

**ROBINSON, JOSH. ADORNO'S POETICS OF
FORM. NEW YORK: STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK PRESS, 2018.**

Wibsson Ribeiro Lopes¹

O livro de Josh Robinson, *Adorno's Poetics of Form*, parte inicialmente de uma crítica aos atuais estudos do campo do chamado New Formalism, principalmente de autoras como Levinson, Wolfson e Kornbluh, que buscam associar ferramentas do novo historicismo com elementos da desconstrução e do marxismo, praticando aproximações entre o *close reading* e o interesse em fazer da leitura das obras uma avaliação crítica também da sociedade, da história e da política, portanto mais ampla. O que pode ser considerado uma missão louvável, mas Robinson logo observa os problemas nessas novas aproximações, problemas que na opinião dele derivam quase sempre do fato de que o conceito de forma ganha, em todos esses trabalhos, definições imprecisas, ou mesmo nenhuma definição, servindo de sinônimo para outros termos e conceitos como obra, gênero, estilo etc. Da crítica ao modo como esses autores pensam ou deixam de pensar suficientemente no conceito de forma – dando a esta ou a pura indefinição, ou definições elásticas demais, capazes de abarcar a tudo, desde o que está contido nas obras literárias até o que se trata essencialmente de fenômenos sociológicos e políticos –, Robinson ruma então para um estudo no qual buscará uma conceituação sofisticada do que vem a ser a forma quando falamos dela em termos estéticos e literários, partindo da obra de Theodor Adorno, em especial sua *Teoria estética*, para construir um percurso em torno desse conceito.

¹ Doutorando em Teoria e História da Literatura (IEL – Unicamp): <wibsson@gmail.com>.

O que se segue ao longo do livro é o estudo da constelação que enxergamos quando nos debruçamos sobre o conceito de forma, o qual passa a ser uma figura que, ao invés de possuir uma definição estanque, cambia de função e sentido, a depender de como olhamos para ela, e vai assumindo novas possibilidades, se refinando. Dessa forma, busca-se por meio dos conceitos em constelação aquilo que escapa, que aponta para fora deles, aquilo, dentro do objeto, que se nega a ser apreendido pelo pensamento conceitual.

No primeiro capítulo, a forma é pensada ao lado do conteúdo, e toma-se como base a reflexão sobre a poesia presente na obra de Adorno, em especial suas considerações sobre a parataxis a partir da leitura de Hölderlin, em polêmica com Heidegger. A luta de Adorno é para ler o conteúdo e o material que surge da própria forma do poema, contra a imposição de um discurso filosófico que, no caso específico de Heidegger, ainda segundo Adorno, precisa ignorar a relação real de Hölderlin com parte da tradição do idealismo alemão para salientar apenas pontos filosóficos de interesse ao projeto geral heideggeriano. A visão de Adorno é que, se a filosofia deve ser convocada para a leitura desses poemas, não deve ser uma filosofia pré-existente, mas uma que emerge da própria apreensão deles, e que respeita sua existência autônoma. O ato de ler, então, superaria uma dicotomia herdeira da divisão do trabalho, na qual a filosofia legislaria sobre as demais disciplinas, com uma autoridade que ela não merece possuir.

Em Adorno, o conteúdo de verdade da obra de arte emerge simultaneamente da análise de sua estrutura, da análise de como cada elemento da obra se relaciona com os demais e também da análise da sua aparência, daquilo que transcende a estrutura – termo que ele cunha para designar a articulação entre forma e conteúdo; estrutura seria, portanto, a forma em um nível mais elevado, não mais distinto do conteúdo, mas incorporando-o em uma nova configuração – e pode ser pensado quando refletimos sobre a experiência que temos diante da obra. As duas verdades devem ser pensadas simultaneamente, como partes do mesmo. Fica claro que a divisão entre forma e conteúdo também é uma formalidade metodológica e que não há, no final das contas, uma separação estrita entre os dois, para além desse momento conceitual necessário à análise. Além disso, tentar pensar o conteúdo como algo separado da forma não serve para elevar ou salientar os aspectos mais diretamente ligados ao conteúdo, mas apenas para diminuí-los. Para melhor apreender o conteúdo de uma obra, é fundamental atentar aos seus aspectos formais.

Robinson lê, como “conteúdo sedimentado” na definição adorniana de forma, uma relação com o pensamento hegeliano, vindo na obra de arte uma forma objetiva assumida pelo espírito. Nessa leitura, o espírito que é objetificado no material é uma “subjetividade que ‘esqueceu de si mesma” (p. 44).² A forma – a partir de agora entendida também em sentido histórico, como as convenções e escolhas da tradição em torno da arte – dá-se por meio de um processo de sedimentação do conteúdo, que deixa suas marcas a partir de sua feitura.

Já no segundo capítulo, o conceito de forma é pensado ao lado do de expressão. Esta última não deve ser entendida como o conteúdo literal, tampouco como as intenções subjetivas do criador. Acontece, nesse capítulo, o mesmo que vimos ocorrer entre os conceitos do capítulo anterior e que se seguirá nos capítulos subseqüentes: o movimento de interação entre esses conceitos revela uma permeabilidade das fronteiras; os dois como que se misturam, perdem sua especificidade e se contaminam, não formando uma relação de pura oposição. Nesse processo, como salientado no começo, o interessante é observar as transformações que o conceito de forma sofre.

Quando pensada junto ao conceito de expressão, a forma passa a ser entendida como algo que vem do exterior e subordina a expressão. Mas, a expressão, na verdade, deve ser pensada também como algo que surge após essa interação com a forma, após essa ligação entre forma e expressão subjugada. Robinson sugere ainda que a expressão deve ser pensada em relação com o caráter formal do belo, que aqui assume o atributo de algo como uma forma pura.

Há uma ambivalência a ser percebida no conceito de expressão: o termo abrange tanto a expressão da obra de arte já formada, quanto o que pode ser pensado como impulsos expressivos que dão origem à obra. Robinson oferece uma simplificação do argumento de Adorno, sugerindo que “a imposição de uma forma sobre esses impulsos expressivos não só os supera, mas também permite a aparição de uma forma que é em si expressiva” (p. 66).³ Nessa relação entre forma e expressão, forma passa a ser não algo dado, mas algo que se refina, se aprimora. E, da mesma maneira como se falava no capítulo anterior sobre a impossibilidade de separar forma de conteúdo, também é impossível no fim das contas

² “[...] subjectivity that has ‘forgotten itself”.

³ “[...] the imposition of form on these expressive impulses not only overcomes them, but also allows the emergence of a form which is itself expressive”.

separarmos a forma da expressão, as duas travando uma espécie de luta dentro da obra de arte; é impossível pensar uma expressão livre das imposições da forma, do mesmo modo que é impossível vislumbrar uma forma pura, sem expressividade.

Esse capítulo reserva ainda espaço para uma discussão a respeito da importância do conceito de mimesis dentro da Teoria Estética. Mimesis é, nas palavras de Robison, vista por Adorno mais como um comportamento ou impulso, não exatamente um conceito; algo que escapa à racionalidade burguesa e à linguagem conceitual, aproximando-se mais das imagens; a mimesis teria se originado nos rituais religiosos e sido herdada pela arte.

Já no terceiro capítulo, intitulado “Forma e gênero”, o conceito de forma passa a se referir a fenômenos externos à obra de arte individual e a lidar com fenômenos mais amplos. Como já havia sido indicado na ideia de “conteúdo sedimentado”, forma também se refere ao conjunto de procedimentos coletivos que estruturam a arte. O conceito de forma pensado enquanto gênero é o alvo de Robison nesse capítulo e, a partir de agora, também pensado a partir da aglomeração de sentidos que começa a preenchê-lo.

A primeira questão a ser levantada no capítulo diz respeito àquela trazida por Adorno em sua conferência “A arte e as artes”, de 1967. Nela, Adorno discute o fenômeno contemporâneo da mistura entre as fronteiras dos gêneros. Nesse movimento, o filósofo alemão defende que a única arte possível em nosso tempo é aquela que caminha para o desconhecido, que não se contenta com as fórmulas e os esquemas e ruma em direção a uma arte que rejeita tanto a seriedade extrema, a rigidez e a fixidez em moldes pré-definidos, quanto a despreensão. Em outras palavras, obras de arte dignas de consideração devem questionar as fronteiras entre os gêneros, devem questionar o que foi feito até então e ousar se aventurar em direção ao inexplorado, ao novo. Muitas vezes partindo das convenções de gênero e das tradições vinculadas a formas específicas, mas rompendo-as e abrindo caminhos alternativos.

A gênese dos gêneros, ou seja, seu ponto de partida, dá-se já na escolha dos materiais a serem utilizados. Essas escolhas dentro da relação entre gênero e material apontam para o fato de que há ressonâncias entre as obras de arte individuais e de que essas ressonâncias impactam nas decisões de obras de arte futuras, assim como as do presente foram impactadas por escolhas passadas, de outras gerações de artistas. Resistindo ao

pensamento conceitual e às restrições das formas estabelecidas, a arte mais avançada do presente, na visão de Adorno, volta-se para si mesma, para a autorreflexão como forma de escapar ao domínio do pensamento meramente filosófico e para sobreviver à sua própria dissolução.

A obra de arte individual jamais se confunde integralmente com o conceito de arte em geral ou com um conceito específico de gênero. Não só a arte, mas até mesmo o conceito de arte resiste à conceitualidade. Adorno identifica uma tendência ao nominalismo na arte contemporânea, um nominalismo que rejeita as definições amplas de gêneros – as obras de arte possuem uma afinidade com os conceitos de gênero, ao mesmo tempo em que rejeitam esses conceitos. O nominalismo adorniano é um reconhecimento de que há algo no conceito de gênero para além de seu momento universalizante, algo dentro da obra de arte que é uma tendência do espírito a trazer aquilo que ainda não é, que ainda não existe. O nominalismo indica possibilidades de existência que ainda não se dão no momento, possibilidades que são apontadas dentro das próprias obras de arte, “uma vida para além das coisas como elas existem no momento” (p. 113).⁴ É no ato de análise desse caráter nominalista que se identifica um impulso emancipatório dentro da obra de arte, a crítica da vida como ela é atualmente vivida. Nele, reside também a resistência da arte ao próprio conceito de arte em geral; é a partir dessa visão, que não é meramente oposta ao universalismo, que podemos identificar uma tendência na arte de pensar aquilo que vai além dos seus limites, aquilo que não é arte. Por esse viés, observa-se melhor a dissolução das distinções que existem entre arte e seu outro.

No capítulo quatro, a relação discutida é aquela entre forma e material, este último sendo pensado como o que é incorporado à forma, o que fica à disposição do artista para fazer parte da obra durante o processo de criação e se torna parte dela. Assim como na relação com os conceitos anteriores, não é possível pensar material como algo inteiramente dissociado da forma, assim como não é possível pensá-lo dissociado de expressão e gênero. Material não é aquilo que é sem forma, mas vem a ser melhor pensado junto com o conceito de forma. Esta pode se confundir com o material (e, com o passar do tempo, à medida que vai adquirindo independência, a forma pode até se tornar parte dos materiais à disposição do artista), mas o material é tudo aquilo que o artista resolve a partir de

⁴ “[...] a life beyond things as they exist at the moment”.

suas escolhas e seleções durante a composição da obra, além de conexões que se estabelecem entre as partes e procedimentos que auxiliam na concretização dela. De algum modo, o material é aquilo que conceberíamos inicialmente como não artístico, como conjunto de elementos brutos a serem trabalhados, enquanto o conteúdo é algo que se depreende de obras de arte finalizadas. Entretanto, é claro que, uma vez mais, conteúdo e material não podem ser vistos como integralmente distintos, mas como conflitantes apenas nos níveis metodológico e conceitual; há conteúdo no material, e o conteúdo se expressa também através do material.

No capítulo seguinte, Robinson passa a encarar a relação entre o conceito de forma artística em Adorno e o conceito de forma mercadoria presente na tradição marxista, da qual este também se apropria. O objetivo é mostrar como a arte aponta para uma forma de trabalho social distinto do trabalho abstrato das sociedades capitalistas. Não está implicado aí que na leitura adorniana sobre a obra de arte esteja presente uma sugestão de que a forma artística é uma alternativa à forma valor, mas apenas que elas indicam a possibilidade de sociabilidades guiadas por uma forma de trabalho social coletivo diferente, com isso abrindo o caminho para pensarmos em uma lógica diferente das lógicas do signo e da imagem, hegemônicas na sociedade cujo horizonte é a forma mercadoria (p. 176).

O capítulo segue pensando as consequências do que foi apresentado até então ao longo do livro, resgatando alguns fios soltos e aprofundando a discussão sobre a forma como uma mediação entre o particular e o universal, além de passagens que elucidam a relação entre beleza natural e beleza artística. Ali mais uma vez o conceito de forma serve como mediação e distinção, no sentido de que só há arte onde há forma, mas ao mesmo tempo ressaltando-se que é por meio do conceito de forma que, dentro da obra, a natureza se conecta e pode ser ouvida. Por fim, vale destacar também a célebre definição do caráter monadológico da obra de arte que, como já mencionado em passagem anterior, refere-se/está ligado ao caráter de negação das relações entre meios e fins da realidade empírica e à recusa da obra de arte em servir a algum outro propósito que não a si mesma e à sua própria existência, ao mesmo tempo em que toda obra possui um caráter histórico e, por isso, está ligada à realidade social na qual ela existe.

O capítulo final reitera alguns pontos levantados ao longo do trabalho e tenta cobrir alguns tópicos que não receberam atenção. Ao final de todo esse itinerário, o que Robinson conclui é que “forma tem em comum com

os conceitos o fato de ser um modo de pensar, mas ela não se solidifica na unidade de um conceito único” (p. 218).⁵

Em contraste com o afã de algumas teorias do novo formalismo que buscavam imediatamente uma relação entre obra e sociedade, sempre inserindo a obra em contextos mais amplos, a metodologia e os conceitos de Adorno permitem que essa ligação se estabeleça dentro da própria obra e da atenção ao que ela possui de mais específico. A relação entre literatura e sociedade se estabelece por outros meios, que julgamos como mais sólidos e mais rigorosos com o que é específico do campo da arte. A teorização de Adorno, trazida por Robinson, faz ver como as próprias obras carregam um modo de teorizar sobre a relação entre arte e transformação social, abrindo caminho para mudanças sociais e para uma práxis política emancipatória. As poéticas da forma são uma maneira de aprender com as obras de arte, buscando preservar as contradições ao invés de resolvê-las. Na visão de Robinson, Adorno apresenta, a partir das obras de arte, a possibilidade de um pensamento no qual imperem relações de afinidade mais do que de domínio ou classificação.

Obviamente alguns pontos que poderiam ser desenvolvidos no trabalho de Robinson terminaram ficando de fora, fazendo o leitor sentir falta de ver ali tratados aspectos como a relação entre psicanálise e arte no pensamento adorniano, ou mesmo considerações sobre a arte e a literatura que ultrapassassem aquelas do momento da *Teoria estética* e oferecessem exemplos e considerações sobre a criação artística no século XXI, em um momento inclusive em que Adorno é visto como um teórico arcaico e obsoleto. Mas o caminho de *Adorno's poetics of form* ainda assim faz justiça ao pensamento do crítico e filósofo alemão ao mergulhar em seus escritos e no desenvolvimento de seus conceitos ao longo de seu trabalho teórico. A atualidade de Adorno se prova por meio do movimento que marca também a distância entre o seu mundo e o nosso, bem como por meio da exploração de um conceito que termina apontando para a possibilidade de um modo de pensamento que escapa à lógica da linguagem conceitual.

Recebido: 16/3/2021

Aceito: 8/4/2021

Publicado: 23/6/2021

⁵ “[...] form has in common with concepts that it is a way of thinking, but that it does not congeal into the unity of a single concept”.