

A importância da arte para a estética em Theodor Adorno

The importance of art for aesthetics in Theodor Adorno

Resenha do livro: ADORNO, Theodor; DUARTE, Rodrigo (trad. e org.). *A arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017

A nota introdutória, redigida pelo organizador e tradutor Rodrigo Duarte, faz um panorama do contexto de publicação dos dois textos que compõem a obra: “A arte e as artes”, palestra proferida na Academia Berlinese das Artes em 1966, e a “Primeira Introdução à Teoria Estética”, texto que seria substituído se Adorno tivesse vivido para finalizar sua obra. “Ambos os textos se relacionam com a Teoria Estética, uma vez que a época de sua redação coincide com a fase de finalização da grande obra de estética com a qual Adorno gostaria de coroar uma sequência de trabalhos nessa área, que teve seu início na segunda metade da década de 1930” (p.8). Nessa nota, Duarte aponta os principais argumentos trabalhados pelo filósofo, contextualizando a discussão no escopo da produção adorniana. É importante ressaltar que a publicação desses dois textos, em conjunto, exige lembrar a afirmação do próprio Adorno de que Hegel e Kant foram os últimos a escrever sobre estética sem entender de arte, visto que a nova arte não aceita submeter-se a filosofias universalizantes e exige que se deixe falar a produção artística.

“A arte e as artes”, como aponta Duarte, é um artigo *sui generis*, no qual Adorno modifica sua opinião sobre a contaminação de um gênero artístico por outro, deixando de lado o conceito de pseudomorfose, característico de seus textos sobre música da década de 1940. Essa modificação pode ser

* Bolsista de PNPD do Programa de pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); E-mail: rachelcocosta@gmail.com.

percebida no primeiro parágrafo do texto, onde o filósofo afirma que “[n]o desenvolvimento mais recente, fluidificam-se as fronteiras entre os gêneros artísticos ou, mais exatamente, suas linhas demarcatórias se entrelaçam” (p.21).

Para corroborar sua afirmação, Adorno recorre a exemplos da pintura, da música, da literatura e da escultura a ele contemporâneas, sempre enfatizando em que medida os marcos fronteirios entre os gêneros artísticos se dissolvem, devido à apropriação de princípios tipicamente característicos de um gênero por outro. A insistente presença dessa fluidez entre gêneros demanda um esforço de interpretação do enlaçamento. Não atentar para essa característica marcante do espírito do tempo seria, segundo o filósofo, prova de provincianismo.

A motivação ulterior do enlaçamento entre gêneros é de cunho histórico, característica ignorada pelo grande público que tende a compreender os gêneros artísticos como naturalmente dados. Isso traz à tona o aspecto de antiarte que a produção vanguardista esposa, levando às últimas consequências o questionamento das características que são equivocadamente tratadas como naturais dos gêneros artísticos. Outro modo de contraposição ao enlaçamento dos gêneros é a racionalização e reprodução de um discurso datado sobre as artes, que tem no conceito de belo, e na materialidade que lhe é característica, o seu corolário.

A arte se liberta do seu momento culinário: ele se tornou irreconciliável com o espírito quando esse perdeu sua inocência, a da unidade com o que é composto, em cuja função o belo som se transformou no progresso da dominação do material. Desde que o elemento culinário – o estímulo sensível – é cindido e se torna um fim em si mesmo, e objeto de uma planificação racional, a arte se revolta contra toda dependência do material previamente dado, fechado em relação à criação autônoma, que se reflete na classificação da arte em artes (p. 29).

As filosofias sistemáticas de Hegel e Schopenhauer não deram conta da hierarquização nem da sistematização dos gêneros artísticos. Os próprios artistas, por sua vez, tomam consciência dessa ausência de fundamento das barreiras estilísticas e desenvolvem reflexões sobre esse cenário, a exemplo de Wassily Kandinsky, mencionado por Adorno. Todavia, essas reflexões são insuficientes e tendem a uma abstração de sabor hegeliano, ou seja, a uma tendência à separação entre espírito e matéria graças à independência do primeiro em relação à segunda. Distanciando-se a produção artística daquilo que deveria ser espiritualizado, instaura-se uma tendência à produção de

obras que pretendem espiritualizar o material, mas que, na verdade, produzem apenas o material. Esse é o caso, por exemplo, de John Cage. É nesse contexto que os gêneros artísticos passam a buscar generalizações concretas tendendo a um ideal de arte.

Adorno ressalta que a tentativa de unificação dos gêneros em um ideal de arte é anterior à modernidade. No século XVIII o enlaçamento entre os gêneros se deu pela subjetivação da produção, na qual a obra de arte passa a ser percebida como uma espécie de identidade do artista que ele poderia imprimir a gêneros diferentes. No entanto, a subjetivação da criação artística gera um problema de falta de alteridade. Seu teor de verdade depende da relação imanente entre o sujeito que a executa em oposição ao mundo dos objetos. Esse princípio de alteridade resulta em obras que são constituídas por uma generalidade estética em uma materialidade, não sendo o artista determinado por uma unidade ou por um gênero específico.

O que as artes querem dizer com o seu o quê torna-se o como elas querem dizer algo outro. Seu conteúdo é a relação do o quê com o como. Elas se tornam arte em virtude de seu conteúdo. Ele necessita do como delas, sua linguagem particular; ele se dissolveria em algo mais abrangente além do gênero (p. 43).

Discutir sobre a origem primeira da arte ou das artes é tarefa de conservadores. É característica do pensamento reacionário não observar a contradição intrínseca aos fenômenos, optando por um dualismo esvaziado que acusa a dialética de ser a responsável pela construção de um problema. Nesse momento, Adorno elege Borchardt como exemplo e adversário, mostrando que suas estratégias de demarcação rígida e ontológica dos gêneros, tentativa de demonstrar uma diferença qualitativa entre as artes, fracassaram. Sua análise, que contrapõe o poético ao profano e atribui o teor enigmático do incalculável apenas à poesia, não aponta relações dialéticas sustentáveis, de maneira que sua retórica não resiste aos fenômenos. Em contraposição a Borchardt, Adorno apresenta Martin Heidegger e o poético na obra de arte. Através de uma ontologização da linguagem, Heidegger subsume elementos heterogêneos e transforma o poético em essencialidade pura sem conteúdo. Assim, Adorno desqualifica a tentativa de subordinar os diferentes gêneros artísticos sob o conceito de arte como grande gênero superior. Não há um *continuum* entre as artes que permita pensá-las sob um único conceito determinante sem que se abstraia, juntamente com o accidental, o essencial.

Existe uma relação de interdependência entre a arte e as artes que impede a subsunção de uma sob a outra. Enquanto a arte desenvolve seu conteúdo através dos fenômenos oferecidos pelas artes, estas, por sua vez, participam da arte não como conceito unificador, mas negativamente, na competência que lhes é comum: repelir a realidade empírica.

(...) todas (as artes) tendem para a formação de uma esfera que se contrapõe qualitativamente a essa: historicamente elas secularizam a esfera mágica e sacral. Todas necessitam de elementos oriundos da realidade empírica, da qual elas se distanciam; e suas realizações, porém, recaem também na empiria (p. 55-6).

A arte e as artes estabelecem necessariamente uma tensão entre si. Em um polo temos o momento da realização plural empírica das artes que, em sua multiplicidade, esboçam uma unidade racional, construindo o conteúdo que caracteriza o polo oposto, a arte. O espírito se torna conteúdo apenas na camada empírica. Nesse sentido, a dialética entre a arte e as artes é inerente a elas. Essa interdependência entre unidade e multiplicidade diferencia a compreensão adorniana das posições conteudísticas características do mesmo período. Há uma tendência, principalmente proveniente da tradição positivista, à recusa de sentido da estética. Ela acompanha o abandono da dimensão figurativa da obra de arte, a qual expressa a necessidade do enlaçamento das artes de se apartar da determinação dos gêneros artísticos. O conteúdo da obra de arte é estético. É nesse sentido que a arte está em processo de abandono de seu sentido metafísico tradicional. Adorno mostra que uma das primeiras formas de enlaçamento são as colagens realizadas pelas primeiras vanguardas do século XX. No intuito de fugir à figuração, os gêneros terminam por buscar a realidade em si, sua dimensão extra-estética. Há uma negatividade no próprio conteúdo da arte, pois a arte em si mesma é dinâmica, não permitindo definição estanque. Para finalizar seu argumento, Adorno recorre à negatividade do cinema, o qual pela tentativa de não ser arte, de se tornar a própria imanência, amplia seu domínio. Assim, a diluição das fronteiras entre gêneros não atesta uma decadência da arte, mas, pelo contrário, é condição que garante sua permanência.

A atualidade da discussão adorniana em “A arte e as artes” fica premente se comparamos sua posição sobre a questão dos gêneros da arte à de seu contemporâneo, o crítico de arte norte americano Clement Greenberg. Sua teoria mostra de que modo a arte moderna tende para a exploração de

seu próprio *medium*. Por meio do conceito de planaridade, Greenberg associa a tendência à abstração na pintura a uma exploração, até as últimas consequências, daquilo que a caracteriza: a tela plana¹. No entanto, Greenberg negou e criticou o enlaçamento dos gêneros até a sua morte, na década de 1990. Assim, a produção artística característica do modernismo até o pós-guerra abriu espaço para proposições como o conceito de pseudomorfose de Adorno e de planaridade em Greenberg. Todavia, a arte que começa a ser produzida no início da década de 1950 abre espaço a um outro tipo de discussão, na qual a afirmação adorniana de que não é mais possível fazer estética sem saber de arte se torna ainda mais acertada. Contudo, a seguinte questão permanece não respondida: como podemos compreender o conteúdo estético que caracteriza a tendência não metafísica da arte?

“A Primeira Introdução à Teoria Estética” mostra, por meio de sua subdivisão, a conexão supracitada com a Teoria Estética, sendo que para Duarte há uma diferença de enfoque que torna a primeira, muitas vezes, um texto mais empolgante. Na nota introdutória Duarte resume com perspicácia cada uma das subdivisões, atitude que abre espaço para uma aproximação temática do texto. Adorno organiza a “Primeira Introdução” em torno da necessidade de reconfigurar os termos do que entendemos por estética, tendo em vista o cenário de desgaste e de indiferença com relação a ela. A estética afastou-se do cunho metafísico de suas teorias tradicionais. No entanto, ao ater-se aos fenômenos incorre no equívoco de restringir-se a uma lista de meros exemplos. “O caráter obsoleto da estética tem o fundamento de que ela quase nunca se voltou para o concreto. Por meio da forma, ela parece comprometida com uma universalidade que a leva à inadequação com as obras de arte e, de maneira complementar, a valores eternos transitórios” (p.72). Assim, segundo o panorama da disciplina explicitado por Adorno, a estética traz uma dicotomia interna, entre sua expressão filosófica, que busca a universalidade à revelia da produção artística, e um foco no fenômeno, que o esvazia e recai na contingência inarticulada das particularidades.

A ela soma-se a valorização empirista da recepção subjetiva das obras, à qual escapa o verdadeiro objeto estético, tornando o sentimento algo coisificado. Essa atitude irrefletida perante as obras, ao promover uma superavaliação da intuição e a supressão do conceito, é caracterizada por Adorno de

1 Ferreira, Gloria; Mello, Cecilia Cotrim de; Greenberg, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997

pré-estética e apontada como componente da indústria cultural. A estética torna-se supérflua quando a arte cumpre função de lazer, desarticulando a potência de resistência a ela inerente e transformando-a em irracionalidade comercializável. Adorno chama isso de ingenuidade estética. A indústria cultural promove a ingenuidade como instrumento de supressão da reflexão sobre as obras no momento de sua experiência, de maneira a aniquilar o potencial transformador da arte.

No entanto, há uma ingenuidade nata na arte, que lhe atribui seu caráter de não subserviência à realidade, e essa ingenuidade opõem-se àquela incutida pela ideologia da indústria cultural, transformando-se em ingenuidade negativa. Para o observador, saber o que se experiencia é essencial para uma recepção verdadeira das obras, permitindo aproximação dessa ingenuidade. A possibilidade de relação imediata com a arte está calcada não apenas na percepção, mas também, concomitantemente, na reflexão. É dessa dupla relação com a obra que pode nascer uma verdadeira imediatidade, ainda que dependente de um momento que a ultrapassa, deslocando a ingenuidade para seu lugar adequado: o do destino - não o da origem.

Ao tornar-se consciente do mal-estar operante no mundo artístico, a arte percebe a urgência de reflexão sobre seus princípios. No momento em que o questionamento da possibilidade da arte mesma se apresenta de modo contundente, impedir a autodeterminação externa é crucial para não esvaziar seu caráter de verdade. Realizando um questionamento de seus princípios, a partir de si mesma, a arte sobrevive através de sua morte, pela negação de seus pressupostos. A nova arte atribui a si a responsabilidade de criar suas categorias pela autorreflexão. É nesse sentido que Adorno afirma ser a estética tradicional irreconciliável com a arte atual.

A estética lida com dificuldade com a contradição inerente à produção artística dinâmica, dada a sua necessidade de, enquanto filosofia, estabelecer universalidade. Assim, para Adorno, somente por meio de uma autoconsciência crítica a filosofia poderia acompanhar novamente a arte. É necessário repensar a estética nos termos colocados pela própria produção artística. A estética, ao tentar alcançar a arte em seu domínio, opera a internalização de seu aspecto metafísico à esfera de autoquestionamento da arte. Quanto mais a arte extrai da consciência de si, mais se aproxima da ausência de sentido. Essa ausência de sentido é histórica e a obra não pode se furtar a ela, sob risco de recair no absurdo. Sua aproximação da ausência de sentido é o que a fetichiza. Seu caráter de fetiche, que a aproxima da inverdade, é a vertente que permite à arte evidenciar seu ofuscamento frente à realidade e transcender seu banimento da mesma como algo espiritual.

Portanto, a urgência de uma estética adequada à arte de seu tempo se manifesta por demanda do próprio universo artístico. Ao pensar o seu devir característico, a arte carece da estética para atribuir-se a porção filosófica necessária para acender seu teor de verdade. A estética aqui não atua mais através da importação de filosofemas, mas constrói-se no âmago da realização autorreflexiva da arte, que a alimenta e, ao mesmo tempo, extrai dela sua validação para além de conceitos esvaziados. Sem a estética, a realização espiritual exigida pelo desdobramento das obras não converge com a filosofia. “Se a hora da arte ingênua, segundo a visão de Hegel, já passou, então ela deve incorporar em si a reflexão e levá-la adiante de tal modo que não fique mais suspensa no ar como algo exterior, estranho; é isso que significa estética hoje” (p. 100).

A estética, não podendo ser nem conceitual nem a-conceitual, encontra como alternativa a absorção da dialética filosófica na relação entre fato e conceito, mediados um pelo outro, tornando-se assim o refúgio da metafísica. Através dessa estratégia, também a crítica se resguarda do risco de esvair-se em juízos falsos. Adorno destaca que a estética hegeliana se distingue de sua dialética extra-estética, pois naquela não é possível pressupor a metafísica do espírito que, unificando o singular e o universal, identificaria a objetividade da obra de arte com seu espírito. As obras de arte são, por sua constituição, objetivas. A arte, que não é ente, é o amplamente sensível, que se determina como espírito não puro em contradição à realidade empírica; é a cristalização do processo entre espírito e o seu outro. Essa duplicidade inerente à obra de arte é que faz dela a expressão sensível da metafísica. Esse outro que resiste à unidade não é incutido na obra por seu autor, mas algo que a obra porta em si mesma, a pré-formação social e histórica de seus materiais e procedimentos.

(...) as obras de arte são coconstituídas (mitkonstituiert) por meio da resistência do material artístico, por meio de seu postulado próprio, por meio de modelos e modos de experiência historicamente contemporâneos, elementares já num espírito que, resumindo e desviando de Hegel, pode ser chamado de objetivo, de modo que sua redução ao espírito subjetivo se torna superada (p. 109).

Adorno nota que a estética não se dá como categoria do espírito, como poderia pretender a filosofia e, assim, deve se ocupar em determinar o espírito nas obras de arte. Assim, a compreensão estética do objeto artístico ocorre em camadas e não se inicia na experiência, ainda que esteja necessariamente ligada a ela. Apoiando-se no contra-movimento de autonegação do sujeito,

que impõe distanciamento da imediatidade da obra para poder abordar aquilo que os objetos dizem e silenciam a partir de si mesmos, compreende-se a obra na experiência da alternativa entre verdadeiro e não verdadeiro. Esse conhecimento se dá de acordo com a própria lógica da obra, ainda que uma camada de compreensão preliminar possa atuar como “porta para o conteúdo”, de modo que a crítica seja imanente. Atingir o teor de verdade é o objetivo da crítica e essencial à experiência da obra, pois esta participa do conhecimento e apenas ao ser acessada na perspectiva da verdade, escapa ao círculo do gosto. No entanto, o conhecimento das obras de arte não se equivale à cognição do objeto, mas procura acessar justamente o seu incompreensível, intrínseco ao caráter enigmático da arte. A estética não pode explicar a obra, pois incorreria na postulação de algo nela objetivamente compreensível, mas sim compreender a própria incompreensibilidade da coisa. A análise dessa incompreensibilidade constitui a chave da produção de uma teoria estética imanente.

No âmago da obra, a filosofia da história atua, ainda, como fronteira difusa da experiência imediata. No caso de obras de arte do passado, o deslocamento temporal atribui-lhes um estado de não experiencialidade imediata, tornando-as arcaicas. “Muitas obras de arte do passado, inclusive muito famosas, não são mais possíveis de experienciar imediatamente e se tornam equívocas pela ficção dessa imediatidade” (p. 120). Apenas através do acesso ao pensamento histórico-social saturado na obra, o fenômeno torna-se compreensível. Mesmo a análise imanente da obra, em voga em decorrência da valorização dos procedimentos cientificizados, não é suficiente para sua compreensão, ainda que relevante no processo de explicitação de suas questões estruturais. A experiência artística certamente não se resume a essa aproximação materialista, e a estética entra em cena no ponto onde a análise cessa, impelindo-lhe seu teor de verdade. O elemento externo, que cristaliza na obra seus teores espirituais e sociais, permite a ela ultrapassar seu caráter de verdade, tornando-a verdadeiramente artística. Sua qualidade estética é o que a conserva e sua apreciação depende dessa dialética entre o elemento universal e o particular que a constitui. Isso deve ser o cerne da preocupação da estética atual. Logo, o caráter metafísico da arte é negativo, ele estabelece com a obscuridade do elemento estético uma relação que constitui a obra de arte.

O erro de teorias contemporâneas como a fenomenologia é a fixação no caráter originário da experiência, sendo que as obras devem ser pensadas a partir de sua cristalização histórica. “A arte espera pela própria explicação. Metodologicamente realiza-se na confrontação das categorias historicamente herdadas e dos momentos da teoria estética com a experiência estética, que

ambos corrigem reciprocamente” (p.133). Assim, o paradoxo da objetividade e subjetividade da obra de arte é o elemento vital da estética. Isso significa que a contradição é característica da obra, tanto em sua forma, quanto em sua efetividade material. É dentro desse contexto que as estéticas de Kant e Hegel se mostram inoperantes, suas estéticas estão aquém do fenômeno estético. Logo, para Adorno, a estética deve partir da ideia de uma segunda reflexão, de *medium* da reflexão, como modo de análise da obra de arte, para que a experiência não se resuma nem à materialidade, nem à objetividade conceitual.

Toda obra de arte, ainda que se apresente como perfeita harmonia, é em si mesma um contexto de problema. Enquanto tal, ela toma parte na história e supera, por meio disso, sua própria solidão. No contexto de problema deste tipo, encerra-se na mônada o ente fora dela, por meio do qual ela é constituída (p. 149).

Portanto, a “Primeira Introdução à Teoria Estética” dialoga com um cenário de teorias estéticas, trazendo à tona suas vantagens e desvantagens com o objetivo de mostrar em que medida elas não se adequam ao contexto da arte atual. Ao mesmo tempo, Adorno analisa o cenário da produção artística contemporânea trazendo à tona as questões que acompanham o objeto artístico. Logo, o filósofo entende a estética como ligada à imanência da obra de arte sem deixar de lado o caráter transcendente que a caracteriza. Dentro desse contexto, a estética não pode se resumir a uma retomada de Kant e Hegel, visto que essas teorias não se conformam à particularidade da obra de arte e de sua experiência. Ao mesmo tempo, não pode se ater apenas ao fenômeno, para não se tornar um mero juízo de gosto. A importância desse texto está em mostrar, no contexto da profusão de teorias estéticas que acompanha o século XX, a necessidade de uma teoria que ultrapasse as propostas da tradição e as contemporâneas. Com isso, Adorno funda um novo espaço de discussão para a estética. Todavia, o texto deixa em aberto a seguinte questão: como se dá a segunda reflexão que deveria caracterizar a experiência estética?

Referências

- ADORNO, T.; DUARTE, R. (trad. e org.). *A arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- FERREIRA, G.; MELLO, C. C. de; GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.