

## A INDIVIDUALIDADE IMANENTE NA POESIA LÍRICA

Alexandre M. Botton<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa alguns aspectos metodológicos do ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor W. Adorno. Seu objetivo é confrontar o procedimento de leitura imanente, desenvolvido no referido ensaio, com o conceito de lírica formulado por teóricos contemporâneos de Adorno.

**Palavras-chave:** poesia lírica, linguagem, sociedade.

**Abstract:** This article discusses some methodological aspects of the essay "Lyric poetry and society" by Theodor W. Adorno. Your goal is to confront the reading procedure immanent, developed in this test, with the lyrical concept formulated by contemporary theorists of Adorno.

**Keywords:** poetry, language, society.

Se quisermos um mote que nos oriente na tentativa de compreender o procedimento metodológico praticado em “Palestra sobre lírica e sociedade” – ensaio que expõe muito bem o modelo de crítica praticado por Adorno – podemos iniciar com a seguinte passagem:

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra lhe obedece e em que a ultrapassa. (ADORNO, 2003, p.67).

Não apenas por prudência ou retórica, Adorno acautela-se diante da tarefa de estabelecer relações entre um produto cultural e seu meio, de constituir vínculos entre o meio social e sua representação, tal como o próprio poeta teria querido expressar em suas composições. Ao invés, prefere pensar a poesia como algo ao mesmo tempo autônomo, emancipado em relação à sociedade, que diante dela funciona como uma espécie de outro, de elemento estranho. Com esse gesto, Adorno deixa claro que sua

---

<sup>1</sup> Professor de Filosofia no departamento de Letras da UNEMAT, Campus de Tangará da Serra, MT.  
Doutor em Teoria Literária pela Unicamp: alexbotton@gmail.com

intenção não é criar uma ponte entre dois elementos distantes, mas descobrir o vínculo que a própria lírica, justamente por causa de sua emancipação, ainda mantém com a sociedade. É desse modo que no gesto de aprofundamento naquilo que há de mais singular na obra, onde ela parece vedada, que o seu elemento social pode ser encontrado. Contudo, a afirmação de que uma leitura imanente é capaz de mostrar “em que a obra obedece e em que ela ultrapassa o todo de uma sociedade” ainda necessita ser explorada.

A ideia de que a lírica simultaneamente obedece e ultrapassa o todo de uma sociedade é, no fundo, uma resposta “à própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual” (LS, p.68). E para Adorno toda arte é, ao mesmo tempo, algo individual e, por isso mesmo, social; seu caráter monadológico, já mencionado no capítulo anterior e que será mais bem examinado adiante, lhe confere tal atributo. A recusa diante de qualquer tentativa de aproximar poesia e sociologia não é nada anômala, pois pretende respeitar o fato de que algo criado artisticamente nunca é *apenas* uma representação de alguma coisa já existente. No fundo, essa desconfiança demonstra que há uma espécie de violação na utilização de conceitos criados pelas ciências sociais na interpretação de criações poéticas. Neste sentido, o zelo pela pureza da poesia funciona como negação legítima de interpretações de cunho puramente socializante, mas não deixa de também reforçar o intento adorniano. Tal desconfiança não é sem fundamento: “Afim, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu resguardar” (ADORNO, 2003, p.65). Por outro lado, o “ideal da lírica” funciona como uma espécie de marco regulatório do qual se aproximam ou se afastam determinadas composições poéticas. Ele simboliza um golpe da razão instrumental sobre o poetado, pois produz uma definição que delimita as notas essenciais do conceito de lírica, embora deixe sempre espaço para a singularidade de cada poema.

Emil Staiger (1997, p.15) sustenta o “ideal de lírica” abarcaria todo um conjunto de características – que ele explora com minúcia em seu livro, mas que não necessitamos explorar aqui – das quais os poemas líricos estariam mais próximos do que as demais criações poéticas. O ideal – de lírica, de épica, etc – estaria para a poesia como o sol está para o sistema solar: gravitariam em torno dele todos aqueles poemas que de alguma forma são atraídos por sua força centrípeta e iluminados, com maior ou menor intensidade, por seus raios. Assim também cada gênero literário teria seu ideal, seu centro gravitacional. Staiger compara, por exemplo, o estilo lírico de Goethe com os versos da épica de Homero e conclui que:

No estilo lírico, entretanto, não se dá a “re”-produção linguística de um fato. Não se pode aceitar que na “Wanderers Nachtlied” estivesse de um lado o clima do crepúsculo e do outro a língua com todos os seus sons, pronta a ser aplicada. Antes é a própria noite que soa como língua. O poeta não “realiza” coisa alguma. Ainda não há aqui um defrontar-se objetivo (*Gegenüber*). A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua. (STAIGER, 1975, p.21).

Os versos de “Wanderers Nachtlied” (“Canção noturna do Viandante”<sup>2</sup>), são:

Über Allen Gipfeln  
Ist Ruh  
In allen Wipfeln  
Spürest Du  
Kaum einen Hauch.  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Na tradução de Celeste Aida Galeão:

Sobre todos os cumes  
Quietude  
Em todas as arvores mal percebes  
Um alento.  
Os pássaros emudecem nas florestas.  
Esperas só um pouco, breve  
Descansas tu também.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Além das traduções inseridas no corpo do texto, há uma tradução feita por Vera Lúcia Sodré em seu artigo “ Em busca da Harmonia”:

“Canção noturna do viandante” (alemão- português)

Em todos os cumes

há sossego

Em todas as copas não sentes

um sopro quase.

Os passarinhos calam-se na mata.

Paciência, logo

sossegar s tu também

(<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/5383/4926> [Acessado em 28/03/2013])

Há também uma versão que fora traduzida do alemão para o japonês, deste para o francês e, sem que o tradutor soubesse que se tratava de um poema originalmente escrito em língua alemã, novamente para o alemão. O produto final, traduzido por Sodré para o português, é no mínimo curioso:

“Canção noturna japonesa” (alemão-japonês-francês-alemão-português)

Há silêncio no pavilhão de jade.

Gralhas voam mudas no luar

em dire o às cerejeiras cobertas de neve.

Estou sentado e choro.

<sup>3</sup> Tradu o de Celeste Aida Galeão. In STAIGER, 1997, p. 19.

E na tradução de Haroldo de Campos:

Sobre os picos

Paz

Nos cimos

Quase

Nenhum sopro.

Calam aves nos ramos.

Logo, vamos,

Virá o repouso.<sup>4</sup>

Conforme a própria Celeste Aída Galeão afirma na “nota do tradutor” de *Conceitos fundamentais da poética*, sua tradução do “Wanderers Nachtlied” limita-se a reproduzir o conteúdo literal dos versos. Por sua vez, Haroldo de Campos empenha-se na arriscada tarefa de tentar recriar em língua portuguesa o “clima crepuscular” apreendido e criado por Goethe em uma espécie de caráter intuitivo<sup>5</sup> [*Anschaulichkeit*], ou de um único olhar imediato, o que talvez se reflita na extrema concisão de sua versão. O essencialmente lírico destes versos de Goethe estaria justamente na unicidade [*Einssein*] indivisível entre o significado, a sonoridade da palavra e o todo do poema. Unidade entre coisa e palavra, entre belo natural e artístico, cuja força ecoa na noção Benjaminiana de *Aura*:

A aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, um galho, que projeta suas sombras sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desses galhos. (BENJAMIN, 1994, p.170).

Numa leitura menos romântica da famosa definição, podemos dizer que, tal qual para Benjamin, para Adorno a poesia, como forma de arte, se distingue do uso conceitual da linguagem, mas não perde seu vínculo com a realidade; dito de outra forma, a arte é o meio de expressão de uma fração do real que não é conceituável. A arte é *Tekhné*, um procedimento de elaboração, e seu resultado é uma fabricação; mais especificamente, consiste em *Poiesis*, um tornar-se análogo, mas não idêntico, à realidade. De qualquer forma, é o resultado de um processo racional. O que há de peculiar, e também enigmático, na poesia lírica é que *inexplicavelmente* razão e natureza reconciliam-se, formando um todo. Mas trata-se de uma reconciliação fictícia, visto que ocorre apenas no âmbito monadológico do poema. Para caracterizar a

<sup>4</sup> Disponível em: <http://cantarapeledelontra.blogspot.com.br/2011/01/poemas-de-goethe-v.html> (acessado em 28/08/2013).

<sup>5</sup> *Anschau* significa literalmente contemplar, olhar, ver claramente, enquanto o sufixo *lichkeit* designa clareza, ou algo que é percebido de imediato, intuitivamente.

dificuldade deste procedimento de reconciliação, ou talvez de harmonização das dissonâncias entre razão e natureza no espaço hermético da arte, Adorno utiliza a expressão francesa *tour de force*. Esse *tour de force* distancia a linguagem artística da poesia lírica da função comunicativa usual.

Se desde Staiger não havia dúvida quanto à diferença entre a função comunicativa da linguagem, de algum modo ainda preponderante na épica, e a função poética – aludida na observação de que “A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua” –, por sua vez, sobre a essência do *fenômeno lírico*, Kate Hamburger afirma: “A poesia [lírica] não apresenta problemas de estrutura formal como a literatura ficcional – a narração, a formação temporal, o modo de ser da própria ficção, etc. – e é inteiramente idêntica a sua forma linguística.” (HAMBURGER, 1986, p.167). Essa tese é confirmada, segundo Hamburger, pelo tipo de experiência de leitura que a poesia lírica proporciona, e que é totalmente diferente do que experimentamos diante da literatura ficcional. A poesia lírica seria, então, experimentada “como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*” (HAMBURGER, 1986, p. 168). Tal sujeito corresponde ao *eu lírico* tradicional, mas neste contexto seu topos deixa de ser o da subjetividade para se tornar o da própria linguagem. O *sujeito-de-enunciação* de Hamburger seria a linguagem tornada sujeito na criação poética.

Na fungibilidade entre linguagem e criação poética, de Staiger a Hamburger, encontra-se uma espécie de ideia originária de poesia lírica que estabelece uma espécie de marco regulatório necessário, já que um poema “participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a *primazia* do lírico nos autoriza a chamar os versos de líricos.” (STAIGER, 1975, p.161). Quanto mais imersos na linguagem desprovida de representações, mais próximos da pura criação verbal e, conseqüentemente, quanto mais distantes de quaisquer conteúdos representacionais, mais líricos seriam os poemas. Um pouco mais e a insistência no asseio da poesia lírica se transformaria em negatividade do teor comunicativo da linguagem, em anseio pela palavra pura, pela musicalidade<sup>6</sup> do verso, como se a simples “re’-produção” linguística de um fato, ou a ficcionalidade, no caso de Hamburger, bastasse para contaminar todo um poema.

Ainda no que concerne às tentativas definir a poesia lírica, e mesmo estando preocupado sobretudo com a lírica moderna, Hugo Friedrich repete a ênfase na centralidade do eu como nota característica da criação poética. O que o diferencia dos teóricos citados até aqui é sua ênfase na ruptura como o principal aspecto da lírica moderna:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmento do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. (FRIEDRICH, 1978, p.29)

---

<sup>6</sup> Friedrich dirá que “A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. ‘o poeta serve-se das palavras como teclas, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do ‘piano de palavras’.” (FRIEDRICH, 1978, p.29).

A lírica analisada por Friedrich é de outra espécie; nela é perceptível uma exposição maior do momento de fratura que, retroativamente, talvez não seja totalmente alheio ao de Goethe, e que poderia nesse sentido ser incluído na definição cunhada por Staiger. A fungibilidade entre língua e conteúdo já representa, para Adorno, o fechamento, ao passo que a ruptura já seria um gesto de recusa da linguagem enquanto meio, ou instrumento, de comunicação.

Para Adorno, assim como o indivíduo na sociedade moderna, o eu lírico traz consigo as marcas do *processo de individuação*. Entretanto, a lírica não é, como se poderia pensar acerca do eu empírico, simplesmente o resultado do processo social de individuação. A harmonia da lírica expõe a tensão entre a coisificação do indivíduo, sua existência como célula social, produzido e apto a reproduzir um estado de coisas, e a possibilidade de autonomia – utópica, neste caso – que poderia ter resultado do desenvolvimento da individualidade. É justamente nessa perspectiva adorniana que não se torna necessário pensar um conceito de lírica essencialmente diferente do corrente: o distanciamento da linguagem comunicativa depõe a favor de um modelo de *individualidade* vedada por uma sociedade que nega aos homens a autonomia que ela mesma havia prometido.

Assim, em uma passagem que merece ser analisada mais de perto por causa de seus passos metodológicos, diz Adorno: “Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito.” (ADORNO, 2003, p.72). Assumida de forma axiomática, esta *definição* é tão verdadeira quanto inócua; sintetiza ao máximo o que se pode esperar de uma composição lírica, mas cala sobre suas condições de possibilidade, sobre o motivo de tão proeminente totalidade. No “Wanderers Nachtlied”, a passagem dos cinco primeiros versos, que remetem à *quietude* e ao *alento* da natureza, aos dois últimos, “Espera um pouco, logo / Tu repousarás também”<sup>7</sup> não pode ser interpretada sem que se fique marcada a cisão entre a paz efetiva da natureza e sua mera promessa, que sustenta ainda um ruído de fundo sinistro por meio da sugestão de que uma paz como a da natureza só será concretizada na morte. Aí está o *tour de force* do poema. É deste momento de *ruptura* entre a harmonia dos versos e o conteúdo objetivo, do qual a poesia lírica não se pode furtar enquanto a linguagem permanecer sendo seu meio de expressão, que a *leitura imanente* se alimenta.

A lírica situar-se-ia, assim, “no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo”. (ADORNO, 2003, p.72). Neste *medium*, o poema é capaz de apreender aquilo que escapa à comunicação enquanto função da linguagem do indivíduo imerso no meio social. O procedimento de leitura imanente teria de traduzir-se em um comportamento que insiste em levar o conceito de lírica a transpor seus limites, e, conseqüentemente, o conduz a seu oposto, ao que é negado pelo *ideal da lírica*:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a preponderância das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69).

<sup>7</sup> Em alemão, “Warte nur, balde / Ruhest du auch”.

A forma como Adorno chega a essa *idiosincrasia* é ela mesma uma *reação à coisificação* na medida em que seu gesto interpretativo não se prende à definição, seja para referendá-la ou refutá-la. Em um movimento característico do ensaio adorniano – coerente com a tese de que o pensamento é uma forma de comportamento –, a insistência na ruptura entre lírica e sociedade deseja expor algo que não cabe no conceito de lírica: o vínculo rompido. Essa característica metodológica traduz-se na *tentativa* de não deixar nada fora do conceito, e é justamente por isso que ele tem de ser colocado em movimento. A maneira ostensiva de trabalhar o conceito, *como se* ele pudesse abarcar o objeto de uma só mirada, impõe à tarefa de compreender a *ruptura* a necessidade de abarcar o seu inverso. O social estaria como que depositado – sedimentado é o termo que Adorno usará na *Teoria estética* – no distanciamento que dá forma à poesia. E permanecer nesse campo de força, insistir na insolubilidade entre conceito e objeto, talvez seja um dos pontos mais complexos do *procedimento metodológico* dos ensaios adornianos.

Não obstante, tal procedimento quer encontrar eco na experiência do leitor capaz de ouvir, na voz do poema, simultaneamente a possibilidade e a impossibilidade, isto é, a promessa, de uma sociedade reconciliada. A ideia de uma utopia interdita é o que faz Adorno pensar no duplo sentido da *ruptura*, que é tanto promessa de felicidade quanto denúncia de sua impossibilidade diante das condições objetivas da vida em sociedade.

O processo de individuação é o solo sob o qual, para Adorno, é possível pensar como e em que medida a poesia lírica reproduz e ao mesmo tempo ultrapassa o todo social. Ocorre que, na “Palestra...” conceitos como o de *indivíduo* e de *processo de individuação* não encontram uma definição precisa, sendo apresentados de forma significativamente diferente quando se referem ao processo social ou à poesia lírica. Tanto a individualidade pertinente ao eu lírico, quanto a que alude ao indivíduo empírico, resultam de um processo social de individuação; não obstante, na medida em que apenas reproduz o todo social, o indivíduo empírico regride à função de mero agente, responsável pela manutenção de algo que funciona como uma estrutura para a sociedade. Porém, sob o conceito de indivíduo caem também a solidão e o isolamento, isto é, o reverso da função de mero agente, o que não deixa de ser também um resultado do mesmo processo de individuação. A voz da humanidade que o indivíduo escuta em sua solidão fala sobre o fracasso do esclarecimento e reclama o ideal de autonomia perdido.

Por outro lado, as composições líricas estariam contrapostas ao ideal da *volonté de tous* (ADORNO, 2003, p.66). Este ideal é falso na medida em que se impõe sobre a vontade de cada um ou pressupõe diluí-las sob um denominador comum. A individualidade possibilitada na poesia lírica, na medida em que se emancipa de um todo social falso, simula algo como uma *boa universalidade*, pelo fato de não apenas se recusar a estabelecer uma hierarquia entre a vontade singular e a *volonté de tous*, mas também por não deixá-las dissolvidas sob seu *medium*. Assim, “a composição lírica tem a esperança de extrair de uma irrestrita individuação, o universal.” (ADORNO, 2003, p.66). O eu lírico atinge uma individualidade que o eu empírico não conhece na concretude social, mas esta se mantém apenas como horizonte à individualidade necessária à socialização. Desse modo, a concretude da lírica, em seu momento de

ruptura, retorna a si mesma e passa a existir apenas como concreção<sup>8</sup> à *segunda potência*.

Tratar a lírica como segunda concreção é algo mais do que meramente reconhecê-la como *negação* da realidade existente. Para Adorno, o próprio conceito de sociedade não é algo que caiba em uma definição. Em suas aulas sobre sociologia, por exemplo, o conceito de sociedade aponta para *algo mais* que o mero conjunto de indivíduos – já que a própria individualidade seria produzida socialmente –; mas não se pode simplesmente reduzi-lo a este *algo mais*, já que ela é também simultaneamente reproduzida por indivíduos. Nas palavras de Adorno:

Ele [o conceito de sociedade] só se efetiva através dos indivíduos, mas, enquanto é relação desses indivíduos, não pode ser reduzido a eles, e, por outro lado, também não pode ser aprendido como mero conceito superior existente por si próprio. (ADORNO, 2008, p.199).

Ora, se a sociedade se reproduz no indivíduo e produz os indivíduos de que necessita, a poesia lírica permite objetar que essa dialética não pode ser absolutizada. E essas considerações sobre o conceito de sociedade permitem compreender mais claramente a resposta de Adorno a outra possível objeção a sua tentativa de fazer uma leitura social da poesia lírica: “eu teria sublimado a tal ponto a relação entre lírica e sociedade, por temer o sociologismo grosseiro, que no fundo nada mais resta dessa relação: exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu elemento social.” (ADORNO, 2008, p.72). A resposta a tal objeção vincula-se à maneira como a linguagem desempenha, na lírica, um papel que pode ser visto paradoxal.

Fosse a linguagem apenas o lugar da mediação, da comunicação do universal no particular, a possibilidade da espontaneidade estaria interdita; contudo, conforme já dito, a linguagem poética, capaz de harmonizar a forma com o conteúdo ao sedimentá-lo em *concreção à segunda potência*, subtrai da linguagem o primado da função comunicativa:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. (ADORNO, 2003, p.74).

Enquanto meio, a linguagem não é apenas instrumento de mediação, o substrato no qual coincidem subjetividade e objetividade. Antes, ela é simultaneamente meio para a expressão do pensamento – subjetividade – e condição de possibilidade do pensado – objetividade. Seus conceitos são sociais, mas o encadeamento destes depende de um ato particular, ainda que se leve em conta que o próprio sujeito e seus impulsos mais subjetivos não existem sem mediação conceitual. Por esse prisma, a reconciliação não estaria na total identidade entre indivíduo e sociedade, e tanto o sujeito monológico quanto o indivíduo totalmente socializado seriam elementos de uma falsa conciliação.

---

<sup>8</sup> Ver, nesse sentido, o ensaio “Parataxis”, também contido nas **Notas de literatura**.



A ênfase na consideração de que o sujeito, na poesia lírica, é capaz de perder-se na linguagem é o ponto de virada em que a linguagem, enquanto mediação, é pensada simultaneamente como algo mediado. Há, porém, na intermitência entre a mediação total e a possibilidade de espontaneidade, “um elemento de desespero que se equilibra no cume do seu próprio caráter paradoxal” (ADORNO, 2003, p.76).

Na “Palestra sobre lírica e sociedade” encontramos, já fortemente articuladas, algumas das principais teses defendidas por Adorno em sua *Teoria Estética*: é esse o caso do conceito de refração – que na *Teoria Estética* será chamada de *refração estética* – como referência à tensão latente no processo de emancipação da obra. Podemos entender a relação entre arte e sociedade pela maneira como aquela se distancia desta, tomando-a como ponto de partida de um processo de refração através do qual a arte “determina-se na relação com o que ela não é” (ADORNO, 1988, p.15). Se a arte só existe em relação ao seu outro, a realidade concreta, não artística, é justamente por meio da elaboração formal que ela busca sua autonomia. A autonomia da arte, e consequentemente a da literatura, é o resultado de um processo de emancipação em relação à realidade. Assim a harmonia, “Na relação com 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 sua existência” (ADORNO, 1988, p.165). Nesse sentido, é importante lembrar que a forma é pensada como conteúdo sedimentado, isto é, como teor retirado da realidade que, uma vez refratado, passou a determinar a construção do objeto.

Daí que a noção de “identidade consigo mesma” (ADORNO, 1988, p.15) em oposição à identidade com o conceito, se dá por meio da sedimentação do conteúdo, fazendo com que a obra se feche como “uma mônada sem janelas”. Desse modo, “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (ADORNO, 1988, p.15). O mote para este empreendimento está na relação entre forma e conteúdo sob a perspectiva de que aspectos formais, responsáveis pela estruturação da obra, são “eles próprios conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1988, p.15). Entretanto, tudo o que torna a obra autônoma se encerra na aparência estética. Aquilo que é construído a partir do despojamento do material fornecido pela realidade, ou a supressão total de qualquer alusão a ela, eliminaria a referência ao pressuposto necessário à arte, seu outro e consequentemente a própria autonomia enquanto emancipação.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade.” In. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. “Observações sobre o pensamento filosófico” In. **Palavras e sinais. Modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Trad. Arthur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: UNESP, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GINZBURG, Jaime. “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios”. **ALEA**. Vol. 5, N. 1, JAN/JUN 2003, p. 61-69.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: editora Ática, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.