

A OBJETIVIDADE NEGATIVA DO ARTEFATO ESTÉTICO. ADORNO E OS PARADOXOS DA ARTE COMO FIGURAÇÃO DE UM SUJEITO EMANCIPADO

The negative objectivity of aesthetic artifact. Adorno and the paradoxes of art as figuration of an emancipated subject

La objetividad negativa del artefacto estético. Adorno y las paradojas del arte como figuración de un sujeto emancipado

VERLAINE FREITAS

Universidade Federal de Minas Gerais

verlainefreitas@gmail.com

RESUMO O objetivo deste texto é fazer uma análise crítica da concepção dialética de Adorno a respeito do vínculo entre sujeito e objeto, encaminhando a discussão para a arte, em que a racionalidade estética é vista como crítica e ultrapassagem da inércia aprisionadora da razão empírica e instrumental. Na primeira parte, falaremos sobre a supressão das mediações entre sujeito e objeto, a qual configura o estado de desumanização característico do mundo totalmente administrado. Na parte final, abordaremos a perspectiva da crítica dialética adorniana, focalizando especificamente o conceito de primado do objeto no âmbito da arte, ressaltando os paradoxos presentes nessa concepção. Apesar dos aspectos críticos que levantamos, concluímos pela pertinência das reflexões de Adorno, particularmente no que concerne às suas categorias da configuração histórico-filosófica da obra de arte, que condensa o esforço de estabelecer uma mediação entre a realidade empírica e a utopia estética.

PALAVRAS-CHAVE: ADORNO; THEODOR; SUJEITO; ARTE; ESTÉTICA.

ABSTRACT The aim of this paper is to make a critical analysis of Adorno's dialectical conception of the relation between subject and object, leading the discussion to the realm of art, where the aesthetic rationality is seen as critical and sublating the imprisoning inertia of empirical and instrumental reason. In the first part, we will talk about the abolition of mediations between subject and object, which sets the state of dehumanization characteristic of fully administered world. In the final part, we discuss the perspective of Adorno's dialectical critic, specifically focusing on the concept of priority of the object within the art, highlighting the paradoxes present in this conception. Despite the critical issues we raise, we conclude pointing to the relevance of Adorno's reflections, particularly about his categories of historical-philosophical configuration of the artwork, which condenses the effort to establish a mediation between empirical reality and the aesthetic utopia.

KEY-WORDS: ADORNO; THEODOR; SUBJECT; ART; AESTHETICS.

RESUMEN El objetivo de este trabajo es realizar un análisis crítico de la concepción dialéctica de Adorno de la relación entre sujeto y objeto, conduciendo de la discusión hasta el arte, donde la racionalidad estética es vista como crítica y ultrapasando a la inercia de la inercia da razón empírica e instrumental. En la primera parte, vamos a hablar de la abolición de las mediaciones entre sujeto y objeto, la cual establece el estado de deshumanización característica del mundo totalmente administrado. En la parte final, se discute la perspectiva de la crítica dialéctica de Adorno, centrándose específicamente en el concepto de prioridad del objeto dentro del arte, resaltando las paradojas presentes en esta concepción. A pesar de los problemas críticos que planteamos, concluimos con la relevancia de las reflexiones de Adorno, en particular en lo que respecta a sus categorías de configuración histórico-filosófica de la obra, que se condensa el esfuerzo por establecer una mediación entre la realidad empírica y la utopía estética.

PALABRAS CLAVE: ADORNO; THEODOR; SUJETO; ARTE; ESTÉTICA.

INTRODUÇÃO

As relações entre sujeito e objeto constituem um núcleo significativo da filosofia de Theodor Adorno. Desde *Dialética do esclarecimento* até *Teoria estética*, essa problemática ocupou o primeiro plano das reflexões críticas acerca da racionalidade científica, instrumental e empírica, quanto também estabeleceu o campo privilegiado em que o autor vislumbrou a possibilidade de emancipação e de delineamento de uma sociedade livre da inércia das relações de poder. Trata-se de uma temática geral, que se especifica de acordo com o âmbito social, epistemológico e estético em que ela se aplica. Nossa proposta é falar sobre essa temática no que concerne ao aspecto cognitivo e estético, passando por um conceito nuclear, a saber: a ideologia. Tendo em vista as questões que envolvem uma pedagogia estética, procuraremos demarcar os paradoxos envolvidos no modo como Adorno situa o primado do objeto na arte como veículo para falar de uma utopia de reconciliação.

IDEOLOGIA COMO AUSÊNCIA DE MEDIAÇÕES

Duas relações fundamentais determinam o teor radicalmente crítico da filosofia adorniana: entre poder e racionalidade (JARVIS, 1998), e entre o indivíduo e a universalidade social (BRAUN, 1983). Na primeira, não se trata apenas de mostrar o quanto a razão se serve do poder ou o quanto este é otimizado por meio de cálculos racionais. Está em jogo, mais fundamentalmente, uma imbricação do sujeito transcendental kantiano com a dialéctica de Hegel e Marx, em que se sobressai a forte concepção materialista da História. No entanto, em vez de o transcendental, um plano de constituição fundador do sujeito, ser pensado como conjunto de faculdades atemporais, passa a ser visto como fruto da sedimentação histórica de relações de poder. Max Horkheimer já havia colocado em seu texto, *Teoria tradicional e teoria crítica*, que a experiência é duplamente conformada pela História: no objeto percebido e nos sentidos. Nada a ser tomado como uma realidade humana,

desde o ato perceptivo mais elementar até uma concepção essencialmente idiossincrática de mundo, pode ter seu fundamento estipulado para além de forças altamente iniciais que se difundem, alastram e se multiplicam por meio de reforços recíprocos no âmbito social. Já essa sumária caracterização do vínculo entre poder e racionalidade permite ver que o outro, entre indivíduo e coletividade, se nutre dos mesmos princípios de entrelaçamento e ofuscação de planos de realidade. O sujeito (concebido tanto como princípio universal de conhecimento e a ação, quanto como o indivíduo singular (ADORNO, 1997) não apenas se *forma* culturalmente ao absorver conceitos, princípios e modelos de diversas ordens, pois, na verdade, *enforma* toda possibilidade de trânsito com o mundo (que inclui o universo de sua realidade interior, como desejos, fantasias, sensações, sentimentos etc.) por intermédio dos princípios socialmente adquiridos. Em outras palavras, o particular tem sua existência como tal fundada em uma transcendentalidade social e historicamente forjada por meio de sedimentações de poder difusas por todo o âmbito da cultura.

Em um texto pequeno, mas bastante significativo, *Beitrag zur Ideologielehre* [“Contribuição à doutrina da ideologia”], Adorno diz que ideológico, no capitalismo tardio, não é mais propriamente o que se situa para além das vicissitudes conflituosas da vida do indivíduo e da sociedade (como era a concepção seminal de Marx). Embora isso ainda qualifique diversos tipos de discursos, a ideologia passou a ser a marca da evidência factual incontestável, forte o suficiente para ofuscar quaisquer necessidades de questionamento, crítica e reflexão. Tanto o positivismo filosófico quanto o pseudo-naturalismo abrilhantado da indústria cultural são assim caracterizados, posto que praticam uma idolatria da “imagem” do objeto que tanto mais vale quanto menos espaço concede à dúvida sobre o sentido da realidade como se situando para além da mera existência. De um ponto de vista geral, tudo se passa como se a própria realidade tivesse se tornado ideológica ao absorver, no plano de sua própria continuidade inercial, a falsidade que outrora era atribuída a planos transcendentes do discurso, como paradigmaticamente sempre foi considerado o da religião. Nesse sentido, não apenas se pratica uma apologia do existente como tal, mas também os próprios instrumentos para conceber legitimidade para o que é diferente do *status quo* tendem a ser desacreditados sistematicamente. Das diversas formas de exegese dessa concepção, queremos desenvolver brevemente a ideia de que o princípio ideológico na realidade social contemporânea é pautado pelo *silenciamento ou anulação das mediações*, em quaisquer dos momentos de enformação da vida individual e coletiva em que elas ocorram.

Como vários comentadores apontaram (cf. JAY, 1984; JARVIS, 1998; BRAUN, 1973), a conexão entre Kant e Marx — realizada não apenas por Adorno, mas pela escola de Frankfurt em geral —, dá-se sob a égide de uma leitura programática de categorias cognitivas e epistemológicas a partir de princípios práticos, orientados por uma concepção dialética e materialista da sociedade. A conformação do indivíduo pela força da coletividade torna-se tão mais claramente discernível, quanto mais os dispositivos práticos, a saber: ético-morais, políticos, religiosos, econômicos, familiares etc., são traduzidos cognitivamente. Isso se alcança em grande medida pela evidenciação epistemológica dos princípios que se consubstanciam em uma lógica de integração crescente da disparidade heteróclita

do que é múltiplo: tanto no sujeito como ser vivo perante sua unidade racional, quanto nos indivíduos frente à unidade coletiva. Como diz Débora Cook (1996), não se trata de processos de subjetivação e de socialização lidos apenas a partir de um princípio abstrato de interiorização de normas e parâmetros coletivos. O próprio Adorno afirmou explicitamente que falar em geral de influências sociais é falso (ADORNO, 1997e). A cunha da dialética epistemológico-materialista deve, na verdade, cindir essa totalidade contraditória que é o mundo totalmente administrado, não apenas revelando os elementos que medeiam os planos da particularidade dispersa e da universalidade coesa, mas também desnudando a lógica de seu funcionamento e de sua capacidade de se evadir quase completamente à percepção crítica tradicional.

Em virtude da expressiva coalescência dos mecanismos de instauração e de continuidade do *status quo*, em diversos momentos a dialética adorniana torna-se, por assim dizer, melancólica, apontando insistentemente para a ausência de algum elemento mediador (entre a particularidade e o universal) que seria definitório por excelência de nossa existência humana, livre e capaz de progresso. Indicaremos dois exemplos. O primeiro refere-se ao *sentimento*, concebido por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, como o que estabelece o espaço humano propriamente dito na ligação entre o âmbito da natureza corpórea (com suas sensações, excitações, mecanismos biológicos etc.) e o conjunto dos valores morais e princípios éticos abstratos. Essa crítica foi exposta quando da leitura das morais do esclarecimento, e se dirigiu a Kant, ao Marquês de Sade e a Nietzsche. Os três, cada um ao seu modo, fazem uma passagem extremamente apressada entre o âmbito somático e o cultural/conceitual, de forma que o sentimento de compaixão e o prazer concebido para além da relação física com os corpos são insistentemente submetidos a um regime filosófico ditatorial, servindo a um objetivo supostamente libertador. Tal finalidade é perseguida, entretanto, por meio de uma imposição tão drástica quanto absoluta de uma verdade universal e abstrata, fazendo que o projeto esclarecido/iluminista revele sua face alto-derrogatória, posto que a experiência de ser livre, como Adorno dirá mais tarde na *Dialética negativa*, não se reduz nem à dispersão de elementos somático-biológicos, nem ao âmbito da totalidade unificada do eu.

O outro exemplo é a categoria de *gosto*. Como procuramos mostrar em um artigo dedicado especificamente a essa temática (FREITAS, 2012), Adorno concebe a recepção das obras de indústria cultural como pautada essencialmente por uma espécie de curto-circuito entre a vida do trabalho alienado e estressante no capitalismo, por um lado, e o entrelaçamento maciço de todos os produtos dos meios de comunicação de massa, por outro. Diante da necessidade de fugir à monotonia das atividades profissionais e escolares, pouco restaria exceto outra monotonia: a de um divertimento desprovido de quase toda elaboração intelectualmente significativa. A aceitabilidade dessas obras se daria pelo modo que as necessidades geradas no cotidiano são modeladas por padrões perceptivos e de imaginação estereotipados e reduzidos a associações simples, cuja parvoíce é somente mascarada por um alto grau de glamour, dado pelo brilho da técnica. Como consequência, tem-se que não caberia falar de gosto, nem mesmo de mau gosto, como o que move as pessoas. Gostar ou

não gostar implica alguma atividade judicativa, que envolve síntese, comparação, estabelecimento de diferenças, aproximação a algum critério valorativo etc., e o mecanismo da indústria cultural tiraria de circulação tais processos subjetivos. Dizer de uma total falta de passividade do público seria um equívoco, mas, por mais surpreendente que pareça, o que (ainda) existe de espontaneidade no público, segundo Adorno, seria exercido quando cada indivíduo se força a gostar de, ou melhor: a dar a adesão a, alguma música de péssima qualidade, por exemplo.

Sentimento e gosto não configuram apenas espaços de idiosincrasias. Trata-se de dois campos que permitem a evidenciação da mobilidade contraditória e historicamente legível que se sedimenta no sujeito como sua individualidade em sentido mais próprio, a saber: como pautada pelo desejo e pela aparência de unidade constituída ao se atravessarem as inúmeras possibilidades de perdição, desvio, morte, absurdo etc. É devido à sempre possível falência do projeto de individuação que se pode falar de uma concretude dialética histórica da cultura, cuja negatividade é tendencialmente obliterada pelo positivismo científico e pelo pseudo-naturalismo da indústria cultural. Essas duas formas de positivação, que constituem figuras contemporâneas de recaída do esclarecimento no mito, revertem, por assim dizer, a revolução copernicana de Kant, sem implicar volta a um realismo ingênuo pré-crítico. Estando o positivismo e a cultura de massa mais do que conscientes da interdição que pesa sobre o desejo de falar de um mundo verdadeiro em sua essência e totalidade, não se limitam a dizer da face mais evidente da realidade factual e glorificá-la, pois tendem a anular a espessura subjetiva própria do conhecimento e a tornar a objetividade, supostamente purificada de suas contingências históricas, princípio determinante do complexo dos fatores que culminam na subjetivação social. Se, como dizem Adorno e Horkheimer, o positivismo é mais metafísico do que a metafísica — ao não mais deixar transparecer as injustiças e cisões sociais em sua idolatria ao fato bruto como medida incontestável do conhecimento —, sua verdade constitui-se através de uma astúcia ideológica: quanto menos interferências subjetivas na construção do saber, não se tem apenas uma verdade como resíduo — um *caput mortuum* —, mas uma acintosamente distorcida. Ora, a falibilidade é condição de possibilidade de um progresso não meramente operacional, objetivista, técnico, pois o questionamento crítico-negativo da pluralidade de perspectivas sobre o real é um meio indispensável para se alcançar uma compreensão das linhas de força histórico-sociais que se sedimentam em todo ato cognitivo. Como disse Voltaire, o erro é o pai do conhecimento, e essa gênese negativa dá testemunho de sua raiz mais profunda, pois é no discernimento do erro como objeto de desejo que se pode colocar a nu o subjetivismo exacerbado da escolha dos fatos como âncora inabalável do conhecimento. Isso significa que a verdade positivista é falsa como uma fuga de uma verdade inerente ao erro, devendo a última transparecer apenas de forma pouco digna em termos epistemológicos, a saber: no âmbito da arte, cujos jogos de ilusão, mentiras, fantasias e ilusões serviriam tão-somente como uma espécie de oásis em meio à secura verificacionista do real.

A identidade, como índice da suspensão de contradições, é a forma primária de ideologia (ADORNO, 1997d). Pensada no âmbito subjetivo, ela significa uma negação abstrata

do que contraria a unidade subjetiva. Em termos gerais, a “eficiência” da cultura de massa consiste em manter e acentuar o hiato entre os planos de unificação individual e da pluralidade, da discrepância e da contradição dos desejos inconscientes. As inumeráveis formas de prazer oferecidas pela indústria cultural podem ser classificadas como “pornográficas”, em virtude do fato de fazerem o desejo gravitar ao redor de uma figuração do objeto que é tão mais sedutora quanto mais se distancia da concretude histórico-dialética do percurso seguido na instauração da individualidade. De maneira análoga ao que o positivismo apre- goa o fato bruto (lido prioritariamente através de relações lógicas e matemáticas), como tendo uma tal evidência que, por assim dizer, substitui o esforço laboral de instauração de mediações históricas, os objetos ofertados pela cultura de massa tendem a “substituir” o próprio desejo. O objeto engloba, em sua positividade deslumbrante, as vias de escape por meio das quais o desejo pode colocar para si mesmo o que o constitui intimamente em sua concretude singular, a saber: sua dúvida, suas cisões internas, seus momentos hesitantes, sua incompletude, suas insuficiências etc. Toda essa negatividade não é suprassumida, mas sim suprimida pela magnificência de uma imagem infinitamente replicada à exaustão — e o que se exaure é o que confere substância ao desejo.

A PRIMAZIA ESTÉTICA DO OBJETO E SEUS PARADOXOS

Em franco contraste com essa supressão das mediações, o procedimento dialético negativo pretende não apenas mostrá-las, como já apontamos, quanto também fazer o mesmo em relação à própria *démarche* expositiva do pensamento. É necessário explicitar as *mediações das mediações* para com o real, realizando o exato simétrico (e oposto) da reversão positivista do criticismo kantiano. Essa ideia exprime, em outras palavras, o que é afirmado por Adorno no texto “Sobre sujeito e objeto”, a saber: que a tarefa da reflexão filosófica é a *intentio obliqua* da *intentio obliqua*, e não a restauração de uma suposta *intentio recta*. Que o sujeito não seja o motor fundamental de constituição da realidade, bem como demonstre todas as fragilidades e vicissitudes que levam a uma introspecção incerta e arbitrária, não nos autoriza a negá-lo pura e simplesmente. Levando em conta a clássica elucidação da polissemia da palavra alemã *Aufhebung*, como pensada por Hegel, é necessário não suprimir o sujeito, mas suprassumi-lo. Por outro lado, a questão não reside, propriamente, em uma nova investigação das faculdades subjetivas ou apenas em uma leitura filosófica da perspectiva freudiana de constituição do sujeito psíquico (isso foi de fato realizado por Adorno e Horkheimer em sua interpretação filosófico-psicanalítica da *Odisseia*, que apresentou uma história originária da subjetividade). Está em jogo a elucidação crítica do pensamento, como este se apresenta em sua sedimentação na escrita, de modo que os conceitos, situados em um arranjo constelatório, deverão ressoar mimeticamente uma verdade do objeto de conhecimento que vá além do que se pode aprender dele de forma linear e progressiva. — Como essa temática da dialética que opera por uma constelação conceitual já foi bastante trabalhada por outros autores (NEVES SILVA, 2006; JAY, 1984), vamos nos restringir aqui a uma de suas características que serve como via de passagem para a nossa temática final.

A filosofia adorniana contém, como um de seus elementos nucleares, o esforço dialético de pensar o quanto a realidade é constituída pela interdependência de fatores, dimensões e aspectos substancialmente contraditórios. Ao mesmo tempo em que tais contradições são vividas como infortúnio, dor e sofrimento, como o distanciamento entre a universalidade social onipotente e a individualidade enfraquecida, é necessário atentar para algo de suma importância: como diz Martin Jay: “Adorno insistia nos perigos ideológicos de superar, no pensamento, o que estava cindido na realidade, o antagonismo entre o universal e o particular” (JAY, 1984, p. 87). Para Adorno, mais importante do que encontrar uma formulação capaz de resolver as contradições é caminhar dialeticamente no sentido inverso, ou seja, acentuando teoricamente o teor conflituoso, antinômico e contraditório do que é vivido em seu entrelaçamento no âmbito empírico. Como diz J. M. Bernstein: “os extremos, (...) a elaboração exagerada de um problema, são mais verdadeiros às nossas dificuldades do que a pretensão de resolver ou superar tais problemas por um *fiat* teórico imediato” (BERNSTEIN, 2001, p. 256). Esse princípio geral pode ser visto em toda a obra de Adorno, sendo aplicado a objetos bastante concretos, como em sua *Teoria estética*, quando vemos que, na relação tensa entre os polos da construção — que confere unidade e compreensibilidade à obra — e da expressão — conectada à multiplicidade mimética —, as grandes obras de arte foram aquelas que tenderam para um dos dois extremos, sem procurar uma conciliação entre esses dois polos (ADORNO, 1997a). Embora tanto essa quanto inúmeras aplicações de tal postura teórica contribuam decisivamente para a compreensão filosófica da realidade, esse princípio não pode ser tomado como válido abstratamente, sem considerar o que está em jogo especificamente na realidade estudada, pois senão a dialética acaba realizando o que Adorno reconhece de algum modo no pensamento hegeliano, ou seja, a imposição de contradições pelo pensamento ao objeto (ADORNO, 1997d, p. 23).

Segundo pensamos, o duplo giro copernicano e a ênfase nas contradições do pensamento como mediador (que deve, ele mesmo, submeter-se à crítica como seu objeto) convergem no conceito de primado do objeto, categoria central na *Dialética negativa*. Na medida em que destituímos o sujeito de sua posição nuclear e constituidora absoluta do objeto, mas, ao mesmo tempo, percebemos que ele é mediado pela dinâmica histórica que se sedimenta na objetividade social, cuja lógica não é, de maneira alguma, alheia aos princípios de subjetivação em geral, então percebemos com clareza que na mediação recíproca entre sujeito e objeto, o último, concebido como infinitos planos da objetividade sócio-histórica, é também, de certa forma, uma sedimentação de princípios e fatores subjetivos. Nesse entrelaçamento um tanto vertiginoso, o princípio motor da dialética são as inadequações, discrepâncias, deslizamentos, insuficiências e excessos entre conceito e coisa, indivíduo e sociedade, o eu e o outro, desejo e objeto, inconsciente e censura etc. Se cabe falar de uma verdade para o pensamento filosófico, ela de modo algum tem sua excelência qualificada pela adequação a qualquer parcela da realidade. Definida nessa positividade, pode servir apenas a uma duplicação do que as relações de poder já sedimentaram nas coisas. Em vez — ou para além — disso, é preciso dar conta das formas de atualização da negatividade, sem que isso signifique alcançar uma síntese dialética (definitiva ou final), como Hegel pretendia.

No ensaio da *Teoria estética*, que aborda especificamente o primado do objeto, somos advertidos que não se deve transpor, sem mais, esse conceito para as obras de arte. O motivo principal é que, diferente do âmbito empírico, na experiência estética temos contato com um objeto não apenas fabricado por um ser humano, mas também constituído a partir de linhas de força não-intencionais, que extrapolam em grande medida aquilo a que a relação sujeito-objeto está submetida. Isso significa que haveria uma liberdade perante o objeto artístico que inexistente em qualquer forma de vínculo com o real. A questão reside no fato de que somente há um *plus* de liberdade devido a uma violência que deve ser exercida sobre a própria visada do sujeito. Ressoando um mote central da doutrina kantiana do sublime, trata-se a ideia fecunda de que a experiência de ser livre não cabe, de forma substantiva, no círculo traçado pela intenção, pelo arbítrio, pela deliberação consciente etc.; em outras palavras: não se “decide” ser livre. Na *Crítica da faculdade do juízo*, lemos que na beleza experienciamos uma *liberalidade* no uso de nossas faculdades, e, no sublime, uma *liberdade* nesse mesmo uso. Isso se dá em virtude de que a harmonia da beleza nos compraz no horizonte de uma relação que, embora enigmática, não nos compele a negar, de maneira mais profunda, a linearidade do plano inicial de nossa percepção e experiência cotidianas. Diante de um céu estrelado, porém, que se perde em um infinito que procuramos, “desesperadamente” e sem sucesso, apreender em uma totalidade, somos colocados em uma situação-limite que nos obriga a buscar na infinitude do próprio espírito uma medida que torne possível fazer frente, resistir, a essa negatividade que nos escapa. Essa violência às faculdades é o que possibilita romper, mesmo que de forma efêmera e limitada, ao plano imagético/imaginário, a inércia da racionalidade cotidiana.

O artefato estético contém inelutavelmente a positividade inerente ao seu ser-posto, que se consubstancia em sua realidade material como coisa. De fato, na experiência estética a alteridade material e sensível do objeto perante o sujeito é fundamental para se demarcar a identidade da obra como coisa. Ocorre que essa positividade se instaura como veículo de negatividade em diversos aspectos. Por um lado, trata-se de um objeto cuja totalidade assimila, de modo paradoxal, não só elementos múltiplos, mas a própria multiplicidade como um de seus componentes. Isso é importante no delineamento da forma como síntese não violenta do disperso, definição clássica presente na *Teoria estética*. A heterogeneidade do material é absorvida não apenas em sua determinação primeira, imediata, como algo recalcitrante à conformação lógico-racional, mas sim por favorecer a própria unificação. Isso se dá em virtude de que a racionalidade estética não é simplesmente outra, alheia e estranha à que rege a nossa relação empírica, científica e utilitária com as coisas, consistindo, na verdade, em uma suprassunção da última, ou seja, uma negação e que a ultrapassa e a conserva em si mesma. Isso significa, também, que a arte não é simplesmente irracional, nem tampouco para-racional, mas sim possui uma racionalidade em segunda potência, como vemos amiúde na *Teoria estética*. É precisamente a ênfase que não abdica da ideia de uma racionalidade para a arte que permite a Adorno dizer que esta sempre será uma crítica à razão esclarecida, uma vez que evita os dois extremos: ser totalmente alheia a ela e se submeter aos mesmos cânones de produção de conhecimento.

Por outro lado, o objeto estético é essencialmente negativo, em virtude do fato de que expõe de forma enfática o que foi recalcado, excluído na história da civilização — essa anamnese é o núcleo da argumentação de Adorno para o primado do objeto na arte. Existe algo de mais objetivo no sujeito do que a sua própria condição de um substrato de experiências: algo que o constitui como um ser pulsional. Essa dimensão inconsciente e recalçada possui uma historicidade inapelavelmente desdobrada de forma contraditória, insuficiente, precária, de modo que toda figuração de positividade e resolução sempre sofrerá a marca de uma insuficiência constitutiva, ou seja, será sempre ilusória. Por outro lado, trata-se de uma ilusão necessária, cuja inexistência significa o esfacelamento psíquico ou sua divisão irre recuperável, ou seja, a psicose. O contato com o objeto estético não equivale ao conhecimento psicanalítico da singularidade do sujeito. Não se trata de dizer que cada um de nós se reconheça singularmente nas obras de arte como reveladoras de uma verdade de nossa ipseidade volitiva; em outras palavras: nenhuma obra de arte é análoga a qualquer tipo de análise clínica. Entretanto, por meio da experiência estética, temos acesso a uma universalidade que, de maneira bastante estranha, é capaz de dizer de um princípio geral de conexão reciprocamente esclarecedora entre particular e universal. Esta é, propriamente, uma das marcas distintivas do fenômeno artístico-estético: não se restringir ao âmbito particular, nem se igualar ao universal.

Essa negatividade do artefato possui, por fim (para os propósitos de nossa argumentação, pois no texto da *Teoria estética* há diversos aspectos relevantes), uma característica também *sui generis*, que é sua recusa (e, na verdade impossibilidade) de resolução conciliatória das contradições em seus diferentes planos (entre indivíduo e sociedade, espírito e natureza, sujeito e objeto etc.). Se a razão instrumental não apenas prolonga como também escamoteia as contradições prático-históricas, a arte faz o simétrico oposto, a saber, coloca a descoberto a insolubilidade das contradições, mas deixa entrever, de maneira figurada, uma possibilidade não-atual de sua ultrapassagem. A grande questão reside em que a experiência artístico-estética é, por princípio, *muda* (“sprachlos” = sem linguagem) acerca dessa discrepância entre a racionalidade estética e a empírica. Exceto a partir de processos avançados e progressistas de interpretação, comentário e crítica, todo esse horizonte de ultrapassagem das vicissitudes da racionalidade instrumental pode ser insignificante. Isso implica mais um paradoxo, a saber: que a arte exige, para ser lida, um sujeito que possua uma conformação subjetiva livre que ela mesma se propõe a formar. Não é difícil perceber que se trata de um princípio filosófico circular, pois a arte exige algo que, supostamente, somente ela é capaz de fornecer. Como muitas vezes ocorre em situações análogas, é o âmbito prático que resolve (ou pode resolver) as tensões e antinomias do plano teórico. Seria bastante razoável dizer que a frequência com as artes, a formação artística e o aprendizado filosófico podem, progressivamente, fornecer os instrumentos e os princípios metodológicos gerais para que sejamos capazes de interpretar esse potencial emancipatório da arte. Entretanto, a dialética adorniana demonstra um rigorismo filosófico tão acentuado, que torna essa ideia de progressividade bastante frágil, considerando que, nos dois polos do problema: formação artística e filosófica, nada está garantido, sendo que, na verdade, tem-se até mesmo um prejuízo referente ao primeiro polo.

Em sua *Introdução à sociologia da música*, Adorno estipula vários tipos de ouvintes musicais: o *expert*, o bom ouvinte, o consumidor cultural, o ouvinte emocional, o ouvinte ressentido, e quem ouve música apenas por diversão. O primeiro, embora supostamente tenha acesso a toda a dimensão progressista e filosoficamente relevante da música, não é tomado como pura e simplesmente o melhor. A ele se cobra um alto preço em termos de liberdade individual com a obra, em virtude precisamente do rigor composicional estético. Em grande medida, a plena formação musical terá exigido a renúncia a diversos componentes mais espontâneos com a realidade. Em virtude disso, o segundo tipo musical seria até mesmo o mais recomendado, embora se distancie daquela assimilação radical do conteúdo de verdade estético.

Nas *Minima moralia* (§38), ao criticar o conceito de sublimação de Freud, Adorno diz que *os artistas não sublimam*, uma vez que não se enquadram no conceito de saúde psíquica que o filósofo vê associado à atividade sublimada. Em contraste com esse ideal de normalidade, os artistas seriam caracterizados como neuróticos, sendo marcados por uma histeria excessiva que beira as raias da paranoia: seriam essencialmente desajustados frente à realidade empírica. Tal desajuste, porém, não é apenas periférico e de menor importância na caracterização do vínculo entre sujeito e objetividade social. Tendo em vista que, para Adorno, não somente o pensamento pode ser falso ao se referir ao mundo, mas este próprio o é, em virtude do fato de ser construído socialmente através de relações de poder e de violência que se sedimentam nas formas de percepção, de pensamento, de desejo, de ação etc., logo a não-adaptação, presente, por exemplo, em toda a sintomatologia neurótica, constitui até mesmo uma espécie de figura de resistência ao sistema. Em um “mundo totalmente administrado”, a imagem de saúde ou normalidade psíquica aparecerá sempre, sob a perspectiva adorniana, bastante suspeita, fazendo que o desajuste neurótico do artista e do ouvinte *expert* seja uma espécie de verdade psíquica negativa.

Vemos, assim, que não só a utopia do estético está impedida de se concretizar empiricamente (ressoando o princípio judaico de proibição das imagens), quanto até mesmo o pleno apreciador da arte e o artista são vistos como sofrendo significativa mutilação, não apenas como preço ao seu acesso privilegiado à verdade, quanto também pelo fato de isso ser inevitável no âmbito de uma sociedade em que a vida verdadeira é impedida de se manifestar positivamente.

Apesar dessas questões, que nos parecem, de fato, permanecer em aberto na estética de Adorno, o rigorismo do filósofo em estabelecer um conteúdo utópico negativo para a arte não nos impede de ler sua concepção como extremamente significativa. Todos os conceitos adornianos sobre a concretude da obra de arte conferem à sua estética um valor hermenêutico até agora insuperável. Sua própria exigência de tornar “intuível” conceitualmente a grandiosidade sublime de uma reconciliação possível, mas não factualmente real, leva-o a um adensamento constelatório de categorias, temas e argumentos proporcional à complexidade e importância da arte moderna e contemporânea. A leitura da *Teoria estética*, que me parece mais fecunda, passa necessariamente pelo modo que a História é concebida como o que nutre a obra de arte com seu conteúdo em sentido mais próprio. Tal historicida-

de, entretanto, não deve ser lida a partir de uma historiografia, pois vemos inúmeras vezes — e expresso nas mais variadas formas — a ideia de que todos os significados, conteúdos e materiais pré- e extraestéticos sofrem uma refração, uma metamorfose, uma metabolização, uma ruptura, quando se inserem decisivamente no continuum estético. Uma análise filosófica de uma obra de arte precisa, necessariamente, perceber tanto seu enraizamento histórico quanto este giro, esta inflexão, esta mutação essencial operada pela forma e pela lógica *sui generis* do artefato. Se há um “exercício pedagógico” capaz de mediar a circunstância empírica de contato com a obra e o acesso àquele conteúdo de verdade rigorosamente concebido por Adorno, trata-se, segundo penso, precisamente da realização reiterada dessa dupla e dialética situação da história como constituinte da arte.¹

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a.

_____. **“Beitrag zur Ideologienlehre.”** In: *Gesammelte Schriften*, vol.8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b.

_____. **Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.** In: *Gesammelte Schriften*, vol.4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997c.

_____. **Negative Dialektik.** In: *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997d.

_____. “Die revidierte Psychoanalyse.” In: *Gesammelte Schriften*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997e, p. 20-41.

_____. “Zu Subjekt und Objekt.” In: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997f, p. 741-58.

BERNSTEIN, J. M. Adorno. **Disenchantment and Ethics.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BRAUN, Carl. **Kritische Theorie versus Kritizismus. Zur KantKritik Theodor W. Adornos.** BerlinNew York: Walter de Gruyter, 1983.

COOK, Deborah. **The Culture Industry Revisited.** Adorno on Mass Culture. Boston: Rowman & Littlefield, 1996.

FREITAS, Verlaine. A arte moderna como historicamente-sublime. Um comentário sobre o conceito de sublime na **Teoria estética de Th. Adorno.** *Kriterion* (UFMG. Impresso), v. LIV, p. 157-156, 2013.

¹ Para uma leitura sobre o significado da historicidade na arte e sua relação com o conceito de sublime, cf. FREITAS, 2013.

_____. **Mau gosto em primeira pessoa.** Um diálogo com Nietzsche e Adorno. *Artefilosofia* (UFOP), vol. 1, p. 106-123, 2012.

JARVIS, Simon. **Adorno. A Critical Introduction.** New York: Routledge, 1998.

JAY, Martin. **Adorno.** Cambridge: Harvard University Press, 1984.

NEVES SILVA, Eduardo S. **Filosofia e arte em Theodor W. Adorno:** a categoria de constelação. Belo Horizonte, 2006. Tese.

Submetido em: 3-3-2015

Aceito em:9-6-2015