

Forma estética e subjetividade em Adorno

Stefano Giacchetti Ludovisi

Professor da Loyola University Chicago

Tradução: Mario Videira

Professor do Departamento de Música da ECA/USP

A *Teoria Estética* de Adorno está inteiramente baseada na determinação da capacidade da arte em proporcionar razão com uma visão crítica da realidade; a estética é o modelo para uma consciência crítica para além da magia do pensamento da identidade. Para ver o potencial crítico da arte, devemos considerar primeiramente quais são as características específicas da arte para Adorno. Para evitar a confusão tanto entre fetichismo e prazer, como entre juízos de gosto autônomos e a manipulação para o consumo de mercadorias, tal como é apresentado no capitalismo, Adorno afirma uma clara distinção entre o que é arte e o que é divulgado como arte pelo mercado. A arte "falsa" (não devemos nem mesmo chamá-la de arte) é ideológica e, em sua forma extrema, é apenas uma pura mercadoria produzida pela "indústria cultural". A finalidade desta "arte", assim como a de qualquer mercadoria, é tanto a de produzir lucros, quanto a de impor um certo "gosto", que é completamente funcional para a reprodução do sistema econômico. O círculo vicioso da produção e imposição do gosto padronizado mostra o caráter inteiramente ideológico dos produtos da indústria cultural. As novas tecnologias de comunicação tornam este círculo cada vez mais eficaz. Por outro lado, a arte é qualificada como tal por Adorno devido à sua capacidade crítica de desmascarar o valor ideológico da indústria cultural. Mas a função da estética não se limita à crítica da ideologia; ela tem a função geral de mostrar como ainda é possível para a razão manter uma consideração adequada do momento da não-identidade na natureza.

Para cumprir estas tarefas fundamentais, a arte precisa manter sua distância da realidade. A arte está separada da realidade, uma vez que ela segue um princípio que contraria aquele seguido pelo mundo empírico. A separação entre arte e realidade corresponde à separação [entre a arte] e o princípio dominante do valor de troca, que regula a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, porém, a arte não está separada do contexto social e histórico em que é concebida e/ou experienciada, mesmo que a arte

não apenas espelhe passivamente esse contexto. Nas obras de arte, a realidade e sua superação não podem ser separadas: uma obra de arte corporifica ambas as coisas simultaneamente.

A arte alcança sua autonomia, sua emancipação, através de sua condição de "irreal". Mas o aspecto irreal da arte é percebido apenas na medida em que ela se torna real, isto é, uma obra de arte específica. Assim, por um lado, a arte mostra a sua diferença com relação à realidade na medida em que ela é representada na obra de arte concreta. Por outro lado, ao apresentar-se como irreal, a arte mostra a viabilidade de um mundo diferente do presente. Desta maneira, desafia radicalmente o falso princípio da imutabilidade da realidade.

Adorno está aqui basicamente mantendo a afirmação de Nietzsche acerca da importância da arte. Obras de arte são criações artificiais de aparências, muito embora estejamos cientes de sua artificialidade. Através da verificação de sua artificialidade, podemos também perceber todas as identificações como arbitrárias. A diferença entre Nietzsche e Adorno está no fato de que, para este, uma obra de arte não é apenas uma expressão individual e irrestrita da imaginação, uma "alienação" dionisíaca da realidade. Para Adorno, uma obra de arte está sempre ligada ao seu contexto social e histórico. A imaginação reorganiza os elementos fornecidos por um determinado contexto social em uma nova configuração. Mas então, através desta nova configuração – que corresponde à forma artística – a imaginação constrói uma realidade diferente, que mostra a falsidade da ordem social existente. A função crítica da arte não é exibida através do "conteúdo" da arte, tal como uma "mensagem" mais ou menos direta que podemos extrair de uma obra de arte. E nem mesmo através de alguma "linguagem direta" das emoções, que mostraria os limites do entendimento racional. A função cognitiva da arte, para Adorno, deve estar sempre subordinada à forma da arte. Somente a forma de uma obra de arte pode incorporar as contradições da realidade; algo que a arte não pode expressar "realisticamente".

A forma expressa o "caráter enigmático" de toda obra de arte, ou seja, ela mostra como a arte não pode simplesmente reproduzir a realidade ou seus mecanismos; do contrário, sua distância com relação à realidade seria preenchida, e a arte cairia novamente na ideologia. No entanto, essa separação da realidade não é uma independência absoluta; na forma das obras de arte ainda estão presentes todas as tensões da realidade. A arte moderna assume criticamente a alienação do mundo em suas obras; e o faz não por meio da apresentação realista das causas da alienação, mas expondo a alienação na própria forma das composições. Como sabemos, o modelo artístico que melhor exemplifica essa função, segundo Adorno, é a música moderna e,

em particular, a dissonância da música atonal. Ao dissolver os padrões da composição musical, a atonalidade mostra em sua forma a falsidade de nossa ordem social.

[A atonalidade é a] purificação completa da música com relação às convenções [...]. O acorde dissonante é o mais diferenciado e progressista não somente frente à dissonância, mas soa como se o princípio de ordem da civilização não o tivesse domado totalmente.¹

Assim, a música tem o potencial de mostrar a inadequação do entendimento conceitual, sua derivação a partir do pensamento da identidade. A música transforma conceitos em puro som, mas não de maneira imediata; o significado expresso por um conceito é expresso pela música no desdobramento de seus movimentos. Desta forma, a música é uma ferramenta crítica para a filosofia. Ele mostra para a filosofia como os conceitos devem ser considerados: comunicação de um objeto que não o reduz a uma identidade fixa.

Tal como uma esfinge, a música engana o ouvinte ao prometer constantemente significados, e até mesmo proporcionando-os intermitentemente – significados que, no entanto, são para a música, no sentido mais verdadeiro, meios para a morte do significado²

O que Adorno está mostrando aqui não é tão somente uma forma rigorosa de nominalismo – "o nome não é comunicação de um objeto".³ Ele está, antes, mostrando que devemos considerar o entendimento conceitual como um processo de interpretação que não conduza à afirmação de identidades permanentes. O significado que o conceito quer expressar nunca pode ser fixado, e deve ser interpretado tal como fazemos quando seguimos um movimento musical: como um "devir". Adorno segue um modelo

¹ T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 40.

² T. W. Adorno, "On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music", in *Essays on Music*, p. 140.

³ Ibid.

interpretativo para a forma de composições artísticas que lembra explicitamente "estudos de caso psicanalíticos dos sonhos".⁴ A arte deve ser interpretada tal como Freud propôs que se interpretassem os sonhos; não em termos de seu conteúdo (seja ele imediato ou latente), mas através de sua forma. Mas o sujeito dos estudos de caso representado por obras de arte não é o artista individual. A análise de uma obra não vai levar à revelação da sublimação de um artista específico. As obras de arte representam, ao invés, o estudo de caso da subjetividade tal como ela se impôs na história; elas traçam a "neurose" da subjetividade constitutiva. O "trauma de infância" da subjetividade, descrito por Adorno como a origem da Dialética do Esclarecimento – a "introversão do sacrifício", a dominação da natureza que se volta contra as paixões – mostra agora seus sintomas na obsessão com o pensamento da identidade. A forma de uma obra de arte mostra o conflito básico entre a não-identidade e a identidade, entre as paixões e a subjetividade constitutiva. A análise da forma das obras de arte não leva, então, a uma sublimação da não-identidade (paixões) no princípio de identidade, mas deve levar à dessublimação do prazer a partir do princípio de identidade, isto é, a partir da reificação. Este processo de dessublimação não deve ocorrer "positivamente", como uma afirmação dos impulsos, mas negativamente, como o reconhecimento de seu caráter fetichista. A arte não afirma um princípio do prazer (o que, neste meio tempo, tem sido distorcido em fetichismo); ela afirma, como sugere Andrew Cutrofello, o imperativo de "resistir ao fetichismo da mercadoria".⁵ O caráter enigmático da música, seu enigma acerca do "significado" que nunca pode ser totalmente resolvido, torna-se a mais poderosa ferramenta para desmistificar o pensamento de identidade.

Além das qualidades atribuídas à música [em geral], para Adorno, a música atonal tem ainda a vantagem de rejeitar a estrutura pré-estabelecida dada à forma musical. A importância da música atonal para Adorno é essencialmente filosófica; ela mostra o modelo da dialética negativa aplicado à relação entre sujeito e objeto:

Em Schoenberg, a contradição entre rigor e liberdade [...] torna-se uma força produtiva; a obra não faz com que a contradição se volte

⁴ T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 39.

⁵ A. Cutrofello, *Continental Philosophy*, p. 229. Cutrofello indica nesta "máxima" o equivalente do "imperativo categórico" de Adorno.

*em direção à harmonia, mas evoca a sua imagem, sempre e sempre, em traços cruelmente sulcados para durar. [...] A consciência modifica a si mesma com a realidade, da qual ela se sabe dependente e na qual, não obstante, intervém.*⁶

A música atonal não apenas propõe uma crítica da alienação, mas estende essa crítica ao princípio geral de identificação que regula a racionalidade. No entanto, a dissonância da música atonal não corresponde à afirmação de uma forma de irracionalismo na filosofia. Se a música atonal "parece destruir as relações racionais, 'lógicas', no interior da tonalidade [...]; a dissonância, contudo, é ainda mais racional que a consonância".⁷ A tarefa da dissonância é mostrar a falha básica da razão, seu princípio identificador, o qual em música corresponde à unidade de som "homogêneo". Ao rejeitar o estabelecimento de um sistema fechado, a música atonal encarna o espírito da dialética negativa; sua abertura para a não-identidade. A importância fundamental deste modelo de música atonal explica a desconfiança de Adorno com relação ao desenvolvimento da técnica dodecafônica por Schoenberg. A capacidade da arte (e em particular da música atonal) em manter a consideração do momento específico da não-identidade do objeto representa, para Adorno, a afirmação de um impulso original que os seres humanos têm em relação à natureza: a *mimesis*. Este conceito expressa o mesmo impulso apolíneo para a criação de aparências que foi afirmado por Nietzsche. Esse impulso apolíneo ainda estava ativo na fase de simbiose com a natureza, antes da afirmação da razão identificante, quando a magia era a principal forma de entendimento.⁸ Com a afirmação da racionalidade "científica", a *mimesis* foi expulsa do entendimento racional,⁹ mas ela ainda permaneceu ativa na arte. Na arte ainda está presente a consciência de que a duplicação da não-identidade da natureza é impossível, e a *mimesis* artística não visa a precisão absoluta das reproduções da natureza. Na arte, imitamos a natureza com a

⁶ T. W. Adorno, "The Dialectical Composer", in *Essays on Music*, p. 205-7.

⁷ T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 59.

⁸ "Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto." (M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p.7) [Trad. Bras., p. 25]

⁹ Para Adorno, a rejeição do princípio da *mimesis* está já evidente na condenação, por parte de Platão, da comédia e da tragédia como sendo "miméticas", como cópias de cópias da verdade.

contribuição necessária de nossa interpretação pessoal; a *mimesis* não cria uma identificação absoluta da natureza, uma vez que ela ainda considera as identificações como impossíveis. Desta forma, o impulso mimético nos mostra qual deve ser o papel do sujeito no entendimento racional:

*O espírito não identifica o não-idêntico: ele se identifica com este. Ao perseguir sua própria identidade consigo, a arte se iguala ao não-idêntico: este é o estágio atual de sua essência mimética.*¹⁰

O que Adorno está defendendo não é, de modo algum, uma regressão para a compreensão da natureza através da magia, mas o reconhecimento das identificações da razão através do impulso mimético que ainda está ativo na arte. A *mimesis* tem a vantagem de se relacionar com o objeto, sem reduzi-lo a um idêntico. De fato, através da *mimesis* o objeto é transformado pela imaginação do sujeito, mas, ao mesmo tempo, é a imanência material do objeto que fornece a direção, as "leis", que a imaginação deve seguir.

A caracterização social do sujeito feita por Adorno é proveniente da projeção estética das contradições sociais na "forma" da obra de arte. Se a forma de uma obra de arte é liberada de restrições heterônomas — tais como os gêneros artísticos classificatórios ou (pior) fins diretamente comerciais — e, em vez disso, é expressa através do "livre jogo" mimético da imaginação e do entendimento, então a forma torna-se crítica da realidade. Este tipo de crítica torna-se um apelo para que a sociedade se liberte do princípio de identidade. O conteúdo crítico da forma das obras de arte demanda uma mudança nas relações sociais.

A arte se separa da realidade enquanto aparência, e então atinge a autoconsciência da aparência em sua forma: na arte, "a *mimesis* é levada à consciência de si mesma."¹¹ Mas, uma vez que essa consciência (através da interpretação de forma) revela a essência social e histórica da arte, a arte não é mera *mimesis*, mera criação de uma "segunda natureza"; a arte se torna uma constelação legível da realidade. Desta forma, a arte revela o seu conteúdo de verdade: a totalidade das relações sociais é falsa. O sujeito

¹⁰ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 134.

¹¹ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 259.

atingiu a consciência da alienação social e, finalmente, está apto a se relacionar com a natureza sem reificá-la.

O modelo da estética de Adorno aponta para a afirmação de uma consciência social crítica em um sujeito "estético", mas não para a afirmação de uma racionalidade estética correspondente, alternativa à razão "identificante". A tarefa do modelo estético é corrigir o princípio de identidade que estrutura a razão técnica/identificante, e que reduz a razão a mera dominação. Adorno afirma a equação de razão e da dominação apenas como o reconhecimento daquilo a que a razão é reduzida; não como uma equação necessária. As margens deixadas para o desenvolvimento de uma consciência crítica estão cada vez mais reduzidas devido à afirmação da indústria cultural, mas elas ainda estão presentes na arte. A teoria estética de Adorno mostra a viabilidade do desenvolvimento de uma consciência crítica da não-identidade, a qual então deve sempre remeter à dialética negativa como sua ferramenta para o entendimento racional. Esse entendimento racional não iria simplesmente eliminar do seu procedimento o momento calculador. Para Adorno, a razão continua sendo um meio para a auto-conservação. Uma vez que o sujeito tenha rejeitado o princípio constitutivo da identidade, ele reconhece que o objetivo da racionalidade não é a auto-conservação individual, mas a conservação da humanidade. "O sujeito da *ratio* que se auto-conserva é [...] um universal real [ein real Allgemeines], a sociedade – em última instância, a humanidade".¹²

Uma das principais objeções que podem ser feitas à avaliação de Adorno acerca das possibilidades de se desenvolver uma consciência crítica, diz respeito ao acesso extremamente limitado a seus modelos críticos estéticos, os quais apresentam uma forma de "elitismo". Dito de maneira mais direta: quantas pessoas no "mundo administrado" podem apreender completamente as tensões sociais contidas nas dissonâncias da música atonal? As massas "padronizadas" certamente não o podem. No entanto, a crítica ao "elitismo" de Adorno em matéria de estética não pode regredir a uma apologia da "arte"

¹² T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 272. O objetivo que a razão deve estabelecer recorda imediatamente o imperativo prático de Kant: "Procede de maneira que trates a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de todos os outros, sempre ao mesmo tempo como fim, e nunca como puro meio". (*Grounding for the Metaphysics of Morals*, p. 36). O que Adorno rejeita na formulação kantiana é o fato de que, em Kant, esse imperativo ainda está baseado numa concepção individualística do sujeito. "Em Kant, o indivíduo é o substrato da ação correta. Todos os seus exemplos, de fato, são provenientes da esfera privada e dos negócios" (T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 264).

comercial ou de qualquer outra forma de produtos ideológicos da indústria cultural. O problema com os elevados padrões culturais de Adorno não pode ser resolvido através do rebaixamento desses padrões, pois isso só iria acelerar o processo de criação de massas acríticas.

Como é possível, então, escapar da alternativa entre uma concepção elitista de como alcançar uma consciência crítica e a impossibilidade de conceder mais espaço para o avanço da padronização cultural ideológica? Para Adorno, a solução reside nas potencialidades dos avanços da razão técnica; a emancipação da "magia do trabalho".

O fato de que alguns vivam sem o trabalho material e, como o Zarathustra de Nietzsche, se comprazam em seus espíritos – esse privilégio injusto – indica também que essa possibilidade existe para todos; tanto mais quando as forças técnicas de produção estão num estágio que torna possível antever a dispensa global do trabalho material, sua redução a um valor limitador.¹³

Aqui parece que alcançamos uma circularidade no pensamento de Adorno: uma mudança nas condições materiais de produção liberaria as capacidades humanas de pensamento crítico; no entanto, o pensamento crítico é um pré-requisito para a mudança das relações de produção. A solução de Adorno remete a Marx; a relação entre a consciência crítica (teoria) e uma mudança nas condições materiais de produção (prática) não deverá conceder prioridade a nenhum desses momentos: "a *praxis* não procede independentemente da teoria, nem a teoria de forma independente da *praxis*."¹⁴ Não obstante, Adorno dedicou praticamente a totalidade da sua produção filosófica à crítica da ideologia e ao desenvolvimento de uma abordagem dialética para a construção de uma teoria crítica. No final, ele se entrincheirou por detrás do tabu de fornecer imagens positivas de formas de prática que pudessem superar a magia do trabalho/mercadorias. Esta limitação foi causada por sua convicção de que a afirmação de qualquer modelo positivo representaria imediatamente uma barreira para o pensamento autônomo; qualquer modelo que não seja puramente crítico pode ser facilmente transformado em

¹³ T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 267.

¹⁴ T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 276.

uma forma de dogmatismo. Essa obstinação pode ser parcialmente justificada pelo fato de que a ambição original de Adorno era a de ser um compositor, e sua perspectiva crítica foi sempre filtrada pelo seu interesse principal pela música e, de maneira mais ampla, pela estética. A imagem principal da práxis libertadora que ele experimentou pessoalmente foi a da *performance* musical. Seu contato com a magia do trabalho foi apenas indireto, através de sua análise crítica das contradições do capitalismo.

Porém, essa indiferença de Adorno com relação às imagens da prática é, ao mesmo tempo, o que lhe confere sua vantagem. Assim como a separação das obras de arte com relação à realidade é que lhes confere seu potencial crítico, também a separação de Adorno com relação à práxis conduziu aos mais altos níveis a sua crítica da alienação e da reificação. Os modelos críticos de Adorno são uma ferramenta inestimável para a análise das contradições sociais, e podem ainda ser integrados pela previsão de modelos concretos de práticas que são compatíveis com sua crítica. Em seus escritos, Adorno deixou vários "indícios" de como ainda é possível afirmar modelos práticos de libertação, visando em particular a uma forma de trabalho baseada "na colaboração livre e solidária, com responsabilidade compartilhada".¹⁵ A tarefa da teoria crítica é, agora, a de decifrar esses indícios.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. New York: Continuum, 2002.

_____. *Critical models: interventions and catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005.

_____. *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert. Los Angeles: University of California Press, 2002.

_____. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. Trad. E. F. N. Jephcott London: Verso, 2005.

¹⁵ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p. 129. [Nr. 83].

_____. *Philosophy of Modern Music*. Trad. Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster. New York: Continuum, 2004.

CUTROFELLO, A. *Continental Philosophy: a contemporary introduction*. New York: Routledge, 2005.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford Univ. Press, 2002 [Ed. Brasileira: *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985]

KANT, I. *Grounding for the Metaphysics of Morals*. Trad. James W. Ellington. Indianapolis: Hackett, 1993.