

UM ROMANCE INACABADO, UMA IDEIA QUE SEGUE: UMA LEITURA ADORNIANA DE *ALABARDAS, ALABARDAS, ESPINGARDAS, ESPINGARDAS*

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

1 Percorrendo um caminho inacabado ou Um panorama do destroço

"Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas!", escreveu Gil Vicente no texto *Exortação da guerra* de 1513. Um salto no tempo trouxe o verso até 2010, 497 anos depois: foi com ele que José Saramago batizou aquele que ficou sendo seu último romance. O livro *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* ficou inacabado, pois Saramago não teve vida para concluí-lo, embora as notas sobre o romance redigidas entre agosto de 2009 e fevereiro de 2010 revelam que ele tinha um caminho bastante claro já traçado para a história e que o trabalho dali para diante seria colocar tudo no papel.

O romance tem como centro a figura de Arthur Paz Semedo, um contador que trabalha no setor de faturamento de armamentos ligeiros numa fábrica de armas chamada Produções Belona S.A. Um estudo onomástico mostraria o quão interessante (e significativo) é o fato de Saramago haver batizado sua personagem com o nome de "Paz" e, paradoxalmente, colocá-la para trabalhar numa fábrica que produz canhões, metralhadoras, bombas e toda a sorte de artefatos necessários para o exercício da guerra, o oposto, portanto, de seu nome - além do fato de o Semedo, se partido, levar-nos à locução "sem medo", o que realça a significação do nome do protagonista. Ainda nesta toada onomástica, lembramos que Belona, na tradição

romana, divide com Marte o protetorado da guerra. É a face feminina dos conflitos e das contendas e que, no romance, representa tanto o espaço central da ação, como o local em que Semedo empreenderá uma (inconclusa) busca por uma verdade que nunca chegará de fato a se revelar, na narrativa, inteiramente a ele. Ironicamente, Semedo foi casado com uma pacifista, Felícia, de quem está divorciado por conta daquilo que costumamos chamar genericamente de "incompatibilidade de gênios": tanto ele se cansou do discurso antibelicista da mulher, como ela se fartou da incoerência que é estar casada com um produtor daquilo que mais detesta. É neste ponto que Saramago situa seu texto. Nutrindo o desejo de avançar na Belona S.A., Semedo intenta chefiar a seção de armamentos pesados, o que seria, em sua visão em consonância com o mundo administrado pela lógica capitalista de trocas, o ponto culminante na hierarquia de sua carreira de contador. Assim é que o narrador nos diz a respeito do estado psicológico de Semedo quando este visita os novos modelos bélicos pesados apresentados aos funcionários da fábrica:

Contemplar aquelas reluzentes peças de artilharia de variados calibres, aqueles canhões antiaéreos, aquelas metralhadoras pesadas, aqueles morteiros de goela aberta para o céu, aqueles torpedos, aquelas cargas de profundidade, aquelas lançadeiras de mísseis do tipo órgão de estaline, era o maior prazer que a vida lhe podia oferecer. (SARAMAGO, 2014, p.11)

Essa passagem nos mostra já alguns dos aspectos adornianos presentes no romance de Saramago, mas, para usar uma exortação ao leitor bem ao estilo saramaguiano, devagar com este andor. Voltemos à tentativa de reconstrução dessa narrativa em destroços, tanto pelo seu inacabado traçado, como pela temática bélica em que ela se debruça. Certo dia, Semedo vai a um cineclube e assiste ao filme *L'espoir*, de André Malraux e, maravilhado com as imagens sobre a Guerra Civil Espanhola, decide buscar o livro do próprio Malraux em que o roteiro se baseia. Esse ato, que poderia ser interpretado como a busca simples por mais informações, acaba se tornando central para o contador: lendo o texto, ele descobre que alguns operários foram fuzilados em Milão por terem sabotado obuses que seriam usados naquele conflito. Esse fato o intriga sobremaneira, uma vez que ele se mostra incapaz de entender como operários seriam capazes de proceder de forma tão salafrária, conspirando contra a indústria bélica. Incitado por Felícia, Semedo vai buscar nos arquivos da fábrica informações sobre o episódio. É nesse ponto que o romance é abruptamente interrompido. A última frase, "Nada que outra pessoa pudesse fazer", foi deixada sem ponto final, tanto como um sinal de inconclusão, como um convite ao prosseguimento. E é o que pretendemos fazer aqui, em nossa leitura de alguns indícios do romance à luz do pensamento de Theodor W. Adorno.

2 Adorno & Saramago: barbárie, esclarecimento e verdade salpicadas no romance

Uma leitura não-mediada do livro de Saramago poderia levar à conclusão de que se trata de uma defesa do pacifismo e de uma denúncia da indústria bélica – o que não seria totalmente falso. A questão se coloca, no entanto, para além dessa simples – e um tanto clara demais – assertiva. Como produtor de uma obra de arte autêntica, no sentido que Adorno conferiu ao termo, Saramago foge do esquema de arte engajada que, a partir do abuso maniqueísta das categorias “bem” e “mal”, por exemplo, encerra possibilidades imaginativas e interpretações diversas no contexto da obra. No ensaio “Engagement” (1962), Adorno estabelece que o engajamento político da obra de arte, em seu sentido simplista, acaba por promover um tipo de anulação mútua tanto da obra como de sua intenção política, i. e., a arte engajada abole a parcela de realidade que é (deve ser) inerente à obra-em-si, já que ela propõe, via engajamento, outra realidade, o que diluiria as tensões da empiria social e sua total abstração na obra (ADORNO, 1991, p. 52). Para ele,

O valor das obras não é absolutamente o que lhe foi incutido de espiritual, antes o contrário. A ênfase ao trabalho autônomo, entretanto, é por si mesma de essência sócio-política. A deformação da política verdadeira aqui e hoje, o enrijecimento das relações que não se dispõem a degelar em parte alguma, obriga o espírito a tomar um rumo em que ele não precise se acanhar. (ADORNO, 1991, p. 70)

Além de denunciar um tipo de falácia que reside no programa da arte engajada, o filósofo nos mostra que a política é um dado não-explicito, mas, aporeticamente, inescapável para as obras de arte autônomas. Ela (a política) e toda a sua carga de barbárie deve estar inscrita na forma, de maneira que a percebamos indissolúvel da obra. Obras de arte autônomas são aquelas que não falam diretamente do horror, mas que são mediadas, em sua construção/constituição, por ele. É nesse sentido que situamos o romance inacabado de Saramago: não uma obra panfletária e engajada, que denuncia de maneira direta ou programática o horror da guerra (de todas elas), mas sim um texto que reflete em sua forma esse mesmo horror (todos eles). E o recurso formal utilizado pelo autor é a fina ironia com que trata o tema. A ironia, para além de um sentido meramente risível e que provocaria no leitor uma catarse vazia, tem como fundamento a ideia de promover um tipo de reflexão acerca do objeto de tal modo que modifique sua compreensão. No romance, a destilação da palavra irônica fica a cargo do narrador que nos conta a história de Semedo e sua relação com a fábrica e as armas. Escreve ele em dado momento que

Notava-se a ausência de tanques no catálogo da fábrica, mas era já público que se estava preparando a entrada de produções belona s.a. no mercado respectivo com um modelo inspirado no markava do exército de israel. Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos. (SARAMAGO, 2014, p. 11)

Com esta frase simples, “Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos”, Saramago traz à tona, cravado na palavra – em seu recurso irônico de subverter a ordem natural do discurso (o melhor tornado como aquele que mata mais) – aquilo que Adorno chama, em *Teoria estética* (1970), de conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Para ele, o contexto histórico (a empiria social) que encetou a criação da obra de arte está presente, juntamente com seus antagonismos, em sua constituição formal. Desta feita, o objetivo exegético do sujeito em face da obra não seria buscar nela relações diretas e objetivas do real, mas compreender de que maneira a história retorna a ela de maneira *imane*nte (ADORNO, 2008, p. 18). Isso porque as obras de arte autônomas têm em sua forma as marcas de uma espécie de “poeira da história” (resíduo) e informam da barbárie e do horror naquilo que têm de contingencial à sua constituição. Uma análise esclarecida das relações entre arte e sociedade deve passar sempre por um viés essencialmente imanente, posto que a arte é produto formal das tensões e aporias presentes nela. E é justamente o que podemos ler na frase do romance de Saramago: toda a crueza e a barbárie do conflito entre israelenses e palestinos, em vez de longamente discutido e panfletado, envolvido por um discurso antibelicista e pacifista e que, como vimos, cairia num maniqueísmo capaz de esvaziar o potencial crítico do texto, é sintetizado, via construção artística autônoma, numa única frase e que contém em si a marca inexorável da historicidade. O fato de demarcar que os palestinos sabem bem como funcionam as armas dos israelenses nos põe em contato com toda a tragédia de um conflito ancestral e que se exacerbou com o desenvolvimento da indústria bélica – fruto da racionalidade burguesa, tão discutida e criticada por Adorno – no século XX. Dessa forma, a ironia está colada à palavra como conteúdo sedimentado. Nela, como em toda a obra autônoma, estão presentes os antagonismos que configuram o mundo administrado. Quer dizer, a sociedade não justifica a obra, mas está pregada de modo imanente a ela.

Outro aspecto do romance de Saramago numa perspectiva adorniana é a presença da coisificação (*Verdinglichung*). *Parti pris*, poderíamos apontar a transformação dos sujeitos em coisas a partir da opção do autor em escrever os nomes próprios presentes no romance com letra minúscula, o que não representa algo inteiramente novo na constituição do léxico saramaguiano – o autor já o fez em romances como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em que os personagens são nomeados por suas funções, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). Entretanto,

esse indicativo de atribuir aos nomes próprios (seres) o predicado de meros objetos (coisas) em Saramago não pode ser apenas considerado como uma opção lexical ou mesmo como um recurso de estilo – o que, não ignoramos, contribuiu enormemente para a celebridade do autor português. Na mirada adorniana que estamos conferindo à análise de sua obra final, a redução dos nomes ao estatuto das coisas nos parece muito mais conectado àquilo que em *Dialética do esclarecimento* (1947), escrita por Adorno em parceria com Max Horkheimer, aparece como sendo a derrota do sujeito em face do avanço do capitalismo tardio e, como consequência, sua subsunção em seu próprio esquema. No cerne do conceito de esclarecimento (*Aufklärung*) está presente a destituição do lugar do eu que, espremido entre as demandas do sistema produtivo, vê-se obrigado a assumir o papel de produtor de capitais ou de força de trabalho, abrindo mão da subjetividade que – em nome da autoconservação que remonta ao momento de superação do mundo mítico pelo da racionalidade instrumental – o leva ao mero lugar de engrenagem da sociedade capitalista (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 36). E, junto a esse processo de engolfamento do sujeito administrado pelo sistema produtivo, há também a alienação de seu próprio corpo. Nas notas presentes ao final dos excursos da *Dialética do esclarecimento*, lemos que

Não se pode mais reconverter o corpo físico (*Körper*) no corpo vivo (*Leib*). Ele permanece um cadáver, por mais exercitado que seja. A transformação em algo de morto, que se anuncia em seu nome, foi uma parte desse processo perene que transformava a natureza em matéria e material. As obras da civilização são o produto da sublimação, desse amor-ódio adquirido pelo corpo e pela terra, dos quais a dominação arrancou todos os homens. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 192-193)

O que os filósofos querem destacar é que o processo de dominação presente na esfera do trabalho ao longo da história resultou na separação entre o corpo e a vida, momento compreendido como ápice da dominação capitalista. O homem, portador do corpo, torna-se uma coisa, um produto da expansão da razão burguesa que é denunciada no livro. Esse processo leva os homens a tal grau de coisificação que, segundo Adorno e Horkheimer, o próprio mundo cai num processo de permanente reificação. E é consonância com essa ideia adorniana, Saramago opta por “coisificar” suas personagens e seus lugares no romance. Ora, e quem é Artur Paz Semedo senão uma simples peça dessa engrenagem administrada que é a fábrica Belona? E o que é a fábrica Belona senão uma ilha administrada em meio a contexto ainda mais administrado como o da indústria bélica? E, ampliando ainda mais a lupa, o que é a própria indústria a indústria bélica no universo do capitalismo tardio?

Assim é que a opção pela redução de pessoas e lugares à simples coisas nos parece representar a percepção de Saramago desse processo apontado por Adorno e que, no momento de escrita do texto – o final da primeira década dos anos 2000 – revelava-se ainda mais inescapável. A identificação que Semedo demonstra ter com os artefatos bélicos e, mais, com a própria Belona S.A. corrobora a ideia de que, à revelia de sua própria (in)consciência, ele já se transformou em parte da indústria, num peça que, a despeito da importância que ela pensa ou deseja ter, não faria a menor falta caso fosse substituída por outra.

O romance de Saramago, aliás, como também é constante na vasta obra legada pelo autor, tem um caráter alegórico, através da utilização do recurso à parábola. Expliquemo-nos: as personagens e a própria história têm como função o trabalho com conceitos e ideias-força que o autor acaba transmitido, embora sem o caráter pedagógico da arte engajada, conforme discutimos. Dessa feita, há novamente o recurso ao conceito de esclarecimento e é que é representado no romance pela busca de Semedo de informações nos arquivos da fábrica sobre a sabotagem de bombas vendidas pela empresa durante a Guerra Civil Espanhola. Lembremos que o contador é um homem que, uma vez coisificado, orienta-se pelo exercício da razão de cunho iluminista-burguesa. É contra essa racionalidade geradora de opressão e barbárie que a Teoria Crítica e, em especial, a obra de Adorno, quer se contrapor através de um processo de conhecimento que leve os sujeitos à crítica aos mecanismos de embotamento da razão e à emancipação. Marc Jimenez, importante exegeta da obra adorniana, lembra que há um imanente aspecto de denúncia no trabalho rigoroso de crítica que o filósofo e seus companheiros da Escola de Frankfurt empreendem, com vistas a desmascarar o caráter tecnológico da sociedade capitalista e o feitiço que este lança sobre as bases racionais que deveriam orientar o sujeito moderno. (JIMENEZ, 1977, p. 28). É um pensamento que se insurge contra o aspecto de totalidade presente na razão instrumental que, em busca do aspecto idêntico da filosofia iluminista/idealista, acaba impedindo novas possibilidades interpretativas fora de seus esquemas. Parece-nos pertinente que o trabalho com esse dismantelamento da racionalidade dominante presente no centro do pensamento de Adorno esteja também presente, de maneira alegórica, na narrativa derradeira de José Saramago, representado pelas investidas de Semedo no universo dos arquivos da Belona S.A. Esse movimento representa uma primeira intenção de se libertar das amarras que o impedem de enxergar para além do progresso técnico que ele entende como razão. Nesse processo, é fundamental a atuação de sua pacifista ex-mulher. Lembremos que é Felícia quem, por sua própria condição de “combatente das guerras”, incita o contador a buscar as razões para a perturbação por ele experimentada ao descobrir que funcionários de uma fábrica de armamentos sabotaram os obuses durante a guerra na Espanha. Aliás, a condição de pacifista da ex-mulher de Semedo nos leva a outro conceito importante para o processo de esclarecimento: o de paz. No ensaio

“Sobre sujeito e objeto” (1969), Adorno mostra que o estágio administrado do mundo

é tão vergonhoso porque trai o melhor, o potencial de um entendimento entre homens e coisas, para entregá-los à comunicação entre sujeitos, conforme os requerimentos da razão subjetiva. Em seu lugar de direito estaria, também do ponto de vista da teoria do conhecimento, a relação entre sujeito e objeto na paz realizada, tanto entre os homens como entre eles e o outro que não eles. Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado. (ADORNO, 1995, p. 184)

O filósofo mostra que, além de ser responsável pela barbárie – é célebre, por exemplo, a relação entre a razão instrumental e o antissemitismo, como se lê na *Dialética do esclarecimento* –, esta mesma razão tem contaminado, ao longo dos tempos, a relação entre sujeito e objeto, essencial para a compreensão epistemológica do mundo. Sua crítica recai tanto sobre a identificação absoluta entre eles (que levou à cegueira do mito), como sobre um tipo de razão subjetiva preconizada pela filosofia idealista (e que levou a um outro tipo de cegueira, justamente a da razão). Como contraponto, Adorno defende o estado de mediação (*Vermittlung*) para essa problemática relação, resultando num estágio de pacificação em que as diferenças entre objeto e sujeito resultam numa relação de compartilhamento e não de predominância. Trazendo essa tese para o contexto do romance de Saramago, pensamos que, ao construir Felícia e dotá-la desse componente pacifista, Saramago não apenas concorda com o ideário adorniano de que a paz só se conquista via mediação, como também defende que, se algum tipo de abrigo existe num mundo administrado e danificado pela barbárie, é nessa mesma paz que ele reside: não nos esqueçamos que o nome dela, numa outra tirada onomástica do livro, contém em si o adjetivo feliz.

E é Felícia quem “planta” em Semedo a ideia de fuçar os arquivos da fábrica em busca de informações sobre o episódio que o inquieta. Vejamos a conversa telefônica mantida entre eles, narrada na sintaxe peculiar de Saramago, com as falas separadas apenas por vírgulas e iniciada por maiúsculas como indicação de quem fala:

Li em tempos, não recordei onde nem exatamente quando, que um caso idêntico sucedeu na mesma guerra de Espanha, um obus que não explodiu tinha dentro um papel escrito em português que diz Esta bomba não reventará, Isso deve ter sido obra do pessoal da fábrica de braço de prata, eram todos mais ou menos comunistas, Nessa altura parece que havia poucos comunistas, E algum que não o fosse, seria anarquista,

Também pode ter sido gente da tua fábrica, Não temos cá disso, Braço de prata ou braço de ouro, o gesto é idêntico, com diferença importante de que neste caso ninguém terá sido fuzilado, ao menos que se tivesse sabido, Ao contrário do que pareces pensar, não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de arma, aqui ou em qualquer lugar (...) Antes, ainda te dou uma sugestão para as horas vagas, Não tenho horas vagas, Pobre de ti, mouro de trabalho, Que sugestão é essa, Que investigues nos arquivos da empresa se nos anos da guerra civil de espanha, entre trinta e seus e trinta e nove, foram vendidos por produções belona s.a. armamentos aos fascistas, E o que ganharia eu com isso, Nada, mas aprenderias alguma coisa do teu trabalho e da vida (SARAMAGO, 2014, p. 21-22)

Enxergando-se como um ser racional, Semedo diz ser contra o fuzilamento daqueles que sabotam armas quando deveriam fabricá-las com esmero, livrando-o, aparentemente de um comportamento próximo da barbárie; no entanto, ao dizer que o que defende o “sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas”, evoca toda a carga de administração da razão que aponta Adorno, já que essa responsabilidade implicaria em realizar o trabalho sem qualquer tipo de questionamento, ignorando o fato de que esse trabalho bem feito provocaria, aporeticamente, a morte de milhares de pessoas – portanto, a barbárie. Essa razão não-emancipada é fruto tanto da sociedade organizada de maneira capitalista, como da presença de um certo “império do dever”, representada pela obediência cega a ele. Nesta nossa leitura adorniana de Saramago e de seu romance inacabado, podemos aplicar esse mesmo senso de dever cego e administrado à postura de Semedo em não compreender como outras pessoas, funcionários como ele, seriam incapazes de simplesmente cumpri-lo como determinam os protocolos em que acredita. E, pior, de burlá-lo através da sabotagem de armamentos. No entanto, Felícia impele Semedo em direção da dúvida. E a dúvida é um passo importantíssimo em direção da crítica. E esta, do esclarecimento. Fornecendo uma chave de compreensão para o texto de Saramago, num dos mais instigantes trechos da já referida *Dialética do esclarecimento*, lemos que

O que levou os homens a superar a própria inércia e a produzir obras materiais e espirituais foi a pressão externa. Nisto têm razão os pensadores, de Demócrito a Freud. A resistência da natureza externa, a que se reduz em última

análise a pressão, prolonga-se no interior da sociedade através das classes e atua sobre cada indivíduo, desde sua infância, na dureza de seus semelhantes. (...) Eis aí, até agora, a chave para penetrar na essência da pessoa na sociedade. A conclusão de que o terror e a civilização são inseparáveis, que é a conclusão tirada pelos conservadores, é bem fundamentada. O que poderia levar os homens a se desenvolver, de modo a se tornarem capazes de elaborar positivamente estímulos complicados, se não sua própria evolução permeada de esforços e desfechada pela resistência externa? (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 179)

E o que seria esse momento de encruzilhada para Samedo senão essa confluência da pressão social sobre si? O que faz Felícia é justamente apontar a presença dessa pressão que desencadeia no ex-marido o processo em busca da “desrracionalização” de sua razão. É assim que ele, imbuído uma coragem homérica (lembramos que Adorno situou na epopeia de Homero o início do processo de fuga da primeira barbárie, o mito, e de construção da primeira razão), vai enfrentar chefe – personificado na figura ambígua de um administrador-delegado, sem nome próprio – e solicitar o acesso ao arquivo. Depois de usar a falsa desculpa de que precisa conferir as antigas anotações de contabilidade da firma, consegue enfim o salvo-conduto para iniciar sua busca pela verdade.

Busca essa que é interrompida pela não-conclusão do livro. No terceiro e último capítulo da obra, temos Samedo adentrando no arquivo e que, conforme descrito, está situado nos subterrâneos do edifício que abriga a fábrica, num espaço que o protagonista, após obter do administrador-delegado a autorização para frequentá-lo, sente como se adentrasse uma caverna. Ali trava contato com o arquivista e com um ajudante. Maravilha-se com o lugar e, a crermos no entusiasmo com que Saramago vai narrando sua ansiedade, prepara-se para escarafunchar papéis à procura da resposta para o enigma dos obuses sabotados na Guerra Civil Espanhola – mas que, aceitando nossa leitura, representam um mergulho em sua própria consciência e na verdade que ela contém. O livro acaba na página 57 com a já citada frase, “Nada que outra pessoa pudesse fazer”. Aqui, como conclusão, aludimos novamente a Adorno. Pensamos no aforismo de número 29 de *Minima moralia* (1951), suas reflexões do mundo a partir do ponto de vista do dano. Intitulado “Frutas anãs”, o pequeno texto reflete sobre a impossibilidade de se conjugar o eu ao todo que o circunda, seja por via dos Estados, seja pelo exercício psicanalítico ou mesmo por meio dos acontecimentos cotidianos. E, ainda, da própria filosofia. Isso porque o todo não consegue absorver o sujeito pela sua própria inverdade (ADORNO, 1991, p. 42). Não há verdade possível na totalidade falsa que o mundo apresenta ou aparenta apresentar. E nos parece ser esse a

descoberta que Semedo está prestes a realizar quando sua palavra é cortada pela morte de Saramago. O que, nesse caso, pouco importa. Mesmo inacabada, a ideia segue: a viagem iniciada por Artur Paz Semedo em direção ao esclarecimento continua ocorrendo, como desejava o autor e como ele, se vida tivesse tido, faria ocorrer. Afinal, é ele que, na última anotação que fez a respeito do romance em construção, diz: “As ideias aparecem quando são necessárias” (SARAMAGO, 2014, p. 61). E, ousamos completar, seguem quando são mais necessárias ainda.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51-71.
- ADORNO, Theodor W. Frutas anãs. In: ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992, p. 41-42.
- ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto. In: ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 181-201.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.