

---

THEODOR W. ADORNO

## Dois fragmentos de *Minima Moralia*<sup>1</sup>

179

---

**M**oral e estilo. — Qualquer escritor facilmente comprovará que quanto mais precisa, conscienciosa e apropriadamente nos exprimimos, mais o resultado literário é considerado dificilmente compreensível, ao passo que basta come-

<sup>1</sup> Adorno escreveu os fragmentos que compõem a colectânea *Minima Moralia. Reflexões da vida deformada*, publicada em 1951, entre 1944 e 1947. Trata-se de textos de natureza e extensão bastante desiguais, desde o breve aforismo até ao pequeno ensaio. Na tradição que remonta a Montaigne, a experiência pessoal que serve de ponto de partida (e sobre a qual paira, omnipresente, a sombra do Nazismo e do exílio) funciona como ponto de fuga que permite perspectivar um conjunto de temas e problemas — políticos, sociológicos, filosóficos — de importância basilar. A questão da arte, como sempre em Adorno, ocupa um lugar primordial, não apenas pela relevância da reflexão estética para o conjunto da argumentação, mas também porque o discurso ensaístico adorniano tende permanentemente para uma configuração poética. Do que se trata é sempre de afirmar a prioridade essencial de um olhar ex-cêntrico, microscópico, capaz de estabelecer correlações inesperadas, que, em última análise, não é mais do que um olhar poético.

Os textos foram traduzidos de Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 128-129 e 284-286.

çarmos a formular de modo negligente e irresponsável para sermos premiados com uma certa compreensão. De nada serve evitar asceticamente todas as expressões especializadas, todas as alusões a uma esfera da cultura que já não pode ser pressuposta. Pelo contrário, o rigor e a correcção da organização verbal, mesmo com a máxima das simplicidades, geram um vácuo. O desleixo, o deixar-se ir na corrente familiar do discurso, é tido como um sinal de pertença e de contacto: sabe-se o que se quer, porque se sabe o que o outro quer. Quando nos exprimimos, dar mais atenção ao tema do que à comunicação é motivo de suspeitas: o que é específico, ainda não pedido de empréstimo ao esquematismo, parece grosseiro, um sintoma de excentricidade, quase de confusão. A lógica actual, que tem tanta prosápia de clareza, assimilou ingenuamente essa perversão na forma da categoria da linguagem quotidiana. A expressão vaga permite àquele que a ouve imaginar mais ou menos o que lhe dá jeito e que, de todo o modo, é o que tem na ideia. A expressão rigorosa obriga a uma clareza de interpretação, uma tensão do conceito, dos quais as pessoas são conscientemente desabitoadas e, antes de transmitir um conteúdo, exige-lhes que suspendam os juízos correntes, e, assim, procurem aquele isolamento a que com toda a veemência resistem. As pessoas só consideram compreensível aquilo que não chega a exigir-lhes compreensão; só a palavra que, na verdade, está alienada, marcada pelo comércio, os toca como familiar. Poucas coisas contribuem tanto para a desmoralização dos intelectuais. Quem quiser evitar esta desmoralização, tem que perceber que todo o conselho no sentido de que a comunicação deve vir em primeiro lugar é uma traição ao que é comunicado.

*Exibicionista.* — Os artistas não sublimam. Pensar que eles não satisfazem nem recalcam os seus desejos, mas antes os transformam em actos socialmente desejáveis — as suas obras — é uma ilusão psicanalítica; aliás, as obras de arte legítimas são hoje, sem excepção, socialmente indesejáveis. O que os artistas revelam são instintos violentos, nómadas, e, ao mesmo tempo, em colisão com a realidade, marcados pela neurose. O sonho filisteu do actor ou do violinista como uma síntese de feixe de nervos e de rebenta-corações acaba por ser mais verdadeiro do que a economia libidinal não menos pequeno-burguesa de acordo com a qual os filhos dilectos da renúncia se servem de sinfonias e romances

como meio de descompressão. O que os caracteriza é muito mais um descomedimento histericamente exagerado, maior que todos os medos imagináveis; um narcisismo levado ao limite da paranóia. Os artistas são alérgicos ao que é resultado de sublimação. São irreconciliáveis em relação aos estetas, são indiferentes aos meios requintados, e, com tanta segurança como os psicólogos, por quem eles próprios são menosprezados, reconhecem na vida elegante a reacção inferior contra a inclinação para o que é inferior. Desde as cartas de Mozart à priminha de Augsburg até às piadas do ensaiador amargurado, eles deixam-se atrair pelo grosseiro, o disparatado, o indecente. Não cabem na teoria de Freud, porque esta, apesar de todas as revelações sobre o funcionamento do simbolismo do sonho e da neurose, carece de um conceito adequado de expressão. Não é difícil de entender que uma pulsão expressa de modo não censurado não pode ser designada como recalcada quando já não quer atingir o objectivo que não encontra. Por outro lado, a distinção analítica entre uma satisfação motora — «real» — e uma satisfação alucinatória vai no sentido da diferença entre a satisfação e a expressão genuína. Mas expressão não é alucinação. É aparência, se medida pelo princípio da realidade, e gosta de torner este. Nunca, contudo, está tentada a, através da aparência, como através do sintoma, substituir para si, fantasmagoricamente, a realidade por algo subjectivo. A expressão nega a realidade, ao colocá-la perante o que não é idêntico à realidade, mas não a renega; encara olhos nos olhos o conflito, que, na forma de sintoma, resulta cego. A expressão tem pelo menos em comum com o recalçamento o facto de, nela, o movimento da emoção se encontrar bloqueado pela realidade. A comunicação directa com o objecto está vedada àquela emoção, e a toda a esfera de experiência a que pertence. É enquanto expressão que ela atinge a manifestação autêntica de si própria e, assim, a manifestação da resistência, na forma de representação sensível. Ela é tão forte que a transformação em simples imagem, o preço da sobrevivência, a atinge sem, no caminho para o exterior, a mutilar. Em vez da finalidade ou da «adaptação» subjectivo-censória de si própria, ela propõe a adaptação objectiva: a sua revelação polémica. É isso que a distingue da sublimação: toda a expressão bem sucedida do sujeito é, poderia dizer-se, uma pequena vitória contra a conjunção de forças da sua própria psicologia. O *pathos* da arte é indissociável do facto de, ao acolher-se à imaginação, ela dar à supremacia do real o que

lhe pertence, e, apesar disso, não se resignar à acomodação, não prolongar a violência do exterior na deformação do interior. Os que o conseguem têm, sem excepção, que pagar caro por isso enquanto indivíduos, irremediavelmente distanciados da sua própria expressão, escapada à sua psicologia. Com isso, porém, suscitam, não menos que as suas obras, dúvidas sobre a classificação das obras de arte entre os produtos culturais *ex definitione*. Na organização social, nenhuma obra de arte pode escapar à pertença à cultura, mas não existe nenhuma que, sendo mais do que arte decorativa, não afaste a cultura com uma atitude de recusa — a de ser agora uma obra de arte. A arte é tão hostil à arte como os artistas. Renunciando ao objecto das pulsões, mantém a este a fidelidade que desmascara o que a sociedade deseja e que Freud consagra ingenuamente como a sublimação que, provavelmente, nem sequer existe.

*Tradução e nota de António Sousa Ribeiro*