totalização do processo histórico, a grande síntese da Fenomenologia do Espírito, que encontra similar no efeito de conjunto na grande narrativa épica da tradição que tanto admira. Diz Adorno que o princípio do absoluto total é contraditório em si mesmo. Uma vez supostamente constituído, ele suspende as condições lógicas e temporais que são necessárias para a sua constituição (ADORNO, 1999, p. 318).

Seguindo o raciocínio de Adorno, podemos observar na imagem que Hegel propõe da epopeia uma espécie de hipérbole da unidade nacional, um universo em que a configuração nacional é soberana e não se submete à falha nem à fragilização. A função política dessa hipérbole é afirmativa, servindo à consolidação mistificadora da unidade nacional, nos termos definidos por Raoul Girardet (GIRARDET, 1987), falseando conflitos existentes em favor de uma imagem de conjunto harmoniosa.

Cabe perguntar o que acontece, nesse sentido, no mundo de Beckett e Kafka, quando um personagem se dispõe à cólera e à crueldade. Manter a perspectiva ditada pelo vocabulário conceitual da *Estética* de Hegel poderia, dentro de uma visada anacrônica, exigir a dissociação entre violência e moralidade. Ou ainda, entre violência e ética.

No entanto, uma perspectiva ditada pela *Teoria Estética* de Adorno, diferentemente, apontaria para a convergência entre forma e crítica. A presença, em uma obra, de cenas de violência não poderia ser lida fora de um contexto histórico. Ao longo da *Teoria Estética*, são examinados casos como o de Paul Celan, poeta que abordou a Segunda Guerra Mundial,

em que a violência assume um papel complexo. Ao mesmo tempo em que não cabe representá-la de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido. Situações extremas, limítrofes como essa, em que a literatura se constitui em uma condição em que quase cede à própria impossibilidade de se sustentar, correspondem à concepção de melancolia da forma.

Haveria, portanto, na epopeia tal como Hegel a descreve, uma empolgação com o conflito, justificado e legitimado, e na violência pós-guerra tal como Adorno a caracteriza, uma tensão incontornável, incompatível com qualquer justificação. A comparação entre os dois referenciais teóricos aponta para a impossibilidade de dissociar, no debate conceitual, os campos estético, ético e político.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Educação após Auschwitz. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Hegel: three studies*. London: The MIT Press, 1993.

_____. *Negative dialectics*. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel and Haiti. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 26, n. 4, p. 821-865, 2000.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 2.

MAC DONALD, Michael J. Hegel, Lévinas, and the limits of narrative. *Narrative*, Ohio, v. 13, n. 2, p. 182-194, 2005.

Agradeço a João Camillo Penna e Ricardo Amaral, pela leitura atenta do esboço deste trabalho.

