

**SÉRGIO SCHAEFER**

**A TEORIA ESTÉTICA EM ADORNO**

**PORTO ALEGRE  
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E ESTÉTICA**

## **A TEORIA ESTÉTICA EM ADORNO**

**SÉRGIO SCHAEFER**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> REGINA ZILBERMAN**

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor pelo Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2012**

CIP - Catalogação na Publicação

Schaefer, Sérgio  
A teoria estética em Adorno / Sérgio Schaefer. --  
2012.  
477 f.

Orientador: Regina Zilberman.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Adorno. 2. Estética. 3. Arte. I. Zilberman,  
Regina, orient. II. Título.

*Dedico este trabalho aos artistas que resistem  
ao poder repressor  
da razão instrumentalizadora.*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regina Zilberman, por seu companheirismo intelectual, pela sempre pronta disponibilidade e atenção e pela confiança depositada neste trabalho.

Agradeço à minha família – Ivone, Rosana, Luiz Fernando, Eduardo e Eliana – pelo apoio e compreensão.

Agradeço à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eunice Terezinha Piazza Gai, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado da Universidade de Santa Cruz do Sul, e ao Prof. Dr. Valter Freitas, Coordenador do Departamento de Ciências Humanas da mesma universidade, pelo incentivo.

Agradeço ao Fundo de Apoio à Pesquisa da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Santa Cruz do Sul por ter disponibilizado minhas horas-atividade para a confecção do presente trabalho.

Agradeço ao jornalista, poeta e escritor, Romar Beling, pelo interesse em acompanhar a minha reflexão sobre Adorno.

Agradeço aos professores da Banca de Qualificação, Prof. Dr. Antonio Sanseverino (UFRGS) e Prof. Dr. Álvaro M. Valls (UNISINOS), pelas oportunas observações feitas para a melhoria deste trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por ter me integrado em seu meio e ter dado as condições acadêmicas para o desenvolvimento da presente pesquisa.

*Como seria possível falar do estético de modo não estético?*  
Adorno, "O ensaio como forma"

*Na época atual, a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade  
dominadora.*  
Adorno, *Teoria estética*

*A separação entre ciência e arte é irreversível.*  
Adorno, "O ensaio como forma"

*A genuína experiência estética deve tornar-se filosofia ou, então, não existe.*  
Adorno, *Teoria estética*.

## RESUMO

O presente trabalho procura acompanhar a proposta modelar de Theodor W. Adorno, formulada de modo ensaístico e paratáxico na *Teoria estética*. Visa compreender esse modelo de pensamento, sua atualidade como manifesto crítico e como possibilidade de construção cognitiva não mais voltada a uma racionalidade que se sobrepõe às particularidades do objeto do conhecimento, reprimindo-as em favor da soberania do sujeito. Busca esclarecer como o estético, em Adorno, tornou-se um experimento teórico para apresentar objetos sociais e históricos – as obras de arte – que resistem ao jogo do valor de troca e que, por meio de uma linguagem enigmática e de uma perspectiva utópica, propõem mudanças para o atual estado de coisas. Pretende, ainda, mostrar que a *Teoria estética* superou os traços desesperançosos e pessimistas que marcavam o discurso de Adorno: a razão humana não está destinada a reprimir-se e a reprimir a natureza e os homens. A obra de arte resiste e, ao resistir, nega. Ao negar, propõe algo que não existe, um não-idêntico, algo que não se sabe o que é. O desejo de algo novo, liberto do peso totalizador da *Aufklärung*, atravessa a *Teoria estética*.

**Palavras-chave:** Teoria estética. Modelo de pensamento. Obra de arte autêntica. Racionalidade não-instrumentalizadora. Não-identidade.

## ABSTRACT

This paper is an attempt to study Theodor W. Adorno's model proposition formulated in an essay-like and parataxic-like model in his *Ästhetische Theorie*. The paper pursues a better understanding of Adorno's thought model, its today's actuality both as a criticism manifest and as a possibility of cognitive construction no longer dependent on a rationality that supersedes the particularities of the object under study, inhibiting them in favour of the subject's sovereignty. The paper also tries to make it clearer how the concept of esthetics, in Adorno, has become a theoretical experiment to present social and historical objects – works of art – that do not yield vis-a-vis the exchange value game and which, by means of an enigmatic language and of a utopic perspective, propose changes in favour of the present-day status quo. Besides, this paper also tries to show that Adorno's *Ästhetische Theorie* has overcome the hopeless and pessimistic traits that marked Adorno's discourse: human nature is not bound to repress itself and to repress nature and men. A work of art resists and, upon resisting, it denies. Upon denying, it proposes something that does not exist, something non-identical, something one does not know what it really is. A desire for something new, free from the totalizing weight of the *Aufklärung* permeates the *Ästhetische Theorie*.

**Keywords:** Esthetics theory. Thought model. Authentic work of art. Non-instrumentalizing rationality. Non-identity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
I. ARTE, SOCIEDADE, ESTÉTICA .....	26
1. Perda da evidência da arte.....	26
2. O problema da origem: é preciso ser contra .....	27
3. A vida das obras .....	27
4. Relação entre arte e sociedade .....	29
5. Crítica da teoria psicanalítica da arte.....	31
6. As teorias da arte em Kant e em Freud.....	33
7. Deleite artístico, hedonismo estético .....	35
II. SITUAÇÕES.....	37
8. Decomposição dos materiais.....	37
9. Linguagem do sofrimento .....	39
10. O Novo.....	40
11. Problema da invariância e da experimentação .....	43
12. Os “ismos” .....	46
13. Processo de elaboração e acaso .....	47
14. Reflexão segunda.....	48
15. O novo e a duração .....	49
16. Dialética da integração e “ponto subjetivo” .....	52
17. Novo, utopia, negatividade .....	54
18. Arte moderna e produção industrial .....	55
19. Racionalidade estética e crítica .....	57
20. Cânone dos interditos .....	58
21. Experimentação: seriedade e irresponsabilidade.....	59
22. O ideal do negro .....	61

23. Relação com a tradição .....	63
24. Subjetividade e coletivo .....	64
25. Solipsismo, tabu mimético, emancipação .....	66
26. <i>Métier</i> do artista.....	67
27. Expressão e construção .....	68
III. SOBRE AS CATEGORIAS DO FEIO, DO BELO E DA TÉCNICA .....	72
28. A categoria do feio .....	72
29. As raízes sociais do feio.....	76
30. O conceito de belo .....	80
31. Mimese e racionalidade .....	86
32. O conceito de construção .....	93
33. Tecnologia.....	96
IV. O BELO NATURAL .....	98
34. O belo natural .....	98
35. A paisagem cultural .....	101
36. Articulação do belo natural e do belo artístico.....	106
37. Deformação histórica da experiência da natureza .....	113
38. A percepção estética é analítica.....	118
39. O belo natural como história interrompida .....	119
40. O indefinível determinado .....	122
41. O belo natural como um ainda-não humano .....	124
42. Metacrítica da crítica hegeliana do belo natural.....	125
43. Transição do belo natural para o belo artístico .....	129
V. O BELO ARTÍSTICO: ESPIRITUALIZAÇÃO, EVIDÊNCIA, <i>APPARITION</i> .....	138
44. O “mais” como aparência .....	138
45. Transcendência estética e desencantamento .....	139
46. Aufklärung e estremecimento .....	141

47. A arte e o estranho à arte.....	144
48. O não-ente .....	146
49. Caráter simbólico ou caráter figurado ( <i>Bildcharakter</i> ) .....	150
50. Explosão.....	151
51. O conteúdo coletivo da imagem.....	152
52. O espírito na arte .....	156
53. A imanência das obras e o heterogêneo.....	160
54. Hegel e a estética do espírito.....	162
55. Dialética da espiritualização .....	166
56. A espiritualização, o caótico e a salvação da arte .....	168
57. Arte, intuição e aporia.....	170
58. O caráter coisal da obra de arte .....	175
VI. APARÊNCIA E EXPRESSÃO .....	178
59. Crise da aparência.....	178
60. Aparência, sentido e <i>tour de force</i> .....	192
61. A libertação/salvação da aparência. Harmonia e dissonância.....	195
62. Expressão e dissonância.....	201
63. Sujeito-objeto e expressão .....	203
64. Expressão como caráter da linguagem .....	204
65. Dominação e conhecimento conceptual .....	207
66. Expressão e mimese.....	208
67. Dialética da interioridade. Aporias da expressão. ....	210
VII. CARÁTER ENIGMÁTICO. TEOR DE VERDADE .....	213
68. Crítica e salvação do mito .....	213
69. A arte e o absurdo.....	214
70. Caráter enigmático e história .....	215
71. Caráter enigmático e compreensão.....	217

72. Enigma, escrita, interpretação .....	223
73. Interpretação como imitação .....	230
74. Bloqueamento da obra de arte.....	231
75. Transcendência interrompida .....	232
76. Sobre o teor de verdade nas obras de arte.....	234
77. Arte e filosofia. Conteúdo coletivo da arte .....	239
78. Verdade como aparência da não-aparência.....	242
79. Mimese do mortal e reconciliação.....	245
80. <i>Méthexis</i> nas trevas.....	248
VIII. CONSISTÊNCIA E SENTIDO .....	251
81. Logicidade, causalidade, tempo .....	251
82. Finalidade imanente das obras de arte .....	255
83. Forma e conteúdo .....	258
84. Conceito de articulação.....	266
85. Conceito de material.....	269
86. Intenção e conteúdo. Intenção e sentido. ....	272
87. Crise do sentido .....	277
88. Conceito de harmonia e de fechamento ( <i>Geschlossenheit</i> ) .....	283
89. Afirmação.....	286
90. Crítica ao classicismo .....	286
IX. SUJEITO-OBJETO.....	288
91. Equívoco subjetivo e objetivo. O sentimento estético.....	288
92. Crítica do conceito kantiano de objetividade .....	292
93. Equilíbrio precário.....	294
94. Caráter de linguagem da arte e sujeito coletivo .....	296
95. Dialética sujeito-objeto .....	299
96. O “gênio” .....	300



97. Originalidade.....	302
98. Fantasia e reflexão.....	304
99. Objetividade e reificação.....	306
X. PARA UMA TEORIA DA OBRA DE ARTE.....	308
100. Experiência estética como processo. Caráter processual das obras.....	308
101. Efemeridade ( <i>Vergänglichkeit</i> ).....	322
102. Artefato e gênese.....	324
103. A obra de arte como mônada. Análise imanente.....	326
104. O conceito de arte e as obras de arte.....	330
105. A história é constitutiva. Inteligibilidade.....	334
106. Compulsão à objetivação e à dissociação.....	337
107. Unidade e pluralidade.....	341
108. A categoria de intensidade estética.....	344
109. Por que se diz com razão que uma obra é bela.....	347
110. “Profundidade”.....	347
111. O conceito de progresso. As forças produtivas e as obras de arte.....	348
112. Modificação das obras.....	351
113. Interpretação, comentário, crítica.....	352
114. O sublime, a natureza, a arte e o jogo.....	355
XI. O UNIVERSAL E O PARTICULAR.....	360
115. Os universais escolásticos: realismo e nominalismo.....	360
116. Nominalismo e declínio dos gêneros estéticos.....	362
117. A estética dos gêneros na Antiguidade.....	370
118. Para uma filosofia da história das convenções.....	373
119. Conceito de estilo.....	375
120. Progresso da arte.....	380
121. Técnica.....	388

122. A arte na era industrial.....	393
123. Nominalismo e forma aberta.....	399
124. A construção. Estática e dinâmica.....	401
XII. SOCIEDADE E ARTE.....	405
125. Duplo caráter da arte: <i>fait social</i> e autonomia. O caráter fetichista da arte. ....	405
126. Recepção e produção.....	410
127. Sujeito artístico. Arte e ciência.....	413
128. A arte como modo de conduta.....	416
129. Da recepção da arte moderna avançada e da relação arte-sociedade.....	425
130. Arte e catarse. O vulgar na arte.....	428
131. Efeito social da arte. Análise crítica do efeito.....	431
132. <i>Engagement</i> .....	435
133. Possibilidade da arte, hoje. Necessidade não-necessária da arte.....	438
134. Forma estética e luta de classes.....	444
CONCLUSÃO.....	450
REFERÊNCIAS.....	456

## INTRODUÇÃO

Quando, nos anos de 1929-1930, Adorno se debruçava sobre a construção do estético na obra de Kierkegaard e preparava o trabalho que o habilitaria para ingressar na Universidade de Frankfurt<sup>1</sup>, ele estava colocando em prática aquilo que o acompanharia pelo resto de sua vida: a forma ensaística de apresentação das ideias, parataxicamente sustentada por uma lúcida crítica.

Muitos anos depois, passado o terrível pesadelo do nazismo, passado o duro aprendizado do exílio, Adorno volta mais uma vez sua atenção para a construção do estético, agora muito mais convencido de que a leitura do mundo, da sociedade e das práticas desencadeadas pelos homens precisa ser feita por meio de ensaios aproximativos. Principalmente quando se percebe que a racionalidade procura sistematizar aquilo que jamais deveria cair sob o jugo de um sistema, por ser uma *contradictio in re*: a liberdade humana. A forma ensaio é indicativa da liberdade. Os conceitos nela trabalhados – o ensaio não renega os conceitos – coordenam-se entre si, sem serem subjugados a um conceito maior cheio de fome, pronto a mastigar “dialeticamente” os conceitos menores, engoli-los e digeri-los, parecidamente a um processo de feição antropofágica, que elimina e conserva.

A retomada do estético, nos anos de 1960, não é propriamente um *aesthetic turn* na vida intelectual de Adorno. É, antes, mais uma tentativa para explicar os descaminhos da racionalidade esclarecida, aquela que, um dia, Kant pensou ser a marca de nossa maioridade. O resultado dessa renovada reflexão – a última – é a *Teoria estética*<sup>2</sup>, um conjunto constelacional de ensaios luminosos a respeito da arte e das obras de arte.

---

<sup>1</sup> ADORNO. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. Cf. a cuidada tradução brasileira: *Kierkegaard. A construção do estético*. Trad. Alvaro L.M. Valls. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

<sup>2</sup> ADORNO. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. Cf. a tradução portuguesa: *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2008. No presente estudo, usaremos a sigla AT para a edição alemã e TE para a edição portuguesa, seguidas das páginas das citações.

A *Teoria estética*, entretanto, não deve ser lida como uma obra que apenas ou basicamente trata dos objetos arte e obras de arte. Ela é mais do que isso, apesar de ser também isso. Seu tema principal é a liberdade. Aliás, tema que caracteriza a Escola de Frankfurt, mesmo que nem sempre ele seja de fácil apreensão no que seus membros participantes produziram, inclusive, naquilo que Adorno produziu. A dificuldade advém da tendência de querer entender as obras como pequenos sistemas ou de querer integrá-las em sistemas de pensamento. É por esse motivo que muitas vezes não conseguimos perceber que a forma de tratamento de um tema pode ser a expressão da liberdade. Se a liberdade é sistematizada, ela deixa de ser livre. Uma possível saída teórica é pensar livremente, deixando o objeto do pensamento livremente se manifestar. Essa é a forma da *Teoria estética*, sua consonância interna, sua *Stimmigkeit*. Pretende, antes de tudo, apresentar-se como um modelo de pensamento e não um pensamento sistematizado.

Deixar o objeto falar e, quando for o caso, trocar ideias com ele – esta é a orientação que desejamos dar ao presente estudo. O objeto não é outro que a *Teoria estética*, a última obra de Adorno. Não pensamos ser possível separar esta obra das demais produzidas por este autor, mas precisamos ter o cuidado de não fazer da obra completa um sistema, pois isso entraria em choque com a afirmação feita em *Minima moralia*: “O todo é o não-verdadeiro.”<sup>3</sup> Querer fazer do pensamento adorniano um todo, é querer formalizá-lo hegelianamente e, assim, derruir a proposta da dialética negativa, concepção central de sua obra, mas não totalitária, e nem mesmo totalizadora, uma vez que é um outro nome para explicitar a liberdade que deve existir entre sujeito e objeto, quando entram em relação.

Nosso método de abordagem da *Teoria estética* decorre da orientação que pretendemos dar ao presente estudo. Se queremos que o objeto nos diga o que tem a dizer, não podemos nos sobrepor ao mesmo com ideias preconcebidas. Por isso, iremos acompanhar os passos que a dança adorniana apresenta para refletir sobre o estético e sua construção nas obras de arte. Passos dançarinos nada fáceis de acompanhar, pois a música não segue o ritmo de uma sempre-igual valsa de Strauss, mas o dodecafonismo-serialismo da música de um Schönberg ou, até talvez, o experimentalismo de um Luciano Berio e o eletroacusticismo de um Flo Menezes.

---

<sup>3</sup> ADORNO. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992, p. 42.

Para colocar em prática nossos propósitos, apresentaremos o estudo que segue através da divisão e organização, dos capítulos e subcapítulos da *Ästhetische Theorie* feitos pelos editores alemães. Preservamos, assim, a sequencialidade da forma ensaística original e, com isso, a consonância paratáxica e constelacional pensada por Adorno.

Os capítulos I, II e XII tratam da relação entre arte e sociedade, dos problemas da perda do lugar próprio do artístico nos meandros do valor de troca e, por consequência, da possibilidade de uma *Entkunstung*, ou seja, de uma situação de desartização, de regressão cultural e de manipulação do esquematismo mental dos indivíduos massificados e ideologizados pelo consumismo, pelas relações de produção e de trabalho. Tratam também da relação entre arte e sofrimento, tema caro a Adorno decorrente em grande medida das circunstâncias históricas sob as quais viveu, com a fúria nazifascista tomando conta de parte da Europa na primeira metade do século XX, de modo particular em sua pátria, a Alemanha. Mas o sofrimento na arte não vem expresso apenas no século XX. Ele acompanha toda a história da arte, pois é expressão da beleza recalcada, uma vez que o belo, para Adorno, está relacionado a uma racionalidade não domesticadora do real. Como até hoje a racionalidade foi basicamente usada pelos homens para dominar a realidade, a beleza, no campo artístico, pertence à utopia. É, antes, um enigma a ser resolvido – se for o caso. Estes capítulos abordam a relação entre o abstracionismo na arte e a submersão do indivíduo no todo, tornando-o indiferenciado, identificado com este todo social. Desindividualizando-o, pois. O artista, ao produzir uma obra, reflete e refrata a sociedade e suas características. Seu *métier* é social e não meramente individual. Sendo sociais, o artista e sua obra expressam em suas construções o passageiro, o precário, podendo desse modo subverter a tendência à totalidade e propor o novo, o que ainda-não-é, uma *promesse de bonheur* utópica. E sendo promessa, a arte não é necessária. Como diz Adorno: “a necessidade da arte é sua não-necessidade”. (TE, 378; AT, 373) Tomar a arte pelo viés da necessidade é incentivar e aprofundar o princípio de troca, fator de indiferenciação, de morte do novo e da mudança e com tendências a desejos totalitários. Enfim, a resposta à possibilidade ou não da arte, hoje, vai depender do estado das forças produtivas. Tudo indica que Adorno desejaria que o modelo econômico-político baseado na lei do valor de troca fosse substituído por outro em que o todo social e o individual pudessem se reconciliar. Que tipo de reconciliação seria esta e como ela poderia ser deflagrada na prática? Adorno não entra em detalhes, pois não cabe a um indivíduo, no caso, Adorno, dizer

como isso vai acontecer e, nem mesmo, que isso deve acontecer. Se o fizesse, cairia no autoritarismo.

Nos capítulos III, IV e V são postos os principais pontos de conflito teórico-filosófico entre a concepção dialética negativa de Adorno e as concepções filosóficas de Kant, Hegel e, de um modo amplo, entre as diversas concepções que desembocam em ontologias e filosofias da identidade. O conflito se torna mais claro quando são discutidas as categorias do belo, do feio e do belo natural. O belo não pode ser pensado sem o seu binário lógico, o feio (cap. III). O feio, na arte, pode ser a expressão da fealdade presente nas estruturas e práticas sociais, políticas e econômicas. É a dissonância, a tridimensão reduzida à bidimensionalidade, a ruptura com o tempo e o espaço, o fechamento da comunicação. Com isso, o belo passa a ter nova significação, não mais aquela da proporcionalidade e da imitação da realidade segundo a reta medida e a fidelidade às percepções sensíveis. O belo pode ser feio, como o feio pode ser belo. O belo clássico vinha imposto pela racionalidade para esconder o feio. Era, de fato, a administração do feio. Pelo belo aparente, o feio era racalçado.

Os capítulos IV e V discutem o belo natural e o belo artístico. O tema do belo natural entra em choque com Hegel, que anula dialeticamente a não-identidade da beleza natural pela *Aufhebung*. Adorno resgata o belo natural, instituindo-o como um verdadeiro outro-do-espírito, com direito à diversidade e à particularidade. Rejeita sua anulação no interior de um sistema de pensamento. O belo natural é um mais, um *plus*, que se opõe ao esforço dialético hegeliano de identificação ou ao esforço formalizante kantiano de canalizar a experiência sensível para o domínio das categorias do entendimento, para o poder centralizador do eu, do sujeito conhecedor. Para Hegel, o belo natural tem direito à existência apenas enquanto ponto de sustentação passageiro no rumo da sua superação pelo belo artístico. Este, por sua vez, já é um passo à frente em direção ao Espírito, que supera tanto a naturalidade quanto a artisticidade. O Espírito não está preso ao determinismo, é livre. Adorno não vê as coisas desse modo. O espírito humano – pois é no campo do humano que a discussão da arte e da estética deve ser feita – é relativo ao tempo e ao espaço, como qualquer coisa desse mundo. Por isso, o espírito não supera a natureza, convive com ela e, como ela, padece de contingência, imperfeição, mutabilidade. O espírito é um não-idêntico tanto quanto a natureza. A relação entre essas duas dimensões se estabelece pela não-identidade.

Entretanto, Adorno reconhece que Hegel soube perceber o papel negativo do belo artístico ou da arte. A natureza, como tal, não atinge o estágio da consciência,

do em-si-para-si e para-o-outro. E menos ainda da autoconsciência. O que faz com que ela não alcance a liberdade. A arte é negativa, a saber, nega o estado natural. Hegel estava no caminho certo, mas o fechou quando impôs a força totalizadora do espírito para anular a força da natureza, tentando identificar ser e pensamento. Melhor dizendo, achando que isto seria idealística e dialeticamente possível.

Hegel não suporta a contingência bruta do belo natural e, também, não aceita a sensibilidade percepcionante do indivíduo como um caminho que constitui a verdade. Para ele, é preciso superar a contingência natural e a sensibilidade perceptiva. Hegel não está completamente equivocado quando afirma isso. De fato, o objeto, na sua imediatez, não é revelador de sua verdade, uma vez que um objeto percepcionante não aparece só como um algo que está-aí. Ele é uma forma objetual, ou seja, vem carregado de historicidade, pois a forma é conteúdo histórico-social sedimentado.<sup>4</sup> Evidentemente, Hegel nunca negou a história, mas a integrou no necessitarismo do espírito absoluto. Assim fazendo, terminou por levar a forma-objeto, nela incluindo o objeto natural e o belo objeto natural, e a forma-sujeito a se subordinarem ao domínio do Espírito ou da Ideia. Hegel pensa que o belo artístico nasce ou irrompe da Ideia do Belo, prévia ao belo natural e à natureza em geral.

As verdades da arte são momentos contingentes – tão logo aparecem, já tendem a desaparecer. São fogos-fátuos, são cintilações numa noite escura. A arte e suas verdades são espocares de fogos de artifício. “As obras [de arte] não têm nenhum poder sobre a duração.”<sup>5</sup> Assim também não existe poder que controle e conserve seja a verdade de uma obra, seja a verdade do artista ou a verdade de uma época.

Os capítulos VI e VII tratam de temas que estão vinculados de um modo mais estreito com as preocupações de uma teorização estética – o que não significa o abandono da crítica à dialética hegeliana, à filosofia kantiana e a outros filosofares. Sempre é bom insistir que Adorno jamais esquece aquilo que critica e aquilo que orienta seu pensamento. Ao orientar-se pela crítica, provoca uma reorientação teórica, muitas vezes problemática e incompletamente costurada. Seria isto proposital? Sim, pois seu modo de abordagem dos objetos é feita por ensaios aproximativos. O que não vem em seu desabono, mostrando, pelo contrário, que os descaminhos da racionalidade não são

---

<sup>4</sup> TE, 17, 221-222; AT, 15, 217: *Die Kampagne gegen den Formalismus ignoriert, dass die Form, die dem Inhalt widerfährt, selber sedimentierter Inhalt ist.* (A campanha contra o formalismo ignora que a forma, à qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado.)

<sup>5</sup> TE, 51; AT, 48: *Über ihre Dauer haben die Werke keine Gewalt.*

de fácil solução. Falar com razão sobre a razão *ist nicht von Blumen sprechen oder über Blumen gehen*.<sup>6</sup>

O capítulo VI discute a luz e a sombra da expressividade da obra de arte feita através das aparências da realidade. O jogo de luzes e sombras – que não se refere, em Adorno, ao *chiaroscuro* da arte clássica, romântica ou outra, anterior ao impressionismo na pintura – se expressa pela lógica da construção da própria obra e não pela distribuição mais clara ou mais escura das tintas, sejam estas tintas pictóricas, “tintas” literárias, poéticas ou musicais.

As aparências, hoje, segundo Adorno, passam por uma séria crise, que tem a ver com o artista, o sujeito produtor da obra, e com o espectador da mesma, o sujeito fruidor. Há interferências totalizadoras do sistema econômico-social sobre aquilo que aparece. O artista e o contemplador, ambos, são confrontados com as aparências que não aparecem, uma vez que o real objeto artístico é aquele que deve ser buscado além da massificação e além da percepção fruidora.

É essa perplexidade frente às aparências que dá o tom de enigma à arte, tema principal abordado no capítulo VII, além de ser um dos mais importantes no interior da teorização adorniana. O caráter enigmático da obra de arte moderna-contemporânea nasce do choque de racionalidades diferentes. As aparências são racionais, mesmo aquelas administradas pelo sistema, impostas persuasiva ou repressivamente sobre nosso esquematismo mental. É uma racionalidade dominadora. Mas a obra de arte apresenta outra aparência racional, ainda mais nebulosa. Trata-se daquilo que a obra não mostra ou daquilo que ela mostra não mostrando, ou daquilo que ela fala não falando. É uma aparência que não se percebe empiricamente porque ela ainda-não-é. O enigma se configura a partir do não-ser. Como algo aparece se não está expresso numa aparência? O encaminhamento para a compreensão do enigmático na arte deve ser dado pela utopia, pelo desejo da existência de um ser que ainda não é, e pela inutilidade da própria arte, entendido o inútil como algo que não se deixa submeter à equivalência do valor de troca. O enigma proposto pela arte apela para um além, para algo mais, para uma aparência que não aparece. É, de fato, uma promessa. E nessa promessa é preciso perceber uma verdade, um teor de verdade implícito, sim, mas com a possibilidade de se tornar explícito através da reflexão filosófica. Esta pode ser um

---

<sup>6</sup> Não é falar a respeito de flores ou caminhar sobre flores.



meio para trazer à luz a verdade contida no enigma da arte. A filosofia pode ser um “*medium* que traz à luz o teor de verdade” da obra, “mas não se apodera dele”,<sup>7</sup> ou seja, a filosofia não se põe como dona do saber. Arte e filosofia podem deixar o objeto falar, cada uma a seu modo, mas entrelaçadas pelo mesmo desejo de liberdade.

A relação entre consistência ou consonância (*Stimmigkeit*) de uma obra de arte e o seu sentido (*Sinn*) é tratada no capítulo VIII. Consistente ou consonante é uma obra que constitui a verdade a partir de si mesma, “no rigor e na necessidade da disposição formal.”<sup>8</sup> O conceito de *Stimmigkeit*, em Adorno, traz, sem dúvida, a marca de Schönberg, de sua *Harmonielehre* (1922)<sup>9</sup> e da proposta atonal desenvolvida pelos compositores músicos vanguardistas (serialistas/dodecafonistas) vienenses, de modo particular Schönberg, Alban Berg, Anton Webern. Schönberg, logo no primeiro capítulo de sua *Lehre*, deixa claro o que pretende: “posso fundamentar a observação no objeto, a matéria da música, se consigo que aquilo que pretendo mostrar esteja de acordo com o que desse objeto se sabe ou se supõe.” Um pouco mais adiante, diz: “O realmente importante é basear-se em pressupostos que, sem pretenderem ser leis naturais, satisfaçam nossa necessidade formal de sentido e coerência.” E mais à frente: “As expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas.”<sup>10</sup>

Estão postas, aqui, as bases de um projeto revolucionário para a música. O rigor formal, que dará sentido e coerência à obra musical, deve ser encontrado no objeto – a matéria musical – naquilo que lhe é próprio.<sup>11</sup> Adorno jamais esquecerá este aprendizado recebido em sua breve (e logo abandonada) carreira musical junto aos

<sup>7</sup> Cf. ADORNO. “Parataxis”. In *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 78.

<sup>8</sup> Cf. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. Música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP: Ateliê Ed., 2007, p. 99. Almeida prefere traduzir *Stimmigkeit* por “consistência”, uma vez que, para ele, a articulação entre os elementos que compõem a obra (de modo especial, a obra musical) e que a fazem “acontecer” com sentido (segundo a concepção adorniana) está fundada no próprio objeto (no caso da música, na matéria musical).

<sup>9</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 55-60. “*Und ich darf also das Objekt, das Material der Musik zur Betrachtung heranziehen, wenn es mir gelingt, das, was ich zeigen will, in Einklang zu bringen mit dem, was man von ihm weiß oder vermutet.*” “*Und es kann nur darauf ankommen, solche Vermutungen zugrunde zu legen, die, ohne daß sie für Naturgesetze gehalten sein wollen, unser formales Bedürfnis nach Sinn und Zusammenhang befriedigen.*” “*Die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch.*” As citações em alemão foram extraídas da cópia digitalizada da *Harmonielehre*, edição de 1922, disponível em <[www.archive.org/stream/harmonielehre00schgoog/harmonielehre00schgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/harmonielehre00schgoog/harmonielehre00schgoog_djvu.txt)>

<sup>11</sup> O dodecafonismo schönberguiano radicalizará de tal modo as propriedades da matéria musical que, na obra composta, o sujeito (o artista) sobrepassará o objeto. Isso será criticado por Adorno em *Filosofia da nova música*.

vanguardistas vienenses. Aquilo que dá sentido à obra de arte nasce do próprio material, do modo como os elementos deste material (os conteúdos) estão articulados, do modo como eles acontecem na interioridade da obra formalizada. Além disso, Adorno guardará o terceiro ensinamento de Schönberg: consonância e dissonância não são antitéticas. No campo musical, as chamadas dissonâncias são “consonâncias mais distantes” do som fundamental, esclarece a *Harmonielehre*. Precisamos nos familiarizar, continua Schönberg, “com os harmônicos mais distantes [do som fundante], ampliando o conceito de ‘som eufônico, suscetível de fazer arte’, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto.”<sup>12</sup> Schönberg, claro, está falando dos 12 tons que existem na escala musical e que formam um conjunto. Tendo este conjunto em mãos, é possível construir harmonias dissonantes, que, de fato, não são dissonantes, mas, sim, são possibilidades harmônicas “mais distantes” do som fundamental e que, de um ou outro modo, foram reprimidas ao longo da história da música e consideradas estranhas exatamente por sua “disfunção” tonal. Wittgenstein diria, talvez, que elas perderam o “ar de família” no interior da dinâmica dos jogos da linguagem musical.

Adorno desenvolverá a ideia da dissonância consonante, aplicando-a teoricamente à arte em geral, tanto quanto a ideia de que o sentido/verdade de uma obra, e mesmo do conjunto das artes, só pode ser entendida se a compreensão levar em conta as particularidades do objeto e o movimento que nele se constitui. Para esclarecer isto, rediscute uma série de conceitos de tradicional aceitação na nossa cultura esclarecidamente pensante, tais como logicidade, causalidade, temporalidade, espacialidade, relacionalidade, finalidade, forma-conteúdo, material. Essa rediscussão procura mudar o foco dos nossos pensares unidirecionados. São, entretanto, os conceitos de articulação e de intenção aqueles que, neste capítulo, indicam com mais clareza como Adorno entende a relação entre *Stimmigkeit* e *Sinn* na obra de arte e, por comensurabilidade, naquela obra pensante que se chama filosofia.

A articulação tem a ver com a forma. Forma é articulação. Forma não é, pois, algo estático. Algo como o repouso depois da correria. Algo como uma abstração petrificada, sem vida, sem cores, sem estremecimentos. Apelando para Joyce, poder-se-ia talvez dizer que a forma é *to be wake*: é um estar acordado por trás das aparências do

---

<sup>12</sup> SCHOENBERG, op. cit., p. 59.

sono – como *Finnegans Wake*, carnavalização geral no campo das ideias e das palavras. A consistência ou a consonância da obra de arte admite, pois, a dissonância. Sua harmonia pode ser desarmonica. Pode ser uma consonância dissonante. O material que lhe serve de apoio – o material efetivo, a realidade efetiva, *die Wirklichkeit* – é dissonante. Parafraseando Schönberg, as dissonâncias da realidade são consonâncias mais distantes daquilo que é seu fundamento – a racionalidade. As dissonâncias também são produto da razão. A forma, portanto, recolhe e apresenta o que é dissonante na realidade. Adorno percebe que é na obra de arte que esse recolhimento e essa apresentação ocorrem com mais verdade. Evidentemente, nem todas as obras que se autotransparentam como artísticas são autênticas obras de arte. Aquelas construídas com intenções ideológicas e com intenções regressivas ou restauradoras, feitas para consumo e para alienar, são obras, mas não obras de arte.

A verdadeira intencionalidade, na arte, vem do objeto e não do sujeito. É a própria forma que intenciona dizer algo. “O que um artista pode dizer, di-lo unicamente através da ação da forma.” (TE, 230; AT, 226) É claro que o artista constrói a forma. Formas artísticas não surgem por geração espontânea. Por trás de todas elas está o dedo do artista, seu trabalho, sua imaginação, sua capacidade, sua criatividade. Mas é a forma que fala. Adorno acrescenta: fala não falando. A forma não compartilha seu dizer. Ela levanta um muro de incomunicabilidade entre si e a intenção do artista. A forma é autônoma. Os conteúdos são da forma e não do artista. Na obra de arte, não se pode confundir intenção subjetiva (do artista) e conteúdo (da forma). “A mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista quer dizer – com o conteúdo.” (TE, 230; AT, 226) Percebe-se com clareza, aqui, o quanto Adorno se esforça para preservar a vida e as particularidades do objeto, restituindo-lhe o que dele foi roubado pelo sujeito ao longo da conturbada história da práxis racional.

A complexa relação entre sujeito e objeto é abordada no capítulo IX. Uma preocupação visível atravessa a discussão adorniana: preservar a autonomia da obra de arte como objeto tanto quanto a autonomia do sujeito, seja este o artista ou o fruidor da obra. Entre eles – sujeito-objeto – há interação, não subordinação. Entre os dois estabelece-se uma relação paratáxica, de coordenação constelacional. Isso significa que ambos têm algo a dizer, mas, uma vez composta a obra, é esta que deve falar através de sua forma. Aquilo que fala é algo “ligado à coisa” (*der an die Sache gebundene*). É claro que, sem estar relacionada de algum modo a um sujeito, a objetualidade desaparecerá no vazio. (TE, 253; AT, 248) Adorno se dá conta de que sujeito e objeto

se equilibram precariamente, como se caminhando sobre um cabo de aço a grande altura e sem rede de salvação.

Entre sujeito e objeto, o movimento é aberto e instável. O artista-sujeito acompanha o movimento do objeto real e o traduz artisticamente na obra. A tradução exprime o material. *Guernica* é a tradução-expressão artística, feita por Picasso, da covarde agressão nazista à cidade de Guernica. Por isso, a obra de arte fala. É linguagem. “O caráter de linguagem da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe.” (TE, 254; AT, 249) A obra-que-fala torna-se sujeito-objeto. Separa-se do sujeito-artista. O sujeito-objeto, a obra, fala com voz coletiva, tanto quanto o sujeito-artista, ao traduzir artisticamente o material. Exprime um nós antes que um eu individual. “Nas obras de arte, mesmo nas chamadas individuais, fala um nós e não um eu.” (TE, 255; AT, 250)

O capítulo X, intitulado “Para uma teoria da obra de arte”, mostra a preocupação de Adorno a respeito do tratamento usual dado à arte e às obras de arte pelas diversas e conhecidas teorias estéticas. A crítica não é feita a teorizações específicas, mas àquilo que as sustenta: a tendência à sistematização. A arte é um processo vivo, e a obra de arte é indicativa desse movimento que se dá no movimento da história. Assim como a história é *in actu* e nela nada existe *in potentia* para determinado fim previamente estabelecido, também a arte e as obras de arte não existem para encaminhar algo potencialmente pré-definido. A arte se abre ao enigma, à utopia. Mesmo afirmativas em sua negatividade, as obras de arte são índices de transitoriedade. A aparente sintonia entre partes e todo, na obra de arte, se decompõe, se dissolve no movimento da forma, que é histórica e social. Por isso, toda obra de arte é efêmera. Seu desdobramento no tempo e no espaço é sua decomposição voltada a uma diferente recomposição.

Apesar de efêmera, a obra de arte nos aparece como se imobilizada sobre si, como se afastada do mundo e das coisas do mundo; como tendo optado por uma vida monacal, longe do burburinho da “mão invisível” do mercado. O encapsulamento da obra de arte, entretanto, não é aparência. É realidade. A obra de arte é, ao mesmo tempo, centro de força e coisa (*Kraftzentrum und Ding in eins*). Sendo coisa (*res*), parece paralisada; sendo um foco de forças, é vida pulsante. Esse estado é chamado por Adorno de mônada. O fundamental desse estado-estando reside na negatividade. A mônada artística nega o exterior, sem dele se afastar; aproxima-se dele, negando-o. Está perto dele, estando longe. Pelo seu monadismo, a obra de arte diz, não dizendo. Seu não-dizer

vem em forma de enigma, pois a linguagem artística é uma cifra a ser decifrada pelo movimento histórico-social. O principal enigma que a arte propõe é este: pode um dia a racionalidade humana não ser mais dominadora da natureza e dos homens?

A obra de arte parece pronta, mas seu modo de ser é a vida acontecendo e não a vida acontecida. A unidade da obra, um dos aspectos do monadismo, sustenta-se na pluralidade diferenciada. A unidade não nega as diferenças. Pelo contrário, constitui-se por meio delas. A unidade monádica não se propõe como passado, mas como futuro incerto. A arte, de fato, está à procura de algo que não se sabe o que é, mas que pode ser realizável. A arte está aberta ao devir. As análises e comentários a respeito de qualquer obra de arte tendem a cristalizar este devir e, logo, a desvirtuar seu teor de verdade. A verdade é feita de conteúdos históricos e sociais, que são passageiros. Por esse motivo, o caminho teórico mais indicado para abordar as verdades das obras de arte é o ensaio, pois este, ao tratar o objeto sob um ângulo, deixa outro em aberto. O ensaio é tão histórico quanto a historicidade da própria obra de arte.

O capítulo XI rediscute a relação entre os universais e os particulares. Essa discussão torna-se fundamental para Adorno, pois é por meio dela que se pode destacar a importância do particular e das particularidades e mostrar que qualquer universal não passa de um produto mental humano que não tem vida própria, que não está anteposto aos particulares e que estes não são emanções daquele ou, na linguagem platônica, não são cópias de um modelo pré-existente.

O nominalismo prevalecerá no confronto com o chamado realismo medieval. Os artistas, ao comporem a obra de arte, não se pautam mais por modelos universais pré-dados. Cai por terra, assim, o que se poderia chamar de uma estética metafísica feita de gêneros e espécies artísticas. Adorno não nega o universal, mas procura deixar claro que este surge da força e das características dos particulares. Assim, 'arte' é um universal que somente toma sentido a partir das obras de arte singulares e de suas formas específicas. O universal é, antes, um orientador das linhas processuais ou das tendências estéticas de uma época, que, por sua vez, também é um particular e não um universal. O gênero literário 'poesia' não gera nenhum poema. Este precisa ser construído por determinado poeta, em determinada época. Portanto, no interior da mais frágil contingência histórico-social. No campo da arte, o salto para a universalidade é dado pela sua tendência para a particularização radical, diz Adorno.

É pela auscultação atenta dos particulares que a arte avança. O progresso, na arte, acontece quando o objeto tem vez e voz. É importante salientar que o objeto

artístico não é um objeto natural – é social e histórico. É um objeto que, ao ser transposto na obra de arte, insere em sua forma a socialidade e a historicidade. Por isso, a forma da obra de arte é sedimento das experiências dos homens. Adorno vê progresso na arte principalmente quando o material artístico progride internamente, quando o sujeito-artista consegue desencadear suas peculiaridades, compreender seus sedimentos formais e fazer com que se tornem diferentes, mas sempre a partir deles mesmos. Assim fazendo, o sujeito-artista liberta o material artístico. Para tal, é preciso deixar o objeto falar. Adorno chama este ato de libertação de *Objektivationsprozess*, processo de objetivação. Uma arte autêntica faz progredir a consciência da liberdade tanto no sujeito-artista quanto no objeto tornado obra de arte. Todos os progressos técnicos, na arte, contribuem para essa possível libertação.

Em nosso estudo, procuramos alargar a exemplificação dos casos artísticos – no campo da música, da pintura, da literatura – a fim de deixar o modelo teórico adorniano ainda mais concreto e próximo de nós. Além disso, incluímos nessa exemplificação casos artísticos ligados ao cinema, à fotografia, à música etc., que não receberam a devida atenção por parte de Adorno, seja por razões idiossincrásicas, seja porque ele os considerava fatos instrumentalizados a serviço da regressão cultural. Portanto, arte não-autêntica. Também procuramos aproximar do modelo teórico adorniano alguns produtos artísticos mais recentes e que, segundo pensamos, fazem avançar a forma estética, como, por exemplo, os casos da música construída por meio de recursos computacionais, eletroacusticamente organizada, de um Flo Menezes. Adorno colocava sob suspeita esse tipo de práxis artística, vendo nela antes aleatoriedade e descaso com a forma do que uma verdadeira construção-expressão da liberdade.

As novas técnicas digitais utilizadas nos vários campos da arte necessitam, certamente, de análises bem mais detalhadas do que as que fizemos neste estudo. Mesmo insuficientes, elas pretendem abrir o modelo teórico-estético para o que aconteceu após a morte de Adorno (1969). De lá para cá, surgiu algo novo nas diversas formas estéticas? De que modo, se isso efetivamente se deu, as potencialidades digitais construíram o novo formal na música, na pintura, na literatura, na escultura, no cinema, na fotografia e em outros campos artísticos quando neles foram produzidas obras de arte autênticas? As técnicas digitais libertam o material artístico ou o inserem cada vez mais alienadoramente nos processos de regressão cultural e naquilo que Adorno chama de *Entkunstung*? Essas e outras questões podem ajudar a reatualizar o modelo teórico

adorniano e verificar até que ponto ele se sustenta dentro das novas condições que a tecnologia digital imprimiu às forças produtivas do capitalismo tardio.

Gostaríamos que o presente estudo não fosse tomado como uma tese assentada sobre alguma certeza, mas tão-somente como um ensaio sobre um ensaio. Um paraensaio. Uma conversa com um objeto – a *Teoria estética* – que, para ser construído, passou por uma atenta e, certamente, angustiada conversação feita por um outro sujeito – Theodor W. Adorno.

## I. ARTE, SOCIEDADE, ESTÉTICA

### 1. Perda da evidência da arte

O lugar da arte no todo tornou-se incerto. Novos movimentos artísticos se alargaram significativamente a partir do início do século XX, espocando gritos de liberdade tanto nas formas de expressão quanto na escolha às vezes inusitada de materiais. Mesmo assim, há grande incerteza no campo da arte. Tudo é incerto no todo. Não se sabe se ainda pode ser colocada a possibilidade da existência da arte, hoje, diante do peso identificador da cultura de massa na sociedade capitalista. As engrenagens sociais pretendem esmagar a autonomia da arte, sua liberdade particular, para riscar do mapa qualquer chance de não-identificação com o todo. O todo mata, o todo sufoca, o todo massifica. O todo é bárbaro. A barbárie é destilada na totalidade.

Mas a arte verdadeira brota da possibilidade crítica. A verdade é crítica. A arte verdadeira é possível se for crítica. Nem toda crítica é verdadeira. Não é verdadeira quando se afirma numa negação abstrata. A estética é uma tarefa a ser cumprida: precisa desenvolver uma reflexão crítica a respeito da incerteza em que vive a arte. Existe lugar para a arte no mundo de hoje?

Refletir a respeito da incerteza da arte nas sociedades contemporâneas, no entanto, pode ser uma das tarefas da estética. Uma tarefa artística, apoiada no social, no econômico e no cultural. Outra, mais importante, está relacionada com os descaminhos da razão. A estética pode contribuir para o esclarecimento e a reorientação do paradigma filosófico dialético, de modo particular o hegeliano, que orienta a compreensão da realidade na direção do sujeito, engolindo e deglutindo o objeto. Esta é uma tarefa propriamente filosófica ou epistemológica-filosófica, espécie de trabalho tomográfico, cintilográfico da situação da racionalidade e de sua história dominadora ao longo dos séculos.

*Aesthetic turn*, em Adorno, significa “a intenção de revisar criticamente o paradigma filosófico dialético” e que tem como objetivo básico levar ao “cumprimento” a noção hegeliana de dialeticidade.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 47.



A dialética se desencaminhou. É preciso reencaminhá-la. Desde o final dos anos de 1920, Adorno pensa nessa tarefa.<sup>14</sup>

## 2. O problema da origem: é preciso ser contra

A arte não tem origem. “As tentativas de fundar a estética a partir da origem da arte enquanto sua essência são necessariamente ilusórias.”<sup>15</sup> Se por origem se entender uma *arché*, fundamento ontológico a partir do qual e pelo qual se desencadeia o espetáculo do que há-de-vir, então a arte não tem origem. A questão da origem é arbitrária. Arbitrariedade imposta pela lógica férrea da causa-efeito. O que a arte se tornou leva a pensar no que ela poderia ter sido outrora. Esse outrora teria sido algo supremamente absoluto, além do qual existiria o Nada. Nada que é nada.

Ora, a arte é um fazer-se a si mesma. O que a fez ser si-mesma é aquilo que ela não é, aquilo que ela não contém no seu modo de ser momentâneo. O fazer artístico não se deixa interpretar nem por variáveis rígidas nem por invariantes metafísicas. Ele, o fazer artístico, somente é interpretável pelo movimento. Pelo seu movimento. Um movimento autônomo, unicamente relacionado com o outro que não é. O outro de si mesmo. O devir. O ainda não-ser. O processo artístico se constitui e reconstitui pela negação. Não pela afirmação.

Nietzsche: o verdadeiro não é aquilo que estacionou, que se extasiou no ser, mas aquilo que se perdeu no devir.

## 3. A vida das obras

A vida das obras de arte é relativa. Formas artísticas morrem, temas artísticos morrem. A arte tem “seu conteúdo na sua própria efemeridade.”<sup>16</sup> O tema do adultério perdeu espaço no século XX, ao contrário do que ocorria no século anterior. Machado de Assis já percebera isso por volta de 1880. Lobo Neves, em *Memórias*

<sup>14</sup> Cf. ADORNO. *Kierkegaard. Construção do estético*, op. cit. Neste escrito, Adorno procura analisar a não-verdade da tese fundamental de Kierkegaard – a de que a subjetividade é a verdade. O indivíduo kierkegaardiano é tão falso quanto a totalidade hegeliana.

<sup>15</sup> Cf. excurso “Teorias sobre a origem da arte”. In: TE, 493-503; AT, 480-490. A arte é um devir, um *Gewordensein*, um ser-sendo.

<sup>16</sup> TE, 15; AT, 13: *ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben*.

*póstumas de Brás Cubas* (1881), sabe a respeito da infidelidade de sua mulher, a bela Virgília, e nada faz contra Brás Cubas, o amoralista amante dela. Entretanto, Machado ainda mantém um pé atrás com relação ao adultério. No conto *A cartomante*, Vilela mata o amigo Camilo que tinha um caso com sua mulher, Rita. E mata Rita. Rita, a adúltera.

Hoje em dia, os velhos paradigmas que traziam segurança se diluíram. Estamos vivendo no século XXI, o século das revoluções paradigmáticas. O adultério perdeu o encanto. Não motiva a arte. A célula familiar foi dissolvida. O adultério é tema do passado. Pertence a *Madame Bovary*.

Hegel pensava que a arte tinha entrado em declínio. Se Hegel estava pensando na indústria cultural que a sociedade capitalista constitui diuturnamente, produzindo bens culturais em série para a satisfação ilusória de necessidades oriundas da estrutura do trabalho – no chão das fábricas, no ar condicionado dos escritórios e salas de administração, nos setores secundário e terciário – e/ou para recriar carências compulsivas por novos produtos a fim de não terminar o irresistível poder de compra, então Hegel tinha razão. Tudo indica que ele detectara os ares funerários que a *bürgerliche Gesellschaft* trazia para o fazer artístico. Isso, já no século XIX, alguns anos antes de Marx perceber algo parecido. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, dirá Marx no *Manifesto* de 1847.

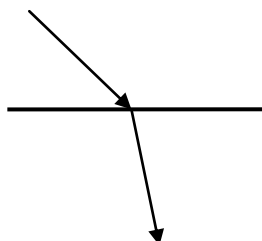
Hegel e Marx, todavia, estavam com os dois pés na arte do passado. Reconfortavam-se com o passado, mesmo dizendo-se dialéticos. Sua dialética visava sínteses. E as sínteses podem desembocar em barbárie.

Mas Hegel tinha razão porque entreviu que a sociedade burguesa, a ser sintetizada no Estado, levaria a arte e suas obras ao declínio gradual porque elas estavam perdendo sua independência. Eram trituradas cada vez mais pela heteronomia, no rumo da identificação com o todo.

E também tinha razão porque o declínio da arte e de suas obras se dá no próprio seio da divisão social do trabalho, que cria a estranheza e a oposição entre o que produz e o que é produzido. A alienação. Neste ponto, Marx tinha mais razão do que Hegel.

#### 4. Relação entre arte e sociedade

As obras de arte se refratam com o exterior<sup>17</sup>, seja este a sociedade na qual surgem, seja este a realidade empírica, seja este o sujeito que as produziu.



Isso, porque são meios diferentes. O quadro pintado não é a realidade pintada. Magritte pintou um cachimbo e no quadro escreveu: *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29). Sim, pois a pintura do cachimbo não é o cachimbo, é apenas a imagem do cachimbo. O quadro é o quadro, feito de tintas, formas e expressão. Aquilo que é representado na pintura não está pintado. Essa é a refração estética. Um processo de não-comunicação.



Magritte. *A traição das imagens*

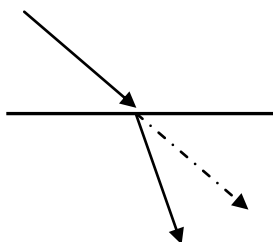
Do mesmo modo que aquilo que é pensado não é a realidade empírica. Esta se dá de modo idêntico a si mesma. Os objetos são idênticos a si mesmos. Sua representação, um produto do sujeito que pensa ou que pinta ou que descreve ou que imagina, é não-idêntica. A não-identidade deverá ser defendida pela arte – na literatura, na pintura, na poesia, na música. Todos estes são campos que representam a realidade, pondo-se, pois, como cópias da empiricidade viva. Certamente, não como cópias platônicas. Mas, sim, como artefatos, algo feito com arte. Como produtos humanos.

---

<sup>17</sup> AT, 14: *ästhetische Brechung* (refração estética).

Os objetos naturais têm vida, mas as obras de arte também são vivas, de uma vida diferente daquela dos objetos naturais. A arte comunica sua vida de modo particular. Ao se comunicar desse modo, ela nega as determinações da empiria. Nega e, ao mesmo tempo, confirma-se como um ente empírico, pois as formas estéticas – como a forma musical ou a forma teatral – podem ser rastreadas até alcançarem conteúdos empíricos, tais como a dança, o toque dos tambores, o ritmo repetitivo da queda das águas numa cachoeira (no caso da música) ou situações trágicas e cômicas que acontecem no nosso cotidiano (no caso do teatro).

Mesmo que a obra possa ser remontada a dados empíricos, seu processo de comunicação não se completa: a obra se refrata e a comunicação é desviada do seu foco. Assim, a obra se revela não-comunicativa. Pelo menos uma parte da obra. A não-comunicação é parcial. Do mesmo modo como não há comunicação total, não há não-comunicação total. Existe, pois, sempre um desângulo refratário entre a obra e a sociedade no interior da qual ela surge, entre a obra e a realidade empírica e entre a obra e o sujeito que a produziu e aquele que a descontempla.



As obras de arte são “mônadas sem janelas” (*fensterlose Monaden*), na expressão de Leibniz. Não têm janelas, mas ainda assim se comunicam através de seu fechamento ao mundo.

A arte se apresenta com um caráter fortemente ambíguo: é autônoma e é um fato social. Como autônoma, não depende de nenhuma força produtiva e, por isso, não estabelece relações de produção estética. Como *fait social*, se encontra inserida tanto na teleologia do trabalho e do fazer estéticos quanto se emaranha numa rede de relações. Dessas relações emergem antagonismos não resolvidos – tanto contradições, como oposições – que são trazidos para dentro das obras de arte e nelas fervilham, borbulham, remexem-se de forma imanente. Tornam-se problemas imanentes da forma estética. É isto que faz a arte inserir-se no social.

Essas relações tensionadas, entre um sim e um não, passam a fazer parte intrínseca das obras de arte. Como estas se emancipam do fático e do empírico, as

tensões alcançam a dimensão essencial da arte. Desse modo, o limite é superado e integrado. Era o que Hegel dizia faltar em Kant: a superação do limite estabelecido entre o fenômeno e o númeno. Tudo leva a crer, então, que a arte se liberta dos elementos empíricos que a faziam descer ao chão. Mas é uma liberdade redentora, a saber, é e não é. Apresenta-se como mentira. Melhor: como contradição.

Conceituar a arte é andar sobre uma corda muito instável e procurar pontos de equilíbrio momentâneos e extremamente frágeis. A obra de arte se dá no instante. Arte = momento. Principalmente, arte é equilíbrio. Um equilíbrio entre o para-si e o para-outro. O para-si do ego que procura se estabilizar e o para-outro do id que se remexe em meio a impulsos e forças obscuras dos instintos. Até aqui Freud tinha razão: viver é uma arte; matar pode se tornar arte; morrer nunca será arte. Em Hegel, quando forma e conteúdo são equiparados em sua dialética idealista, o não estético morre. O momento irreal, o não-ente, desaparece na ideologia dos dominantes, que é dominante. Isso, porque Hegel faz uma confusão entre a alteridade ente/não-ente, que é constitutiva da arte, com a forma representada (por exemplo, Napoleão montado em seu cavalo branco no quadro pintado por Jacques-Louis David, representando a “alma constitucional do mundo”) e os materiais usados para representá-la (a tela, as tintas, a figuração, o estilo, as técnicas, os pincéis, a paleta, a mistura das cores etc.). A obra de arte sempre é um fragmento de alteridade. Napoleão foi um fragmento na história do mundo. O quadro que representa o momento fragmentário napoleônico também é um fragmento.

Os fragmentos da forma representada e dos materiais usados para representá-la constituem uma síntese. Esta, pois, não se funda apenas na representação (“espiritual”), mas também nos dados materiais, não-espirituais, no *phainomenon* que é a obra de arte. A obra de arte é tanto material quanto espiritual. Por isso, dela está ausente a violência do espírito iluminista, da razão instrumental, da *Aufklärung* que procura dominar a natureza.

## 5. Crítica da teoria psicanalítica da arte

A arte se põe como antítese da estrutura social. Esta postura antitética é a da sublimação, a saber, o fazer artístico procura desviar as forças libidinais para objetos

que serão úteis para o sujeito psicológico. É uma utilidade não-libidinal que compensa a libido através de um não. A arte sublima a realidade.

Ver a arte desse modo, entretanto, não deve levar a teoria estética a dar mais importância à teoria psicanalítica do que esta merece receber.

Analisar *As flores do mal* como um produto poético de uma neurose crônica persistente em Baudelaire não consegue fazer entender que o poeta pretendeu expor em versos, e sem medo de alguma censura, a negatividade da existência. Negatividade apresentada, por exemplo, por meio de “*une charogne infâme sur un lit semé de cailloux*”.<sup>18</sup> A arte não existe para acabar com o negativo da experiência de existir. Existir é um constante dizer não à morte. A obra de arte recalca a morte numa figuração da vida, mesmo que esta vida esteja pululando como os vermes na carniça. Isso é Baudelaire. É vida negativa.

A obra de arte não é um sonho diurno e nem mesmo noturno. Aliás, até pode ser – em parte, apenas como momento compartilhado com a concretude do material usado para expressar a forma: a língua e o estilo de escrever (nas obras literárias), as cores e o estilo de pintar (nas obras pictóricas), os instrumentos e o estilo de compor a harmonia e a desarmonia (nas obras musicais).

Dizer que *Les fleurs du mal* é produto de uma neurose não ajuda a entender a estrutura artística da obra. Se de *Grande sertão: veredas* fosse dito que é fruto de um complexo de inferioridade do autor, isso em nada esclareceria a compulsão por criações léxicas neologistas desenvolvidas por Guimarães Rosa naquela obra. “O mato – vizinha mansa – aeiouava”, é uma surpreendente negação das formas verbais usuais. Arte é negação do usaico.

Por outro lado, a teoria psicanalítica permite entender o fazer artístico entrelaçado com os elementos da psique humana: as poderosas forças impulsivas e tensionais que movem nossas ações de fundo inconsciente. Mesmo permitindo isso, ela não consegue sair da dimensão subjetiva, o que a faz aproximar-se do idealismo. Pode até decifrar fenômenos nascidos do id, mas fica distante de uma explicação do fenômeno arte propriamente dito.

---

<sup>18</sup> “Uma carniça abjeta sobre um leito pedrento e frio” (trad. de Guilherme de Almeida); “uma carniça em decomposição sobre um leito semeado de cascalhos” (nossa tradução). ALMEIDA, Guilherme. *Flores das Flores do Mal de Baudelaire*. Trad. e org. de Guilherme de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2010.

Fenômeno = algo que aparece objetivamente e que traz uma verdade não apenas estacionada na subjetividade do inconsciente. Material inconsciente é um dentre outros possíveis na constituição da obra de arte. O sujeito da arte não é algo representado, não é um “cavalo pintado”. O sujeito é o sujeito. E isso lhe confere a objetividade da autoria.

A obra também se dobra ao princípio de realidade. Não é tão-somente uma fuga, é também aceitação. Há aceitação artística da realidade.<sup>19</sup> Pode haver fuga da realidade. O fazer poético foge da realidade, aceitando-a em outros patamares. “Avista-se o grito das araras”, diz Guimarães Rosa. Ver os gritos é uma fuga da audição real, mas amplia a captação auditiva para uma dimensão inusitada – a sinestesia.

O trabalho do artista vai contra aquilo que lhe resiste. Rembrandt não conseguia exprimir o emaranhado de cores que se escondia na escuridão e isso o sufocava. Beethoven romantizou a harmonia musical porque não a ouvia. Ambos procuraram saídas artísticas para a desconstrução e a reconstrução do real. Desconstruir um mundo, reconstruir um outro: eis a arte. Apenas construir – não é arte.

Arte não é só desejo de onipotência do ego racional.

## 6. As teorias da arte em Kant e em Freud

Arte é desejo. É a realização de algum desejo. Não é, portanto, uma contemplação desinteressada, como pensou Kant na terceira *Crítica*. Também não é uma satisfação desinteressada, como se o belo que ilumina a obra artística pudesse ser digerido espiritualmente sem provocar um sentimento de completude ou incompletude no sujeito criador da mesma ou no seu admirador.<sup>20</sup>

Uma pretensa satisfação desinteressada empobrece o fenômeno estético, pois só consegue alcançar a dimensão formal da beleza. O conteúdo desaparece e perde-

<sup>19</sup> Sérgio Paulo Rouanet, no estudo feito sobre a aproximação entre a Escola de Frankfurt e o freudismo, insiste justamente nesse ponto: a falsa consciência, hoje, aceita a realidade, que se apresenta como não-repressiva. Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, especialmente Parte II, “Adorno e Horkheimer”, p. 69-197.

<sup>20</sup> Martin Jay diz que Adorno e Horkheimer se apoiaram nas descobertas freudianas sobre as contradições profundas do homem moderno para corroborar a tese da não-identidade. Cf. JAY, Martin. *A imaginação dialética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 156. Vicente Gómez, por outro lado, ressalta que, para Freud, a obra de arte, como fato, como fenômeno, está apenas relacionada com o sujeito, seja este o produtor da obra, seja o seu contemplador. Cf. GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 88.

se a concretude da experiência como tal. Desse modo, não há mais fenômeno, a aparência é sugada pela sublimidade kantiana.

A desolada paisagem que Giovanni Drogo contemplava do alto dos muros do Forte Bastiani podia ser bela ou ameaçadora para quem esperava ansioso um ataque do exército inimigo, mas nunca seria sublime. Dino Buzzati, em *O deserto dos tártaros*, não busca a sublimidade do belo, leva-nos para dentro das sombras da síndrome da suspeição, uma experiência próxima do lado frágil da nossa psique ou de uma insegura doutrina política de segurança nacional. O inseto da *Metamorfose* de Kafka pode provocar em nós um sentimento de repulsão, não desinteresse estético kantiano. Para Kant, inclusive, não poderia esta obra de Kafka ser uma obra de arte, uma vez que ela não trataria de objetos naturais nem belos nem sublimes. Como se houvesse tais objetos na natureza.

Freud funda a obra de arte nos desejos que tendem à realização. Criar arte é realizar um desejo. Mesmo que essa realização se dê em passo tartarugoso, pois realizações artísticas não são imediatas. Passam pela mediação do social. A libido desejante busca aprovação nas instâncias sociais. Assim fazendo, Freud aproxima o fazer artístico da empiricidade, melhor, ele o envolve com um cobertor empírico, agasalhando-o do gélido frio da sublimidade kantiana, que, de tão formal, desencarna a possibilidade da beleza na arte.

Não resta dúvida de que sublimar é tornar sublime algo que é corriqueiro, cotidiano, fugaz, precível, contingente, natural. Arte é sublimação daquilo que escorre entre nossos dedos. Como se fosse um sonho representando um fato sensível. Uma pintura de Dalí, por exemplo. Ou a obra poética de Drummond.

Kant e Freud insistem no desejo como fonte da arte, tanto do contemplador quanto do produtor da mesma. Se o desejo está em sua base, então arte é negatividade. Realizar o desejo é negá-lo. Por isso, a obra de arte demonstra a liberdade do seu autor. Pode, pois, ser inserida no contexto da razão prática, o que Kant não fez. Não fez, porque sua razão prática é formal. A forma estética precisa de conteúdo empírico. O prazer que desperta, que possivelmente desperta no autor e no fruidor, é anulado por Kant. É uma fruição prazerosa sem prazer. Uma satisfação desinteressada. Que prazer é



esse? A estética kantiana castra-se a si mesma. Por isso, Lebrun afirma que não há uma estética em Kant.<sup>21</sup>

A “satisfação desinteressada” (*interesselose Wohlgefallen*) kantiana esquece a objetividade artística, isto é, anula a autonomia da obra de arte, que é o objeto. Adorno percebe que, em Hegel, houve um avanço, pois este traz à luz novamente o caráter autônomo da obra, ao seu conteúdo (*Inhalt*) próprio, ao momento do “não-eu”, a saber, da outridade específica da obra, diferente do indivíduo que se deleita. “A doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenômeno estético.” (TE, 25; AT, 22)

A teoria freudiana da arte, apesar de mediar o fazer artístico tanto na contextualidade do social como na penumbra turbulenta dos desejos libidinais, rouba-lhe a possibilidade de confrontar-se com o não-eu. O ego é absorvido pelo id, mas não posto antiteticamente a um não-eu. No final de contas, as obras de arte se adaptam quando o desejo se realiza. A obra pacífica. Esquece que nasceu da mediocridade e que embeleza a estreiteza do impulso medíocre, sem apagar as marcas do seu nascedouro. Em última instância, a concepção freudiana nega a negatividade que constitui a arte, pois joga todo o peso do negativo para os conflitos pulsionais dos quais se originou. A obra de arte se unifica em vez de se estilhaçar. Torna-se uma e, assim, pode se massificar no todo.

Se é mantida a força do negativo, então a satisfação interessada entra em jogo com a recusa. Desse modo, a arte pode se transformar em práxis voltada para a criação de um outro estado de coisas. Essa criação é ao mesmo tempo uma práxis crítica.

## 7. Deleite artístico, hedonismo estético

Uma teoria estética pode ser saboreada quando não se a compreende. Tal como a obra de arte. Ao inverso, mais se compreende a obra, menos prazer se tem a respeito dela. Na obra kafkiana, por exemplo, ou numa obra que a ela se filia no claro-escuro da repressão da autoridade, seja paterna seja estatal, predomina a felicidade do

---

<sup>21</sup> “Não há estética kantiana.” Cf. LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 405. Segundo Lebrun, na terceira *Crítica* Kant pretendeu desenvolver uma “crítica da faculdade de julgar estética”, o que, de fato, é algo bem diferente de uma estética propriamente dita.

conhecimento, que é a entronização imposta da verdade. Já não há *hedoné*. No caso de a obra apresentar intenções de verdade, ela cai sobre o espectador que fica massacrado sob seu peso. Temos aí uma obra de arte burguesa, que produz um resultado semelhante à da circulação das mercadorias: o dinheiro contém em si o poder (fetichista) de antecipar a compra. Marx sabia do que estava falando. A obra atrai o sujeito que a contempla como se fosse um ímã e o sujeito espera que dela goteje o sumo do prazer. Este é como a mercadoria: é preciso adquiri-lo para que se realize o ciclo começado na produção. Para que não se perca no nada, alguém deve tornar-se seu proprietário. Assim ela, a obra, e ele, o prazer, se integram no todo. Desse modo, obra e prazer se alienam.

Ao mesmo tempo, o fato da posse – sou proprietário da obra de arte pelo prazer que ela me proporciona – indica que se estabeleceu uma falsa relação entre o consumidor e a obra. O consumidor é um consumidor. A obra precisa ser mastigada e deglutida, sendo assim encaminhada para uma posse garantida, pois é assimilada pelos centros de prazer do consumidor. O momento do prazer é o momento de sua destruição. Abre-se, com isso, a possibilidade de outra obra aparecer no cenário artístico, pois não há lugares vazios na estrutura mercantil. A estrutura é um todo cheio. Um todo repleto de si.

A falsa relação consumidor-obra acontece porque a obra é consumida enquanto o consumidor não se consome. Este permanece idêntico a si. O prazer dado pela obra não o transforma. Faz com que se identifique cada vez mais com sua forma. Marx percebeu este caráter re-formador da mercadoria. Hegel, não. Não se deu conta do fato básico que deveria ocorrer na experiência artística, a saber, a obra de arte deve persistir quando a relação entre ela e o contemplador é estabelecida. Se a obra se esgota no prazer do amante da arte, ascende-se a uma síntese. Então o processo é armazenado no todo que tudo identifica.

A dissonância na arte moderna faz lembrar as dores reais existentes no mundo. Sons dissonantes, cores dissonantes, formas dissonantes e disformes, palavras e sintaxes joyceanas desfiguradas, versos baudelairmente poetizados com lexemas de angústia revelam as dores do mundo. Arte é dor. Arte não é prazer. Mas o consumidor interpreta a dor como se fosse prazer. É a arte do campo de concentração.

Por isso, não há lugar para a arte em nossa sociedade. O prazer sentido é absorvido pela totalidade e as dores do mundo são apagadas da sensação e da memória. Não existem mais elos empíricos legítimos entre a obra de arte e o sujeito criador e o espectador, pois dissonância não é negatividade.

## II. SITUAÇÕES

### 8. Decomposição dos materiais

A arte é paradoxal. Uma teoria estética pode ser feita de paradoxos, isto é, de opiniões inesperadas. *Doxai* = opiniões diferenciadas que os artistas e os contempladores de arte insistem em ter a respeito dos materiais artísticos, de tal modo que estes perdem sua evidência estética. O teorista da arte também pode tornar pública a sua *doxa*.

Há, portanto, uma decomposição pela *doxa*. A decomposição mais importante não é esta e sim aquela feita pelo autor do objeto artístico sobre os materiais de sustentação estética. Ao serem decompostos, começam a perder a sua substancialidade. Como nestes versos de Oliverio Girondo:

Mais sáfio tranco diário  
chagâmina  
mastúrbio  
mas orate  
mais seca sede de movediços carnívoros  
e mago raptó enlábio da alva albatroz  
mais sagrada carne carmem de hipermelosas ninfetas vibráteis de sexotumba  
gôndola [...]<sup>22</sup>

E nesta passagem de *A laranja mecânica* de Anthony Burgess:

Bom, o que vendiam ali era leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa. Eles não tinham autorização para vender álcool mas ainda não havia leis contra prodrar algumas novas veshkas que costumavam colocar no bom e velho moloko, então você podia pitar com velocet, sintemesc, drencrom ou alguma outra veshka que lhe daria uns belos de uns quinze minutos muito horroshow só ali, admirando Bog e Todos os Seus Anjos e Santos no seu sapato esquerdo com luzes espocando por cima da sua mosga.<sup>23</sup>

E a decomposição composta do monólogo de Molly na parte final do *Ulisses* de James Joyce:

---

<sup>22</sup> GIRONDO, Oliverio. *A pupila zero [En la Masmédula]*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 61. No original: *Más záfio tranco diario / llagánima / masturbio / sino orate / más seca sed de móviles carnívoros / y mago raptó enlabio de alba albatros / más sacra carne carmen de hipermelosas púberes vibrátiles de sexotumba góndola [...]*

<sup>23</sup> BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica [A clockwork orange]*. São Paulo: Aleph, 2004, p. 3.

[...] como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedi a ele com os meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims.<sup>24</sup>

A poesia de Gironde decompõe a evidência poética. Não estamos diante de uma forma poética e sim de um animal em decomposição ou de madeira apodrecendo. Um animal decomposto pode ser belo? Matéria vegetal em forma de húmus é vida a partir da morte, que outra coisa não é que a recomposição da matéria. A morte é bela? Morrer é arte? Se for num campo de concentração nazista, não. Na novela *A morte de Ivan Ilitch*, Tolstói recompõe a decomposição gradual do seu personagem. Picasso, no painel *Guernica*, decompõe recompondo a violência destruidora que ocorre durante uma guerra. Os nazistas matando os judeus são os hutus degolando e matando os tutsis em Ruanda ou o governo de Pol Pot perpetrando o genocídio no Camboja. A morte não é bela.

A arte desiludida decompõe os materiais. E decompõe-se cada vez mais à medida que é integrada nas engrenagens da indústria cultural. Ali a desilusão se completa. Temos a *Entkunstung*: a arte perde sua especificidade, perde sua evidência, deixa de ser o que é para ser administrada, controlada e direcionada no sentido de compensar as desilusões do espectador.<sup>25</sup> A desilusão transforma-se em ilusão, pois o estético é rebaixado a bem de consumo. O consumismo da arte administrada é paródia da arte pura. A arte cumpre uma missão fetichista: tem o poder de suprir vazios no sujeito consumidor. É um caminho regressivo às épocas em que a arte de dançar prometia chuva, a arte de fumar trazia esperanças de cura, a arte de desenhar certo animal na parede da caverna fazia com que ele fosse caçado com maior facilidade ou o desenho o enfeitaria para não agredir a pequena e assustada comunidade paleolítica.

Antes da férrea administração total da arte pela indústria cultural, o indivíduo buscava se identificar com a obra. Agora, busca tornar a obra semelhante a

---

<sup>24</sup> JOYCE, James. *Ulisses [Ulysses]*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 846.

<sup>25</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 130: “A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer.” (Texto “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”)

ele, a si mesmo. Houve uma inversão da mimese. Agora, o sujeito se projeta na obra. Não é o filme que é projetado no espectador, é o espectador que é projetado no filme. Não há mais sublimação e aquilo que Hegel chamava de liberdade do sujeito perante o objeto desaparece. Não há mais a liberdade conquistada por meio da alienação. O sujeito se dava à obra e procurava se assemelhar a ela. Era um processo mimético autêntico. Agora, o que acontece é uma falsa projeção: o objeto precisa se tornar semelhante ao sujeito. A indústria cultural se esforça dia e noite para conseguir isso. A obra de arte deixou de ser artística e adaptou-se à psicologia do espectador. Este se percebe nelas. A arte não liberta mais.<sup>26</sup>

A arte é necessária, mas apenas para gerar lucros na sociedade burguesa que falsifica as necessidades tanto quanto ela própria é falsa.

## 9. Linguagem do sofrimento

Hegel dizia que a arte é a consciência da infelicidade. Infelicidade = sofrimento. Essa consciência, todavia, não deve e não pode alcançar o conhecimento racional, pois isso faz com que o sofrimento desapareça, faz com que o sofrimento seja pacificado. É a anulação do sofrimento. Se conceituado, o sofrimento emudece. A Alemanha nazista silenciou o sofrimento. Abriu espaço para a irracionalidade imperar. Esta irracionalidade foi conduzida ao trono da racionalidade. Assim, o mundo – não só o povo alemão – tornou-se sombrio. Estas sombras foram transferidas para a arte moderna e significam o sofrimento que foi recalcado. O recalcado apresenta-se como um prazer estético atrás do qual se retorce a infelicidade. Quando esta é percebida pelo sujeito espectador, abre-se a possibilidade da autêntica arte, a saber, a autêntica mimese: a obra projeta-se no sujeito. O sujeito se identifica com o sofrimento expresso na obra. A obra o faz sofrer.

O sofrimento que ela [a arte] exprime só poderia cessar em uma sociedade liberada. Enquanto subsistirem as falsas necessidades e as falsas instituições,

---

<sup>26</sup> Cf. ADORNO; HORKHEIMER. “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento” e “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 157-194 e 113-156.

enquanto predominar a cultura oficial, a arte moderna só pode ser expressão do declínio e da desgraça.<sup>27</sup>

A arte é linguagem do sofrimento (*Sprache des Leidens*).

## 10. O Novo

O modernismo na literatura, e na arte em geral, nasce da morte, da decomposição, do luto, dos mortos-vivos, de espaços góticos abafados e transidos de pré-gritos de pavor e semeados de pseudo-olhares de repreensão. Edgar Allan Poe e sua articulação estética com Charles Baudelaire: algo novo está surgindo. Quem não se adapta ao novo, não faz arte. Bruckner, um antigo, um compositor tradicional na construção de uma sinfonia, faz música se apoiando nos ombros de Wagner. Não o fizesse, não seria ouvido nem tocado. É a harmonia wagneriana preparando romanticamente a dissolução do sistema harmônico tonal, tarefa que terá continuidade em Schönberg, cuja desestruturação atonal da música desencaminha a arte musical para a não-identificação no dodecafonismo. Desencaminhamento para a liberdade.

Esse desencaminhamento já vinha sendo feito por outros compositores. Paul Hindemith procura devolver à música a autonomia e o rosto próprio perdidos na tendência musical romântica. Brahms e Debussy, por exemplo, fizeram da música uma manifestação da interioridade subjetiva, do eu e seus suspiros de tristeza, saudade ou alegria. Dos sentimentos humanos. Hindemith objetiviza a música.

Outorgando ao objeto – entendido aqui como o material musical – seus direitos próprios e ao cumprir suas exigências, a música se converteria em conhecimento (*Erkenntnis*), em consciência, escapando assim do abismo do inconsciente e do irracional, do mítico.<sup>28</sup>

Atente-se para o significado de conhecimento, nesse caso. Não é conhecimento de tipo científico-positivista. A nova música, diz Adorno, produz um conhecimento não-conceptual (*begrifflose Erkenntnis*).<sup>29</sup> Esse tipo de conhecimento

---

<sup>27</sup> JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno. (Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art)*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 107.

<sup>28</sup> GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 63.

<sup>29</sup> ADORNO. "Paul Hindemith". In: *Musikalische Schriften I-III; Impromptus (Gesammelte Schriften 16)*.

decorre da nova maneira como o compositor usa o material musical, o que aparece com clareza nos procedimentos compositivos de Schönberg e da escola vienense. Há aceitação dos conteúdos histórico-sociais sedimentados no material. O ponto de partida não é o compositor, mas o potencial de artisticidade presente no objeto. Schönberg desencadeia toda a amplitude desse potencial ao libertar o material musical do primado da tonalidade. Por isso, “o artista não é um criador” ou um gênio. Ele precisa obedecer ao material, às suas características próprias. “Para acomodar-se a tal obediência, o compositor tem necessidade de uma desobediência total, da maior independência e espontaneidade possíveis.”<sup>30</sup> Entre compositor e material persiste uma verdadeira dialética, isto é, respeito mútuo entre sujeito e objeto. Na música de Schönberg o objeto se expressa, fala, diz o que é.

O proceder compositivo da música radical consistiria no esforço de fazer emergir a expressão das possibilidades próprias do material, possibilidades iluminadas pela atividade subjetiva. Sujeito e objeto não aparecem neste caso como “polos” que se enfrentam, mas como momentos que se mediam entre si, sendo histórico o modo de sua mediação.<sup>31</sup>

Schönberg leva a arte moderna para a vanguarda da independência em relação à razão instrumental. As *5 Peças para Orquestra, opus 16* (1909) mostram um Schönberg navegando livre pela atonalidade repleta de timbres novos, nunca antes executados por uma orquestra. A maioria dos ouvidos não está, naquele momento, preparada para aceitar a novidade, mesmo que o novo ainda recaísse na wagneriana romanticidade, como, por exemplo, a peça 3, *Farben* (Cores). Mas vai se tornando cada vez menos identificável quando a orquestra explode o início de *Peripetie* (peça 4) e prossegue até entrar na peça 5, *Das Obligate Rezitativ*. Agora, o movimento atonal quase chega a se tornar um embalo de sons graficamente impressos dentro dos ouvidos. O mundo administrado da razão instrumental iluminista desaparece quando os sons atonais começam a ressoar. O fantasma de Wagner continua rondando pelos meandros da atonalidade. Mesmo assim, Schönberg e seus alunos, Anton Webern e Alban Berg, tinham libertado os sons e quebrado a tradição tonal.

O que não significa que Schönberg tenha conseguido deixar de lado as tendências à dominação racional. Pelo contrário, Adorno percebe que a técnica

---

<sup>30</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 38.

<sup>31</sup> GÓMEZ, Vicente, op. cit., p. 66.

dodecafônica schönberguiana desemboca numa forma de domínio sobre o material musical. É, de fato, um desejo de voltar aos “primórdios da época burguesa, de compreender com o critério de ordem tudo o que constitui o fenômeno musical e de resolver a essência mágica da música na racionalidade humana.”<sup>32</sup> Vista sob este ângulo, a prática de Schönberg fracassou. Fracassou o projeto de libertação da tonalidade.<sup>33</sup>

[A técnica dodecafônica] escraviza a música ao libertá-la. O sujeito impera sobre a música mediante o sistema racional, mas sucumbe a ele.<sup>34</sup>  
A racionalidade total da música consiste em sua organização total.<sup>35</sup>

O novo não pode se impor. Propõe-se como um não-algo. O novo se estrutura como uma abstração. É um universal como o *isso* da *Fenomenologia do Espírito*. É uma mancha indefinida na tradição. E traz junto um *frisson*, um calafrio, um estremecimento nos sujeitos espectadores da arte. Esta se impõe como novidade abstrata. O novo é um Rimbaud, que fala da morte sem nela falar. Como no soneto *Le dormeur du val* (Adormecido no vale). Assim como o dinheiro na economia capitalista: apesar de bem concreto, é abstrato, pois não se refere a nenhuma mercadoria específica que por meio dele pode ser comprada. Por isso, essa abstração da arte trata da infelicidade. Em meio à serena apresentação poética da natureza, o soldado adormece e nada mais sente: de fato, está morto.

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

Os perfumes não fazem estremecer seu nariz;  
ele dorme sob o sol, a mão sobre seu peito, tranquila.  
Tem dois furos vermelhos no lado direito.<sup>36</sup>

O novo apresenta-se com as cores da morte e da infelicidade e a arte pretende imitar essa abstração que nele – no novo – se apresenta como se fosse racional. Assim, a *nouveauté* se insere no circuito dos objetos indefinidos que podem ser

<sup>32</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*, op. cit., p. 57.

<sup>33</sup> Cf. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, op. cit., p. 50-59.

<sup>34</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*, op. cit., p. 59. Ao longo desse estudo, as inclusões entre colchetes nos textos adornianos são nossas. Querem deixar clara a citação, quando necessário.

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p. 60.

<sup>36</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. (Ed. bilíngue). Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 108-109.



consumidos pela arte, como se fosse um material universal. Além disso, o novo é promessa. Promessa de esquecimento de que a arte, na sociedade das mercadorias, precisa se tornar uma mercadoria. A poesia de Baudelaire é esquecimento dessa tendência, mas ao mesmo tempo procura imitar os objetos que a sociedade de mercadorias petrificou e alienou. Entre eles, a morte, a dor, a angústia, a escuridão da consciência. Tudo pode se transformar em valor de troca e o que entra na equação da troca se igualiza sem ser igual. Assemelha-se na dessemelhança. A arte moderna vê o novo no semelhante que é idêntico porque persiste no campo indefinido da abstração. Na abstração tudo é igual. E isso é o todo e seu poder de identificação.

O novo, pois, não nasce de alguma subjetividade, de algum poeta, de algum pintor, de algum músico, de algum artista em particular. Ele emerge da própria coisa. Emerge como uma recusa ao antigo. A recusa torna-se um momento objetivo, e não mais subjetivo, da própria arte. Recusa = crítica. O novo na arte já é crítica.

Todavia, se o novo se torna fetiche, conforme o modelo fetichista da mercadoria, então é preciso desestruturá-lo com o trabalho de nova crítica a fim de que não passe a encantar. O encantamento se esconde na coisa. Por isso, o trabalho da crítica terá de atingir o cerne da coisa que encanta.

O novo, por ser abstrato, a saber, por se disseminar indefinidamente em objetos que são assemelhados entre si, pode estagnar nas águas pesadas de sua abstração. A arte nova, então, atinge o estado de fetichização: algo se realiza por si mesmo, uma vez que traz dentro de si o poder para tal. O novo quer ser o outro, mas não consegue. Continua o mesmo, idêntico a si mesmo. Por querer ser algo novo, busca a não-identidade. Este é o lado bom de sua busca. Mas frustra-se ao recair no idêntico. A arte moderna identifica a sua não-identidade.

## 11. Problema da invariância e da experimentação

Ser moderno é ser desorganizado. Uma luta constante contra a invariância, que, no entanto, se manifesta no modernismo como explosão-implosão, como um movimento antitradicionalista que procura devorar a temporalidade feita de medidas ordenadas. Ordem no tempo – este o mandamento da tradição como vigorava na prática clássica formal da música, por exemplo. O andamento do tempo deveria desenvolver-se no sentido de um momento produzir o outro sem a menor possibilidade de

reversibilidade. O tempo, na nossa experiência cotidiana, apresenta-se como irreversível. O acontecido não volta mais a acontecer.

Mas a música moderna, como a dodecaфония schönberguiana, após a exposição da série dos doze tons da escala se reverte sobre si em outros doze tons não temporalizados, ocorrendo a mesmidade na diferença. O irreversível se reverte. Esta é a grande proeza modernista de Schönberg e de seus seguidores. A sacralidade tonal é profanada através da dobra do tempo sobre si mesmo. Entretanto, como visto antes, esta proeza pode ser conduzida por um excesso de racionalidade e desembocar em dominação e rígido controle do tempo.

Jorge de Almeida toma um cuidado especial na leitura da *Filosofia da nova música* e na interpretação das críticas de Adorno feitas às tendências sistêmicas do dodecafonismo de Schönberg. Não teria este estudo de Adorno também caído naquilo que criticava, a saber, na tentação da sistematização?

A relação de Adorno com o dodecafonismo não pode ser entendida apenas no contexto da crítica ao ‘sistema’, esboçado na *Filosofia da nova música*. O conhecimento do objeto impõe, antes, que o princípio adorniano do reconhecimento das fissuras e contradições presentes, como índices de problemas histórico-sociais, nas obras de arte, seja direcionado contra as críticas do próprio Adorno. Nessa perspectiva, a síntese efetuada na *Filosofia da nova música* incorpora traços da mesma sistematicidade que Adorno aponta no dodecafonismo de Schönberg, apesar de todo o cuidado para que isso não aconteça.<sup>37</sup>

Jorge de Almeida quer dar a entender que o feitiço virou contra o feiticeiro. Seria? Rodrigo Duarte, em *Mimesis e racionalidade*, se aproxima da análise crítica de Almeida. Na última parte de seu livro, pergunta: há, em Adorno, uma “pretensão sistemática no interior de um antissistema?” Duarte conclui que Adorno sente “nostalgia da totalidade”, como qualquer um de nós, mas que “desesperançado de atingi-la por adição”<sup>38</sup>, isto é, por acumulação de conhecimentos cada vez mais claros e distintos – o que, segundo mostra a trajetória da razão em sua tortuosa historicidade, leva à dominação – passa a laborar teoricamente com a contingência, a precariedade, a provisoriedade e o movimento dos objetos.

---

<sup>37</sup> ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, op. cit., p. 246.

<sup>38</sup> DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1990, p. 184.

A dobradura do tempo – como espiral dialética que nunca chega a lugar nenhum – é um fato experimental. A experimentação não está relacionada ao sujeito, à dimensão pessoal do artista. Ela é objetiva: nasce da própria coisa que está em experimento. Os artistas – e a arte como um movimento – são forçados à experimentação pela dinâmica dos objetos artísticos. Experimentar não nasce da vontade do sujeito criador de arte, como ainda acontecia na época pré-moderna e nos ismos modernistas. Se assim fosse, o artista poderia prever os resultados de sua experimentação. Na fluidez do moderno, o sujeito da arte não consegue prever os resultados de sua audácia experimental. Audácia ou inércia, tanto faz. Ele constroi arte. Essa construção, porém, não precisa adotar a sequência início-meio-fim; ou a binariedade alto-baixo, bonito-feio, grande-pequeno, luz-sombra e outros cânones do comportamento tradicional. A construção moderna implica imaginação, e esta implode a previsão. Surge o imprevisto que também mostra que o sujeito artístico perdeu o poder sobre o objeto a ser trabalhado como arte.

Se não há previsão, não há determinação, não há necessidade. A razão iluminista e instrumental é eliminada da cena artística. Abrem-se as cortinas para um Stockhausen construir *Licht* (Luz). É o tempo do impreciso. Da imprecisão, que recebe uma homenagem na capa do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dos Beatles: na última fileira de cima, Stockhausen é o 5º, da esquerda para a direita. O disco dos Beatles não se apresenta com sons indeterminados, ainda permanece dentro do quadro causa-efeito da musicalidade tradicional. Mas psicodeliza o rock, levando-o para o campo experimental. Cria um estranhamento entre os roqueiros. Tímida experimentação frente à hiper-vanguardista experimentação colocada em prática por Stockhausen. Os Beatles ainda pensam na obra de arte como mercadoria.

As partituras de *Licht* são sons pintados: o conjunto de sons sol-láb-sol-fa#-sol-dó pode ser uma gota de orvalho tocando o chão depois de escorrer pela folha da árvore e o sol faísca nas subgotas que se esparramam irregularmente no espaço. A partitura é uma pintura. Os sons são tintas.

## Superformel für LICHT

Stockhausen

The image displays a musical score for 'Superformel für LICHT' by Stockhausen. It consists of two systems of staves. The first system includes measures 60, 45, 60, 56, 71, and 75. The second system includes measures 80, 63, 67, and 60, followed by a 'rit.' (ritardando) section. The score is annotated with numerous performance instructions and sound effects, such as 'vibr.', 'f', 'pp', 'p', 'mp', 'mf', 'ff', 'breit', 'unregelmäßig', 'gefärbte Pause', 'Wind', 'Jodel', 'Vorecho', 'ca. höher', 'ca. tiefer', 'Zahlennamen stimmlos rufen', and 'Zahlennamen stimmlos rufen'. The score also includes a small box at the bottom right with the text '24. III. - 4. IV. 1958'.

Stockhausen é pura imaginação. Suas criações são produtos vaporosos da imaginação. De uma imaginação onomatopaica: a estrutura musical se aproxima da matéria animal, vegetal e mineral, de seus ruídos e vibrações. Mesmo assim, ainda são produtos ligados ao peso de uma subjetividade – são para-si e não em-si.

## 12. Os “ismos”

As correntes artísticas, que normalmente terminam em ismos, tem pelo menos uma coisa a ser admirada: elas levam à autoconsciência a vontade consciente de produção de arte. Os impressionistas queriam captar a luz que num momento seguinte podia se transformar em sombra. Queriam capturar o movimento de um ramo de árvore, e este só conseguia ser representado através de uma pincelada instável sobre a tela.

Os ismos se programam para ser o que são. Os ismos são conscientes do que querem. Têm a coragem de experimentar. O cubismo não se preocupa em representar o mundo conforme ele nos aparece por meio da percepção banal. Procura reconstruí-lo geometricamente. O mundo é feito de figuras geométricas, como pensava Platão de o *Timeu*, e pode ser interpretado pela geometria, como queria Galileu de *O ensaiador*.

Um ismo poderia dar a impressão de ser voluntário e isso impediria o momento da criação solta e livre. Não é o caso do surrealismo, que, apesar de ser um ismo, desencadeia programas de produção artística involuntária, chegando aos deslimes do absurdo racional. Chega a ser formal na sua informalidade. É criativo, porém.

As obras produzidas pelos ismos não escondem suas intenções: desejam se integrar na sociedade organizada pela instrumentalidade racional. Reforçam a ideologia irracional, que só é possível numa sociedade estruturada de acordo com a razão instrumental.

Os ismos são entes iluministas.

Produzem obras de arte, não são arte. Formam escolas, como o expressionismo alemão (o movimento expressionista alemão, *Brücke*, deseja alcançar a alma das coisas, além/aquém da percepção) ou o surrealismo francês (que busca libertar-se da lógica e da razão, superando a consciência e expressando as sombras do inconsciente humano e as surpresas dos sonhos). Por terem quebrado a sacralidade da tradição na arte, secularizaram-na. A secularização, porém, é regressiva, pois não apresenta uma função no campo da arte. Mas parece ter uma função: a de insistir na subjetividade. Sem o subjetivo, o Moderno não se objetivaria.

O subjetivo é essencial para a não-identidade da parte no todo.

O negativo dos ismos também cai no domínio da história, mesmo que eles, os ismos de diferentes tipos, destruam a historicidade da arte tradicional.

### 13. Processo de elaboração e acaso

A arte nova procura mostrar o seu processo, isto é, tem a pretensão de se apresentar como um “trabalho em progressão”, um *work in progress* no dizer de James Joyce. *Finnegans Wake* é uma obra cuja progressão se inicia no fim. É a serpente devorando sua própria cauda e se realimentando de si mesma.

*A way a lone a last a loved a long the* → *riverrun, past Eve and Adam's*

O lado esquerdo da seta é o fim do livro, o lado direito o seu começo.

A via a uma a una amém a mor além a → riocorrente, depois de Eva e Adão<sup>39</sup>

É a obra se contemplando no espelho de si mesma. Um narciso guloso de sua imagem. Enquanto o reflexo acontece, a obra parece estar se construindo. Constitui-se a seguinte impressão: o fabricar, o buscar, o inventar jamais terminam. Mas chega um momento, o momento do voluntário, em que o aleatório, o pseudo *stream os consciousness*, o involuntário, o automático chegam a um fim. É o ponto posto. *Finnegans Wake* chega ao fim e é publicado. Joyce descansa a caneta, distende os músculos da mão, esfria os irrequietos neurônios: *opus finitum*. O fluxo estancou.

O fortuito da obra se perde na integralidade do fabricado.

#### 14. Reflexão segunda

O Novo não tem intenções racionalmente estabelecidas? A obra de arte moderna pode ser interpretada, pode nela se procurar alguma mensagem, mas isso conduz o intérprete, seja este o autor da obra ou um outro, à cegueira. “A reflexão segunda capta o procedimento, a linguagem da obra de arte na acepção mais lata, mas mira a cegueira” (*sie zielt auf Blindheit*). (TE, 50; AT, 47) Intérpretes são cegos. Voltam a um estado de extrema insegurança, fragilidade e violência. Como os cegos temporários em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. A reflexão interpretativa, que é uma reflexão feita sobre a reflexão que deflagra o novo, pode captar os caminhos que foram trilhados para se chegar ao resultado artístico, mas isso faz desaparecer nas sombras da incompreensão o conteúdo original da obra. É preciso que a obra de arte se apresente com um ar de mistério. Nem tudo é compreensível. A razão não é onipotente. Vivemos na obscuridade.

---

<sup>39</sup> Tradução de Augusto de Campos e Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 107 e 41. Donaldo Schüler traduz: “A via a lenta a leve a leta a long a → rolarríoanna e passa por Nossenhora d’Ohmen’s”. JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999, p. 520 e 3, v. 1 e 5.

A verdade do novo é uma verdade ainda não ocupada pela razão instrumental. Ela “reside na ausência de intenção” comunicativa usaica, prosaica. Não pretende transmitir mensagens sobre o que é, permanece na zona do obscuro, do que ainda-não-é. (TE, 50; AT, 47)

### 15. O novo e a duração

A arte tem um caráter momentâneo. Ela é arte se durar o instante. O instante do fogo de artifício que brilha e embeleza a escuridão dos céus para logo se desfazer em nada. A obra de arte coloca-se “como momento de irrupção pontual de um outro”, escreve Verlaine Freitas. “Trata-se de uma paradoxal cristalização do momentâneo, através da experiência em relação à obra como em processo de objetivação.”<sup>40</sup>

A obra procura objetivar o transitório, o efêmero, o contingentemente contingente. A obra nos dá algo que parece permanente: o artefato; o feito-arte; a arte-feita. Um *factum* que guarda a aparição, não um *factum* empedrado no todo. Na obra, o presente instantâneo é aprisionado para durar. Torna-se um passado sem futuro e um futuro sem presente.

Antes do novo, a obra de arte encontrava apoio na duração, na objetivação de si. Assim fazendo negava a morte, a passageiridade. Com o novo, acabou a pretensão à criação da obra-prima.

Obra-prima = arte que se pretende autorressuscitar a todo momento.

O permanente é categoria ultrapassada. Parmênides cede lugar a Heráclito. Uma obra é impotente face à duração empírica. Esta se constitui a partir de fatos concretos que se desarticulam como micromomentos não-identitários no todo. A realidade pode ser concebida como uma totalidade desfeita em particularidades não-identicas. Cada particular é efêmero e o todo é feito de efemeridades. Assim como *Dom Quixote* de Cervantes: as aventuras são efêmeras, mas constituem a obra. Esta dura, sustentada pela fina e quebradiça teia das aventuras quixotescas.

---

<sup>40</sup> Cf. FREITAS, Verlaine. “Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 45-56.

A aparente eternidade e obra-primaridade do romance de Cervantes pode ser abalada por meios fílmicos, como o *Dom Quixote* (inacabado) de Orson Welles ou a animação hispânico-italiana em 3D, *Donkey Xote*. O principal abalo que Welles provoca é porque transporta Dom Quixote e Sancho Pança do século XVI para a Espanha contemporânea dos anos 60 do novecentos. O abalo da animação se dá porque a história é contada do ponto de vista de Rucio, o burro de Sancho Pança. Algumas teorias estéticas não aceitam que um filme possa abalar um livro. Em inúmeros casos isso é verdade. É o caso da transposição para filme de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, feita pelos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, em 1965.

O ser é uma ilusão metafísica. O Belo, como categoria metafísica, como um permanente resistindo à provisoriedade do mundo, já morreu. Schiller exigia que o Belo morresse.

*Auch das Schöne muß sterben*<sup>41</sup>

Toda vez que algo considerado belo é destruído, o belo morre. Se a floresta amazônica fosse classificada como beleza natural, estaria o belo nesse momento gradualmente morrendo mais uma vez no planeta. Belos rios estão estertorando à beira da morte. A poluição mata. A bela *Mona Lisa* morre a cada sorriso distribuído aos que a contemplam porque morreram os constituintes da forma clássica. Morreu também a forma superclássica da tragédia grega. *Rei Édipo* ou *Antígone* podem ser representadas nos palcos de hoje, mas sua forma está enterrada. Sua reapresentação é saudade. As palmas que lhes damos são lágrimas de despedida. O dinheiro que pagamos para vê-las são coroas mortuárias depositadas em seus túmulos.

Mas, ao envelhecerem, as obras de arte ficam cada vez mais belas.

Afirmar a morte, entretanto, é vida. A arte deixou de ser clássica e trágica. Trágico, hoje, é ser triste. Tristeza que se manifesta como serenidade, como harmonia. A tristeza de “Pie Jesu” ou “In paradisum” do *Requiem*, op. 48 de Fauré, por exemplo. Ou a música para órgão e coral de Maurice Duruflé. O mundo transmuta-se em igreja. Igrejas podem ser lugares tranquilos que se desfazem na penumbra harmônica do silêncio encantatório. Mas são lugares tristes.

---

<sup>41</sup> Início da poesia *Nänie* de Schiller: “O Belo também deve morrer”. O ‘dever’, aqui, é um *müssen*, uma exigência; não um *sollen* mais brando.



O que dá durabilidade à obra de arte, hoje, não é nem o material de que é feita nem a forma que a conforma ou deforma, mas sim porque se torna propriedade. Só se é proprietário de uma coisa, isto é, de algo sem vontade própria e, logo, sem a possibilidade de liberdade. Isso já sabiam os antigos romanos, os senhores de engenho, os burgueses e melhor ainda sabia Hegel, que sobre o assunto refletiu de modo a querer esgotar o assunto e integrou esta reflexão no movimento do Espírito Absoluto. Ao se tornar mercadoria, entretanto, a obra de arte se fetichiza. Marx deixa bem claro esse movimento, que abrange tanto a dimensão material quanto a dimensão espiritual. Mas nada tem a ver com algum pretense absoluto.

O proprietário se adona da coisa. Ao consumi-la, pensa que consegue fazê-la durável porque a integra a si. Assimila-a. Em todo ato de compra-e-venda de uma obra de arte está pressuposta a esperança da duração. A arte, no entanto, é inalienável. A arte é o espocar de um fogo de artifício. Brilha, embeleza a escuridão, e desaparece. Não pode ser reificada. Reificar, aqui, significa transformar uma não-coisa em coisa.

Por outro lado, a reificação do teatro e da música parece ser necessária. Cada reapresentação da peça teatral ou musical provoca uma degradação: há um envelhecimento, uma ultrapassagem. A música de Bach é bela quando interpretada pelos habilidosos, apesar de nem sempre cuidadosos, dedos do guitarrista Alex Masi em *In the name of Bach* ou quando interpreta Mozart em *In the name of Mozart*.<sup>42</sup> A virtuosidade e a estranheza da execução são sintomas do envelhecimento de Bach e de Mozart.

Arte envelhecida é bela na sua velhice.

A arte seculariza a transcendência. Traz o sagrado para o mundo sublunar, no qual reina a corrupção. Aristóteles e os gregos insistiam na capacidade corruptiva da sublunaridade. Aquele *plus* indefinido que se manifesta no belo sublunar, a saber, a sua transcendência não-idêntica misturada com a monotonia da pseudoidentidade do universal, pretende ser apoderada pela arte. O fugidio se torna permanente, fabricado, posto. Posto = no sentido da dialética hegeliana, mas também da dialética da *Aufklärung*, que põe/repõe o Eu na obra, projetando-o nela.

O processo de capturar a transcendência do belo natural constitui uma necessidade objetiva: capturar o que passa. Tanto o eu como o outro são passageiros e

---

<sup>42</sup> Cds gravados por Alex Masi com guitarras de variados tipos e violões eletroacústicos.

precisam ser secularizados. A secularização da obra de arte lhe confere durabilidade, mas esta não é aquela que provém da secularização tornada sistema pelo valor de troca.

#### 16. Dialética da integração e “ponto subjetivo”

*Da-da*, a arte se torna infantil. Ela apela pela integração dos elementos, absorve em si a multiplicidade, alcança aquilo que no movimento da formalização da lógica ocidental se chamou abstração. Uma unidade que rejeita as diferenças porque não sabe conviver com elas. Sabe apenas absorvê-las. Essa absorção unitária desemboca em resultados mecânicos reificadores próprios do espírito burguês e de sua razão instrumentalizadora voltada basicamente para o foco unificador da identidade. Do todo identitário. O movimento de identificação das diferenças tende a anular o esforço subjetivo na constituição refletida da obra de arte. Esse movimento ocidental-burguês joga para fora do sujeito o que é do sujeito. O subjetivo torna-se objetivo.

A arte nova, todavia, insiste na focalização em torno da liberdade subjetiva. Subjetividade pura, isto é, aquela que esquece do mundo concreto, das diferenças reais existentes. O dadaísmo pretende escapar da objetivação. Por isso, murmura: *dada*. Como se fosse uma criança a buscar sua própria identidade ao apelar para o *papi* e a *mami*. Murmurar isso é arte subjetivada. Dadaísmo que quer continuar o esvaziamento do social ou de qualquer norma com algum sentido da obra de arte. Esse processo de esvaziamento havia sido aprofundado pelo expressionismo.<sup>43</sup>

Expressionismo pictórico = a força do para-si nas cores e nos traços. A mimese expressionista busca desesperadamente fugir da percepção banal para engolfar-se sempre mais em si. Imitar-se a si: esse é o artista do expressionismo. Mesmo assim, ele quer algo novo na arte. Quer transpor para o quadro o sentimento de si, sobrepondo-o ao sentimento do mundo. É a conformação a si da obra. É a angústia dos pós-impressionistas Van Gogh ou Munch no exagero dissonante das cores em conflito

---

<sup>43</sup> O estudo de Jorge de Almeida, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, procura discutir o impacto teórico que o expressionismo alemão (de modo particular as obras musicais expressionistas criadas entre 1909 e 1918) provocou na reflexão de Adorno, o questionamento que este fez aos valores e limites dessa tendência artística. Cf. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, op. cit.

permanente consigo mesmas. Na busca desesperada de si há um reforço da prática capitalista: são as luzes e as escuridões do Eu jogadas para fora de si.

O *dadaísmo* suicida-se, ressuscitando-se na obra. O movimento continua no surrealismo: as pedras dos túmulos se abrem e os fantasmas do inconsciente se libertam. É a ressurreição dos nossos absurdos interiores.

Por trás desse movimento percebe-se, sem dúvida, o desejo de nova ordem. Ordem essa que se apresenta como impossibilidade. O impossível que Beckett exprime no final de *Esperando Godot*:

*VLADIMIR*: Então, vamos embora.  
*ESTRAGON*: Vamos lá.  
Não se mexem.

É preciso fazer alguma coisa, mas não se faz. O instante artístico de *Godot* entra em repetição, como num disco arranhado, e nada acontece, a não ser a repetição do mesmo.

As obras beckettianas, suas novelas romanceadas, perdem de vista tanto o objeto quanto o sujeito. Tudo se empobrece. Principalmente o sujeito fica empobrecido. Mas também destruído. Com sua destruição, dá-se a morte da realidade. Chega-se à antiarte.

A antiarte é a absorção da arte na totalidade unívoca, abstrata. A arte nova como antiarte se torna uma abstração parecida com as abstratas relações entre os indivíduos na estrutura totalizadora da sociedade do capitalismo tardio. Somos uniformizados – como os homens robotizados e subjugados de *1984* descritos por George Orwell.

A arte abstrata acaba com a concretude do real. Se há algo concreto na arte abstrata, ele só serve para mascarar, para enganar. O concreto é jogado na abstração da universalidade. É como uma pequena empresa engolida pelo monopólio. O particular está aí para marcar uma diferença, mas que se anula na semelhança do idêntico. Como na economia capitalista, tudo é centralizado e concentrado. O ponto faz parte de um todo, como na definição da linha. Ou como na infinitude dos números: o 1 é aquilo que fica entre o 0 e o 2.

Entretanto, não existe arte a não ser quando o individual nela aparece. Uma aparência que pode ser a de fazer pensar o contemplador ou o espectador, o ouvinte, o leitor. Esta foi a intenção de Brecht em suas peças teatrais. Pretendia transmitir

mensagens e deflagrar processos pensantes. Adorno não aceita esse tipo de projeto para a arte, pois ele termina por ser apologético. É propaganda de alguma coisa. Logo, tende a entrar no circuito do consumo. A arte precisa ser crítica. Assim como a filosofia, que deve animar processos pensantes, sim, mas sem direcioná-los para sistemas fechados autoritários. Brecht procura impor aos espectadores do seu teatro um distanciamento, isto é, um espaço temporalizado entre o palco e a vida com intenções de fazer o espectador pensar, mas isso, conforme Adorno, não permite a construção de sentidos plurais. Por isso, a dramaturgia de Brecht é autoritária. “Seu gesto didático é intolerante em relação à ambiguidade e é esta que faz incendiar o pensamento: é, pois, autoritário.”<sup>44</sup>

A obra de arte precisa encontrar seu espaço entre a barbárie da lógica do discurso e a bela poesia, que pode ser bela porque nasce das diferenças individuais, porém com os pés nas diferenças externas.

#### 17. Novo, utopia, negatividade

O novo e a utopia têm e não têm algo em comum. O novo, apesar de imprevisto, inusitado e diferente, já está contido no atual. É como um acorde jamais ouvido que é tocado por alguém no teclado do piano. Ele já se encontra no teclado, apenas nunca tinha sido tocado. O novo é um outro ângulo para descobrir a realidade. Como olhar a cidade num sobrevoo de helicóptero, perceber pelo microscópio microorganismos numa gota d’água, detectar o planeta Netuno, em 1846, devido ao aperfeiçoamento do telescópio.

O novo está inserido na história. É relativo, como ela. Pode ser descoberto ou não. Pode passar por uma *a-letheia* ou não.

A utopia nasce daquilo que existe, mas lhe permanece estranho. Uma estranheza com características negativas. A negatividade utópica se apresenta, na arte, de modo irrealizável. “A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia, nem sequer negativamente.” (TE, 58; AT, 55) Se a utopia se realizasse, a arte

---

<sup>44</sup> TE, 365; AT, 360: *Sein didaktischer Gestus jedoch ist intolerant gegen die Mehrdeutigkeit, an der Denken sich entzündet: er ist autoritär.*

deixaria de ser temporal, pois deixaria de ser contraditória. Ora, a arte é e sempre será temporal; logo, ela é um choque de afirmações que se negam e, assim, sempre estará procurando realizar utopias. U-topias. A utopia é inexpressável, pois só se expressa algo sobre algo.

A utopia, na arte, pode negar catástrofes. Mas não busca paraísos:

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o fato de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. (TE, 58; AT, 55-56)

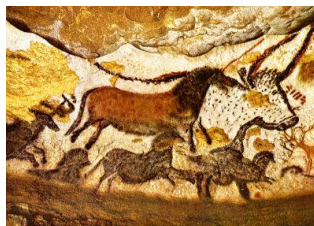
## 18. Arte moderna e produção industrial

A arte muda por causa de forças produtivas intra-estéticas, como, por exemplo, novas técnicas de pintura (novos tipos de pincéis, outras composições químicas para as tintas etc.). Isso faz com que o pintor crie outras possibilidades artísticas, antes impensáveis. A arte também pode mudar e avançar extra-esteticamente. A música de Stockhausen é criada e construída a partir de bases eletrônicas. A eletrônica, em si, não é meio artístico. Quando manipulada pela imaginação criativa do artista, pode se tornar um meio repleto de belas surpresas. A beleza da onomatopéia stockhauseniana de *Licht*. Como se o mundo fosse feito de sons estranhos, que estão aí mas que não escutamos porque nossa audição está direcionada para os ruídos provocados pela indústria ou pelos produtos dessa indústria, principalmente motores de carros, de ônibus, de aviões, de motos, de geladeiras etc.

Há um salto qualitativo quando a técnica opera na arte. Esse salto acontece porque ela objetiva o ato subjetivo. Os desenhos de animais nas paredes da caverna de Lascaux não são os animais vistos pelo olho do homem paleolítico. A técnica distancia. Os cavalos e os cervos pintados na “Sala dos Touros” de Lascaux pertencem ao passado. Não são mais presente, como presente foi o ato de olhar que os percebeu lá fora da gruta.



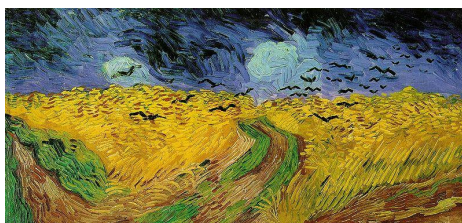
Lascaux



Lascaux

O pneu do automóvel não é o pé andando na estrada. A faca não é a mão e os dedos matando um animal. O tiro de uma arma não é a faca nem a mão. A técnica da arma de fogo distanciou ainda mais a mão da realidade. Nossos pés não tocam o chão quando estamos dentro do carro. Mais distantes ainda ficamos da terra quando nossos pés estão dentro de um avião em voo. E o que dizer de nossos pés andando sobre as águas quando viajamos de navio?

As técnicas, na arte, promovem o distanciamento da realidade. Uma paisagem, posta na tela, é ao mesmo tempo a afirmação da paisagem real e sua negação. Toda arte promove essa separação. Van Gogh procura radicalizar essa separação em *Campo de trigo com corvos* (1890). Algumas semanas após o término desse quadro, ele se mata: separa-se para sempre do mundo. É a arte encarnada no ato técnico do suicídio.

Van Gogh. *Campo de trigo com corvos*

A noção de moderno não é cronológica, apesar de histórica. Isso, porque ser moderno é ter consciência progressista em relação a procedimentos técnicos e artísticos usados na constituição da obra de arte, em relação a novas e outras experiências no campo artístico. Os artistas das cavernas de Lascaux foram modernizando suas representações pictóricas à medida que avançavam nos diversos espaços subterrâneos do complexo das galerias. Há um moderno na pré-história, assim como há um moderno na Idade Média ou na Época Contemporânea.

Ser moderno, todavia, é ser crítico. *Krino*= discernir, ver com clareza. Quem passa por uma crise consegue discernir os diversos ângulos da questão. O artista autêntico é crítico. O que não significa evitar temas ligados à industrialização. Pintar

uma fábrica e suas chaminés fumegantes não inclui a obra no processo mecânico da reprodução e no processo de consumo.

A negação ingênua da industrialização a reforça. Uma arte moderna é aquela que consegue absorver o produzido industrialmente na rede desvairada das relações de produção dominantes. O que deve ser absorvido é o conflito que emerge dessas relações. O moderno é o conflitual transposto e proposto na obra de arte. Obras que não alcançam esse patamar são aniquiladas pelas obras que chegaram lá. A arte é assassina: mata quem não a segue ou quem a enfrenta com propostas ultrapassadas.

A obra de arte que não teme a efemeridade é aquela que persiste. Quem tem medo do efêmero, passa. Desaparece. Some nos mofos do ontem. “Somente as obras que alguma vez se expuseram têm a oportunidade de sobrevivência [...], não aquelas que, por medo do efêmero, se perdem no passado.” (TE, 61; AT, 58)

#### 19. Racionalidade estética e crítica

A arte não tem essência. A arte não pode cair numa dinâmica competitiva como a que existe na racionalidade instrumental que vigora na sociedade liberal/neoliberal, mesmo que tal racionalidade tenha desencantado o mundo. Não é o desencanto que está em questão aqui. A racionalidade da verdadeira obra de arte é estética. E esta é crítica, no seguinte sentido: as obras se negam entre si, como se fossem inimigas. As negações são determinadas: Schönberg negando a polifonia de Wagner e a tonalidade da tradição beethoveniana; Stockhausen negando os sons emitidos pelas cordas e sopros por sons eletroeletrônicos; Picasso de *As senhoritas de Avignon* (1907) negando o Picasso da *Primeira Comunhão* (1896); Joyce negando a ulisséia do Ulisses grego.



Picasso. *As senhoritas de Avignon*



Picasso. *Primeira comunhão*

São essas determinações negadoras que imprimem unidade à história da arte. Esta é sua dialética. Só se pode falar em reconciliação dialética na marcha da arte se for compreendida como confronto, choque, dilaceração. “O teor de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis porque exercem a crítica entre si. [...] A unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada.” (TE, 62; AT, 59-60)

## 20. Cânone dos interditos

Hoje, a arte precisa tornar-se consciente das idiosincrasias presentes nas obras. Cada autor produz subjetivamente e assim realiza de modo concreto seu modo de ver, de perceber, de conceber a realidade. A idéia de arte extrapola as realizações individuais. O ponto de vista estético ultrapassa o individual e o empírico na obra para alcançar o universal. Mas a universalidade da qual aqui se fala é antes a consciência do particular, sua articulação e sua ultrapassagem. Mas não sua anulação. Ou seu esquecimento. O universal é a lembrança do particular que não se perdeu no tempo e no espaço.

Ao tornar-se consciente das particularidades, a arte (como campo do estético) captura as diferenças. Diferenças são mais necessárias na *aísthesis* do que a harmonia que as diferenças podem adquirir quando colocadas em equilíbrio racionalizado instrumentalmente. “A diferença, para a estética, pesa mais que a semelhança.”<sup>45</sup>

A arte não pretende resolver antagonismos, mas acentuar as tensões e os conflitos. A obra de arte armazena tensões. “Em lugar de resolver os antagonismos, a arte, negativamente, por uma distância extrema tomada a seu respeito, exprime por vezes poderosas tensões armazenadas.” (TE, 64-65; AT, 62) *Finnegans Wake* de Joyce tensiona de modo sádico, mas ao mesmo tempo lúdico as palavras e seus significados. *Gritos e sussurros* de Ingmar Bergman coloca em tensão o silêncio-como-discurso, o insuperável sofrimento e as cores marcantes do desespero náusico existencial. *Grande*

---

<sup>45</sup> TE, 63; AT, 61: *der Ästhetik wiegt die Differenz schwerer als der Anklang.*



*Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa é atravessado de ponta a ponta pela insolúvel questão do pacto fáustico.

## 21. Experimentação: seriedade e irresponsabilidade

O artista precisa experimentar e, ao fazê-lo, não pode prender-se de tal modo nos meios da experimentação que chegue a esquecer os fins. Em estética, meios e fins devem andar juntos. Entretanto, nos processos artísticos atuais existem resultados imprevisíveis. O artista se surpreende com suas próprias obras, pois estas são concretizadas por forças da imaginação sobre as quais não há controle. Poder-se-ia dizer que é um controle descontrolado. Desse descontrolado, desses impulsos imaginativos, saem produtos surpreendentes e inesperados, como aqueles da *action painting* de Pollock e Fautrier e os da música aleatória de Boulez<sup>46</sup> e, mais ainda, de John Cage. 4'33'' de Cage: o silêncio dos instrumentos é a música. São 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Quebra-se de forma brutal o paradigma da música ocidental e silencia-se a série ordenada (e esperada) da escala de notas e sua possível harmonia (e até desarmonia) e também a execução aleatória das mesmas. Escuta-se nada. O nada. Ou, então, os ruídos da pasma platéia. O silêncio desconforta, de modo especial quando são esperadas notas musicais, venham estas na forma usual ou inusitada.

A imaginação, mesmo que apoiada no real, apresenta margens indeterminadas de manobra. A indeterminação faz estalar as surpresas na arte. Pode-se ultrapassar os limites coercitivos. Ser surpreendido pode causar estranheza tanto no artista quanto no espectador. Ambos precisam dominar este momento. Principalmente o promotor da surpresa, pois o domínio do indeterminado da imaginação indica que a liberdade tornou-se consciente. Essa liberdade é como um fogo-fátuo: brilha efemeramente. Mas brilha. Esse brilho é sua objetividade.

Mas objetividade demasiada pode matar o sujeito. A morte do sujeito é a morte da expressão. Assim, o momento da construção passa a dominar. A dialética entre

---

<sup>46</sup> Adorno critica duramente o tipo de arte que se isenta do trabalho do sujeito na construção do objeto artístico. A *action painting* e a música aleatória pertencem a este tipo. Para Adorno, essas são opções equivocadas de superação da forma falsa; é modo incorreto de desinstrumentalizar a razão, pois se entregam ao acaso. Toda superação exige trabalho. “A *action painting*, a pintura informal, a música aleatória gostaram de levar ao extremo o momento resignativo: o sujeito estético dispensa-se do esforço da configuração do que lhe surge como contingente [...]” (TE, 334; AT, 329)

expressão e construção desaparece. Pierre Boulez cai nessa armadilha objetivizante.<sup>47</sup> O que deveria ser momento provocador, passa a ser um todo paralisado sobre si.

A objetividade estética precisa passar pelo sofrimento. O sofrer a contingência de perceber que há algo mais e diferente na contingência histórica na qual o indivíduo está inserido. Isso deve ser levado a sério. Só é séria a arte que assimila o sofrimento de ser aquilo que não é.

Ser e não ser, eis uma questão estética. Seriedade e não-seriedade, outra questão estética. Responsabilidade e irresponsabilidade pelo sofrimento e pela seriedade do processo artístico, também uma questão estética e que imerge no ético-político.

O peso da arte é grande sobre o sujeito que a produz e a faz sempre renascer. Por isso ele pode deixar a arte correr sozinha. Pode ser irresponsável pelo seu andamento. Pode mostrar-se cego para o que acontece a ela. Pode melancolizar-se frente ao seu torto e imprevisível espetáculo. O espetáculo da arte é esplínico, como esplínico pode ser o artista. Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa deixaram-se conduzir pelo *spleen* da arte poética. A beleza e a verdade que brotam da melancolia poética vêm trajadas de versos irresponsáveis, porque livres.

Não existe responsabilidade absoluta, nem na vida e menos ainda na arte. O absoluto é estéril. Hegel se agiganta quando imerso no relativo e se apequena quando se autoilude nas empáfias do absoluto.

A arte moderna não se apresenta com aquele ar de dignidade que cercava e fundava a arte antiga e clássica. *Vênus de Milo* é digna. *O êxtase de santa Teresa* de Bernini é uma escultura digna.



Vênus de  
Milo



Bernini. *Êxtase de S.  
Teresa*

---

<sup>47</sup> ADORNO. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Dissonâncias. Música no mundo administrado). Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1982, p. 144. Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 138: Pierre Boulez radicalizou a técnica dodecafônica “com a clara intenção de eliminar toda e qualquer subjetividade na composição.”

A *Matthäus Passion* de Bach é digníssima, como digníssimos são o Partenon e a catedral de Notre-Dame. Indigna é a série de imagens que Monet pintou da Catedral de Rouen, pois lhes falta pose. Deixar de lado a dignidade pode ser a força da arte moderna. Verlaine é forte na sua fraqueza. Seus mais belos versos e seus versos mais raquíticos nasceram da sua indignidade.

*Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.*

*Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure.*

*Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte.<sup>48</sup>*

Ser moderno é ser indigno de ser digno.

## 22. O ideal do negro

Cores negras na arte como cores negras na realidade: este o ideal da arte radical dos dias de hoje. O ideal do negro é, de fato, uma confirmação daquilo que na realidade se apresenta como sombrio, cruel e violento. A negridão na arte, no entanto, não pretende comunicar nem a crueldade ou a violência que se manifestam diariamente nas sociedades, entre países, entre indivíduos. Comunicar, no sentido de ser expressão realista, naturalista, moralizante, pedagógica ou política – como faz, por exemplo, o realismo socialista ou a chamada arte engajada. Ao desistir da comunicação, o negro

---

<sup>48</sup> VERLAINE. *Poèmes saturniens*. In: *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1948. (“Chanson d’automne” / “Canção do outono” é o quinto poema da terceira seção “Paisagens tristes” dos *Poèmes Saturniens*).

artístico deixa de lado as cores, as luzes e as sonoridades consonantes. Faz abstração disso.

O ideal do negro (*das Ideal des Schwarzen*) constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da abstração. Talvez os jogos de sonoridades e de cores correntes reajam ao empobrecimento que semelhante ideal traz consigo. (TE, 68; AT, 65)

O negro na arte, a negridão estética, revelam desespero. As coisas deviam mudar e, no entanto, não mudam. O negro, pois, é um compasso de espera para um próximo passo de reação histórica. Como na poesia de Baudelaire. A escuridão baudelaireana transmite luzes nas entrelinhas dos seus elegantes e, ao mesmo tempo, agressivos versos.

O negativo no negro pode transformar-se em prazer estético, mas não em cores positivas, isto é, não é capaz de mudar as situações reais nas quais existe a violência, a morte, a crueldade. A arte não pode servir de consolo e de transmissão de sentido: só assim pode resistir. O *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg é uma forma musical negra. Põe os instrumentos e a voz a falarem da perda de um lugar seguro e para isso reúne imaginação e dissonância:

No *Pierrot lunaire* de Schönberg, onde a essência imaginária e a totalidade da dissonância se unem de modo cristalino, realizou-se pela primeira vez este aspecto da arte moderna.<sup>49</sup>

Isto é, o desejo de encontrar um novo espaço habitável. O vislumbre de uma terra-de-ninguém (*Niemandsländ*) – que é ao mesmo tempo uma negação do que existe e uma afirmação do que não existe – “pode transformar-se em prazer (*Lust*), mas não em positivo.” (TE, 79; AT, 67)

---

<sup>49</sup> TE, 70; AT, 67. Cf. a análise que Jorge de Almeida faz a respeito do *Pierrot lunaire* e da crítica de Adorno ao novo existente nessa peça musical de Schönberg. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, op. cit., p. 51-78.

### 23. Relação com a tradição

O presente enfrenta criticamente o passado para então constituir-lo. Não se nega a tradição na arte com atitudes e gostos ingênuos. A tradição/o passado teve seus momentos modernos que foram, por sua vez, enfrentamentos críticos com um anterior passado e uma estabelecida tradição. Não é o passado que constitui o presente. É o presente que faz compreender o passado. Compreender, aqui, é perceber os elementos progressistas pulsando na arte do passado. São esses elementos que possibilitam à obra o não-envelhecimento, o não-enrugamento, a não-naftalinização e a resistência ao peso mofado do tempo. “A tradição não deve ser negada abstratamente, mas ser criticada de modo não ingênuo, segundo a situação presente: o presente constitui assim o passado.” (TE, 70; AT, 67)

Obras passadas são dignas de admiração não porque pertencem ao passado ou porque são passadas. É o novo nas pinturas renascentistas de El Greco que faz com que as admiremos hoje, não sua idade. O novo em sua arte pictórica foi novo e perturbador em sua época, mas é o tempo presente que redescobre essa novidade. Novidade qualitativamente diferente daquela que despertou estranheza ou rejeição entre seus contemporâneos. Os corpos alongados (de influência bizantina) em suas *Pietàs*, no seu *Espólio de Cristo* (1577-79), em *A Santíssima Trindade* (1577), no seu *Laocoonte* (1608-14) antecipam as experiências expressionistas: o artista coloca-se no quadro através de um outro. Uma novidade incomum para aquela época.



El Greco. *Espólio de Cristo*



El Greco. *Pietà*



El Greco. *A Santíssima Trindade*



El Greco. *Laocoonte*

É até possível que elementos, enfoques e processos artísticos mais antigos suplantem a modernidade do moderno. Não é por ser antigo que algo desaparece para sempre da face da terra.

#### 24. Subjetividade e coletivo

A obra de arte tem a ver com o sujeito que a produz. Ela é idiossincrásica. Mas não se separa do todo social, das forças coletivas. O coletivo passa pelo individual para se apresentar na obra de arte. O indivíduo imita o coletivo. O coletivo reflete-se no indivíduo. Esses processos miméticos/reflexivos concretizam a obra, que, sem dúvida, está carregada de subjetividade. Uma subjetividade que procura entender o que acontece com o todo. O subjetivo apresenta um universal, algo que caracteriza o todo.

Assim, a arte abstrata contemporânea mostra, em sua forma, que o indivíduo está submerso no todo. O indivíduo vale pela capacidade de se deixar submeter. Sujeito: *sub-jectum*; jogado sob.<sup>50</sup> A música atonal é sintoma formal dessa perda do individual no coletivo. Paradoxalmente, quanto mais a sociedade contemporânea atomizou o indivíduo esmaecendo a força da coletividade, mais o indivíduo foi se perdendo na massa amorfa do todo. Do todo atonal, do todo abstrato.

Kandinsky mostra, ao avesso, em seu quadro *Fuga* (1914), o desejo de escapar à massificação promovida pelo Todo. O sujeito quer fugir, mas não consegue. Essa é a força crítica do abstracionismo.

---

<sup>50</sup> ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. Cf. “A ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos”, p. 93-99.

Kandinsky. *Fuga*

Já o pré-impressionismo de um Turner no século XIX, em alguns de seus quadros mais esfumados – *Rio e baía* (1845), *Chuva, vapor e velocidade* (1844) – antecipa formalmente o desaparecimento do indivíduo na massa do coletivo administrado pelo capitalismo.

Turner. *Rio e baía*Turner. *Chuva, vapor e velocidade*

A formalização na arte apresenta situações reais de modo crítico. A forma é crítica. A forma é a crítica. Os conteúdos sociais e coletivos estão sedimentados, agarrados, internalizados nas obras da arte contemporânea e até pré-contemporânea. Em todas as formas de arte? Isso se dá de modo inconsciente?

Cabe à teoria estética trazer à consciência esses sedimentos, esses traços, essas internalizações. É como se a teoria passasse ao campo da psicanálise. A arte está deitada no divã de Freud e o teórico-analista de estética a ajuda a se esclarecer por meio de suas linguagens específicas: a musical, a pictórica, a literária. A teatral. Talvez, hoje, a cinematográfica, a fotográfica, a digital.

Quando o artista desenvolve a crítica através de sua obra – mesmo que isso se dê de modo inconsciente, sob o controle do superego – ele está impedindo o movimento regressivo à cultura de massa. Ele impede, ou dificulta, o movimento no rumo da identificação. Assim fazendo, ele contribui para o processo de não-identificação.

É o contra-movimento da criticidade. “A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela para que as forças coletivas não arrastem para a regressão.” (TE, 72; AT, 69)

## 25. Solipsismo, tabu mimético, emancipação

A sociedade contemporânea, a nossa, esta do capitalismo da racionalidade instrumentalizada, estabeleceu o princípio da individuação de tal modo que esse fato pode desembocar no solipsismo. Solipsismo, no entanto, não é subjetividade.

É possível arte coletiva, ou influência coletiva na arte, mas não arte solipsista. O solipsismo, em arte, elimina a possibilidade de uma consciência progressista, pois o mundo arredonda-se em torno de um eu isolado de tudo.

Não, ao solipsismo. Sim, à subjetividade.

De fato, é o momento subjetivo que se expressa na arte. Expressividade que é sempre singular. A mimese procura capturar essa singularidade que se destaca na obra como uma diferença inesperada. A arte procura resgatar, com maior ou menor eficiência ou consciência, aquilo que é diferente, pois é na diferença que se dá o possível mimético. Na arte há uma chance de o sujeito imitar o que não é percebido nele próprio. Isto é, o sujeito percebe-se um outro, diferente de si.

A mimese não pode ser convertida em tabu, ou seja, o artista não deve ter medo do objeto. Não é proibido deixar o objeto falar. Mas, ao mesmo tempo em que o objeto se expressa, o sujeito e sua racionalidade também se expressam. Ativar a mimese é uma espécie de reificação: a obra de arte se deixa conformar pela coisa. Isso dá prazer (*Lust*) ao artista. Mas como, segundo Freud, todo prazer é a morte de algum desejo, a obra de arte, para não se suicidar, precisa ressuscitar-se através da razão, que dá à expressão artística o toque de subjetividade racional que faltava à coisa. Rodrigo Duarte define o tabu mimético do seguinte modo:

Trata-se da tendência da arte avançada de se abandonar conscientemente à reificação, por meio de uma hipóstase do momento expressivo, onde a mímesis mostra-se claramente como princípio do prazer (através dela a arte parece querer desejar sua própria morte), e a racionalidade funciona como



princípio da realidade, à medida que ela impede isso que seria, em última análise, um “suicídio” da arte.<sup>51</sup>

O comportamento mimético tem a ver com a construção da obra – a sua unidade – e com a sua expressão. Esta, a expressão, é uma unidade única. O sujeito é a sua obra. O sujeito é a singularidade de sua obra. O sujeito contemplador da obra imita a singularidade da obra que nasceu de uma subjetividade, que, por sua vez, assimilou na forma artística alguma característica de seu tempo e do todo social em que vive. Isso pode ser dito tanto do semiapocalíptico *Pierrot lunaire* de Schönberg quanto da loucura que estrutura a ópera atonal *Wozzeck* de Alban Berg ou as quase estáticas *Seis peças para orquestra* de Anton Webern (com exceção da parte final da terceira peça, “*Mässig*”).

A quebra do tabu a respeito da mimese só será conseguida quando o sujeito contemplador da arte se emancipar da minoridade. Algo parecido com o que Kant desejava da razão: a razão pós Revolução Francesa é aquela que alcança as luzes e que alça voo para a maioria.

A tortuosa e longa história da arte é um movimento em direção à maioria. A arte está constantemente amadurecendo sem nunca amadurecer por completo.

## 26. *Métier* do artista

O artista moderno segue instruções modernas, mas que têm raízes na tradição. Não há *tabula rasa* na arte, como não há no conhecimento. A originalidade moderna/contemporânea não pode ser confundida com o vazio. Há igualmente traços coletivos no individual. A obra é uma espécie de mônada com janelas: persiste sozinha com os outros. Mônada, aqui, não tem a ver com o modelo teórico leibniziano.

O *métier* do artista é social, não uma tarefa individual. É como se ele fosse um agente da sociedade. Seu trabalho encarna as forças produtivas do momento em que este trabalho é executado. Capta o tempo e suas condições de existência, mesmo que

---

<sup>51</sup> DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 137.

aqueles que compõem a sociedade não se deem conta disso. O artista pode ser a consciência do inconsciente social.

Mas, nesse caso, ele é uma mônada sem janelas: nele se reflete o todo social sem que haja um canal de comunicação para o social. Aqui, sim, há uma relação, mesmo que difusa, com a mônada de Leibniz. O monadismo da obra é sua não-comunicação. A obra não abaixa a cabeça, não curva a espinha diante da realidade.

[O artista] trabalha como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta. Encarna as forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar necessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor do *métier*. (TE, 74; AT, 71)

Envolvido por seu trabalho, o artista pode se deixar levar pelo fetichismo dos meios que usa. As técnicas enfeitiçam, exercem um poder irresistível sobre o artista. Faz parte do *métier*. E é legítimo esse poder: “o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo.”<sup>52</sup>

Paul Klee era fascinado por suas técnicas.

## 27. Expressão e construção

Expressão não é construção. E vice-versa.

Muito da arte contemporânea vive da separação de dois momentos básicos: ou ela é construtiva ou ela é expressiva. As tendências funcionalistas, na arte, procuram colocar em evidência a utilidade. A obra precisa ser útil ao homem. Por isso, o funcionalista centra seu trabalho na construção, deixando de lado a expressão. Corta-se, assim, o fio dialético entre expressão e construção. A mimese é sufocada na secura da construção.

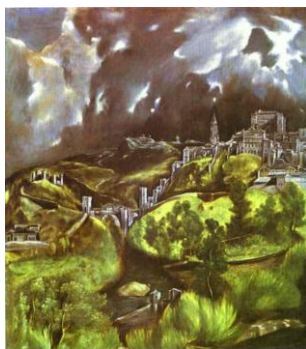
Já as tendências surrealistas, por exemplo, buscam esgotar a artisticidade na expressão. Pretendem escapar do valor de uso e, por consequência, do valor de troca. Assim fazendo, também rompem com a dialeticidade, que se perfaz no movimento dos dois polos, tanto da expressão como da construção.

---

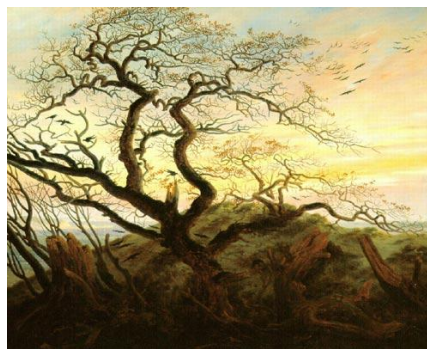
<sup>52</sup> TE, 75; AT, 72: *der Fetischismus der Mittel hat auch sein legitimes Moment.*

A construção da obra de arte não pretende corrigir e nem dar certezas à expressão. Aquela se acomoda a esta. É a expressão que fornece o conteúdo humano, não a construção. O arcabouço construtivo diz respeito à lógica unificadora da obra de arte. Apresenta-se, sem dúvida, como racional, mas não segundo a lógica aristotélica que se biparte em premissas entre si aparentadas para desembocar numa conclusão que as ratifica. A construção é vazia de conteúdo, mas necessária para que este possa ser expresso. A construção é fria. A expressão lhe traz calor. Um calor que vem de dentro, revelador de vida. A vida da obra. A vida da arte.

Uma obra de arte não pode ficar implorando expressividade. Esta sempre nascerá do seio da própria obra. Pode ser uma obra aparentemente hermética como *Finnegans Wake* de Joyce ou transparente como a fria verde-azulada *Vista de Toledo* (1612) de El Greco ou a antropomórfica *Árvore dos corvos* (1822) de Caspar Friedrich.



El Greco. *Vista de Toledo*



Caspar Friedrich. *Árvore dos corvos*

A arquitetura também alcança expressividade através da unidade construtiva e, por vezes, até mais do que as obras pictóricas, literárias ou musicais. A *Casa Milá* (1905-10) e o *Parque Güell* (1900-14) de Antoni Gaudí se distorcem em arquitetônicas curvas poéticas, enquanto a *Casa Steiner* (1910) de Adolf Loos se alinha numa segura pragmática. O mesmo acontece com a arquitetura duramente linear e desornamentada da casa na Kundmannngasse (1927-28), em Viena, projetada por Wittgenstein para sua irmã. Adorno rejeita a capacidade expressiva da funcionalidade, pois esta tende à adialecicidade.

Gaudí. *Casa Milà*Gaudí. *Parque Güell* (entrada)Adolf Loos. *Casa Steiner*Wittgenstein. *Casa na Kundmangasse*

Poderíamos ver com os olhos de Adorno a casa de Loos e a proposta arquitetural de Wittgenstein? Sim, ambas buscam a identificação com a razão instrumental característica da sociedade capitalista. Uma obra não-identificadora é a igreja da *Sagrada Família* de Gaudí, em Barcelona. Sua não-identidade é tão marcante que interfere na própria unidade construtiva e na compreensão de sua expressão.

Gaudí. *Igreja da Sagrada Família*

Não há um processo mimético na *Casa Steiner*? Não há. Não é ela que se torna semelhante aos moradores; ela procura transformar os moradores em objetos instrumentalizados do utilitarismo característico do capital. A Ópera de Berlim, ao contrário, assemelha-se à música orquestral que nela se executa. Aqui, há mimese.

Mimese não é identificação. Mimese não é mimetismo, no sentido de o homem tornar-se igual ou semelhante à natureza. A concepção adorniana diferencia-se da concepção grega clássica. Rodrigo Duarte deixa isso claro:

[A concepção de Adorno] distancia-se da concepção tradicional, tanto platônica, como aristotélica. Para esses últimos, a mimesis significa, antes de tudo, imitação da natureza: para Platão, com um sentido negativo, de modo a ser concebido o artista como uma espécie de mentiroso; para Aristóteles, ao contrário, o imitar é conatural ao ser humano, e só através dele, ele adquire seus primeiros conhecimentos.<sup>53</sup>

Mimese é assemelhação na diferença. A diferenciação precisa ser preservada no momento mimético, pois se isso não ocorrer a expressão tornar-se-á absoluta. Ora, não existe expressão absoluta, uma vez que isso conduz à própria coisa.

Expressão absoluta = identidade absoluta. Algo idêntico a si mesmo não exprime nada.

A expressão se fragmenta no interior de um todo unitário. O fragmento não é uma particularidade que poderia ser ou não ser. O fragmento faz o todo. Faz a obra. Mas não é o todo.

Platão, a seu modo, tinha razão: a expressão artística pode ser bela, mas nunca é o verdadeiro belo, isto é, não é o todo. É um simulacro, algo que tenta imitar o belo em si, mas que sempre rejeita a completa imitação.<sup>54</sup> A arte, como pensa Platão, é uma cópia da cópia, mas esse copiar do copiado nunca expressa o verdadeiro. O problema de Platão, no entanto, reside na desnaturalização do belo, pois este é uma Ideia e não um belo natural. Se por um lado a teoria platônica da imitação consegue rejeitar a subsunção no todo e, assim, ela pode ser aproximada da concepção adorniana, por outro, ela se afasta desta por situar a beleza e sua verdade fora da primeira e da segunda naturezas (a natureza natural e a natureza socializada, tecnicada, desencantada).

---

<sup>53</sup> DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 136. Aristóteles, na *Poética*, afirma: “O imitar é congênito no homem e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções; e os homens se comprazem no imitado.” (*Poética*, 1448 b) Cf. TÍBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995, p. 91-111.

<sup>54</sup> PLATÃO. *Sofista*, 236 b-237 a. Cf. a esclarecedora análise que Deleuze faz a respeito do simulacro platônico. DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 259-271.

### III. SOBRE AS CATEGORIAS DO FEIO, DO BELO E DA TÉCNICA

#### 28. A categoria do feio

Tanto na filosofia como na vida cotidiana, nossa maneira de pensar binarizou o real em muitos de seus aspectos. O feio, como contrário do belo, procura caracterizar, pela negação, alguma feição da realidade. Não há o feio em si, como não há o belo em si. Ambos são relativos ao momento temporal, a modos de ver o mundo, a medos, violências, alegrias, fascínios, fins e meios. Kant diz que o belo é a percepção de uma finalidade inclara. Tão inclara e enevoada que não conseguimos discerni-la em meio à névoa e inclareza da nossa razão estética.<sup>55</sup>

Na arte moderna/contemporânea, o feio parece querer confirmar a finalidade desinteressada que Kant atribuía ao belo, pois quer ser a recusa de colocar a arte a serviço do valor de troca; a recusa de inseri-la nos interesses de classe, conscientes ou inconscientes; a rejeição de valores éticos pré-estabelecidos seja por revoluções constitucionais ou proletárias, seja por improváveis transcendências ou pregnantes imanências; quer ser a contestação de mandamentos ditados por iluminações e fanatismos religiosos. “O espírito harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto.”<sup>56</sup>

O feio, normalmente, é relacionado ao dissonante, como aquilo que escapa à harmonia que deveria existir (e persistir) entre as partes ou entre os fragmentos. Harmonia esperada, diga-se. Esperada, pois a arte foi socialmente equacionada para harmonizar. Se isso não acontece, o feio é seu resultado. “Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio. Seja como for, o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte.” (TE, 77; AT, 74)

Para Hegel, não só o resultado deveria ser belo, mas a beleza efetiva (*reell*) estaria na tensão entre os termos, no desenvolvimento dos mesmos. A harmonia, como resultado negador da tensão existente entre tese e antítese, para ele, é fealdade. Falsidade, no sentido lógico. O resultado absoluto hegeliano não é belo, nem

---

<sup>55</sup> Cf. KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, “Analítica do Belo”.

<sup>56</sup> TE, 78; AT, 75: *Die harmonistische Ansicht vom Hässlichen ist in der Moderne zu Protest gegangen*.

harmônico. O absoluto é lógico. Uma síntese. Sobre ele (o absoluto) ou ela (a síntese) não há como ajuizar esteticamente. Arte bela-feia não é síntese lógica de coisa alguma.

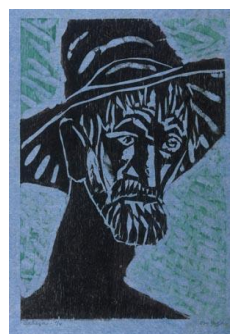
Há harmonia no feio. Na arte moderna ela se põe, se repõe e se propõe como protesto, como rejeição. É o que ocorre em *Uma temporada no inferno* de Rimbaud e em *Macunaíma* de Mário de Andrade. Protesto contra formas ultrapassadas. Já o monólogo interior de Édouard Dujardin, em *Les lauriers sont coupés*, golpeia a onisciência do romancista: este não sabe tudo sobre todos e sobre tudo; sabe, talvez, de si mesmo. O modernismo é iconoclasta. Impõe-se de modo revolucionário, como diz da burguesia Marx. “Tudo que é sólido desmancha no ar”.<sup>57</sup>

A categoria de feio não existe sem a categoria de belo. Elas coexistem. Em sua umbilical irmandade, elas conseguem contornar qualquer tentativa de definição. Conseguem sobrepairar às estéticas metafísicas ou dialéticas tornadas clássicos pontos de referência: kantianas, hegelianas, aristotélicas, escolásticas.

Não podemos afirmar, baseados em elementos formais tão-somente, que uma paisagem natural transformada em parque industrial seja feia. O mesmo de uma figura humana desfigurada, entortada pela mão angustiada do artista, como um rosto xilogravado por Goeldi: *Humilhados e ofendidos Dostoievski* ou *Cabeça*.



Goeldi. *Humilhados e ofendidos*



Goeldi. *Cabeça*

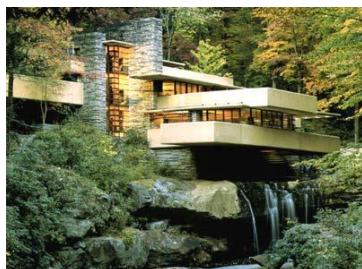
Nada é feio em si, mas sim em relação à realidade da destruição existente na sociedade capitalista, na qual o destrutivo vem junto com a violência. A técnica não é representativa da violência destrutiva. Esta última não reflete automaticamente os resultados destruidores que a técnica consegue imprimir na natureza. A violência e a destruição não são significados, são significantes. Expõem-se, saltam à vista.

---

<sup>57</sup> Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Cf. também MARX e ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*, Parte I: “Burgueses e proletários”.



As técnicas – entre estas, as técnicas da arquitetura – precisam ser reorientadas para se harmonizarem de alguma maneira com as formas da natureza: casas respeitando os aclives/declives do terreno, absorvendo luz e calor do sol, sabendo aproveitar as brisas e perfumes; uso de materiais integrados ao meio natural do qual provêm. Essas casas são belas. São belas porque não violentam a natureza, destruindo-a pela racionalidade instrumental. A *Casa da Cascata* (1936), projetada por Frank Lloyd Wright, foi construída sobre uma pequena cascata e foram inseridos na composição arquitetônica os elementos naturais presentes no terreno (as pedras e suas irregularidades, a vegetação da mata e a própria queda d’água). *Machu Pichu* acompanha o perfil do solo montanhoso e se adapta a ele entre os picos das montanhas Machu Pichu e Huayna Pichu.



Frank Lloyd Wright. *Casa da cascata*



Machu Pichu

Uma tal arte arquitetural, ainda que sendo funcional, coloca em prática nova/outra racionalidade. Certamente ajuda a fechar as inevitáveis feridas provocadas pela racionalidade iluminista – a que faz do homem o senhor da natureza, como queriam Galileu com a sua interpretação matemática do mundo, Francis Bacon com as suas tábuas da investigação e Descartes com o seu *cogito* claro e distinto.

A fria e matemática racionalidade instrumental da *Aufklärung* provoca fealdades pelo mundo. Essas fealdades desapareceriam se a relação dos homens com a natureza deixasse de ser repressora. Esse tipo de feio é o que foi historicamente superado, pois a arte não pretende mais ser conduzida por uma razão dominadora. A arte quer ser livre, autônoma. Esta arte é bela.

A arte arcaica explorava a fealdade nas máscaras usadas nos cultos e nos rituais. Ela procurava imitar os medos que borbulhavam nas pessoas. Esta mimese conseguia diminuir os temores que de fato eram coletivos e não individuais. O advento da subjetividade e a gradual desaceleração dos temores míticos faz com que aquilo que no tempo arcaico era mimese se torne feio. O feio, portanto, é um conceito construído pelo nascimento do sujeito racional e por sua liberdade racionalizada. Apesar de o



sujeito ter se tornado mais livre em relação ao coletivo e apesar de a situação mítica ter sido superada, a história continua sendo habitada e perturbada pelos fantasmas da servidão. Servidão voluntária? O sujeito está acorrentado à razão iluminista, que escraviza a natureza e é por ela escravizado.

Os conteúdos arcaicos são, hoje em dia, restaurados, reintroduzidos na arte. O que era feio torna-se belo pelo processo de sublimação. Sublimar não é tornar sublime, inexcelsível, admirabilíssimo, excelso. É reinterpretar antigos e cavernosos medos, angústias, encantamentos neolíticos, superstições. “O conteúdo abolido e instaurado é sublimado em imaginação e forma.” (TE, 80; AT, 77) A imaginação nada livremente pelas águas turvas da realidade; a realidade passada e presente se remexe na forma.

Nietzsche: o feio também foi recriado pelo cristianismo. O feio moral. Ao avesso do que disse o filósofo do martelo, as coisas más foram um dia boas. O feio é plurívoco. É polissêmico. Tanto pode assumir o sema artístico proveniente da sexualidade humana e suas concepções pecaminosas e puritanas, como semas oriundos da violência, da morte, da destruição, do ódio, da desfiguração da natureza.

O outro na arte surge pela repetição do feio, que antes fora belo, e pela repetição do belo, que antes fora feio. Os processos de repetição criam ambientes ritualizados, próprios para a arte se estabelecer entre os homens como uma das condições sociais e políticas de convivência e, também, de persuasão ideológica. A arte é um jogo que repete gestos, atitudes, pontos de vista, alegrias, tristezas, decepções, remorsos, passos em frente, passos atrás. Afirma e nega. A arte é um jogo que alimenta expectativas relativas aos jogadores: o artista e o contemplador da obra de arte. Há, nesse jogo de relatividade histórica, uma dialética na qual pode predominar, num momento, o belo e noutra, o feio. Com isso, desaparece do coração da arte o belo em si e o feio em si, categorias abstratas e purificadas. Inexistentes.

Pode a arte apresentar o belo enquanto feio e o feio enquanto belo? Pode: as obras *kitsch* são apelativas de mau gosto. Uma “estética do digestivo, do culinário, do agradável-que-não-reclama-raciocínio”.<sup>58</sup> Como aquelas propostas filosóficas que fazem a consciência digerir as coisas do mundo e que são classificadas por Sartre de

---

<sup>58</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/Edusp, 1974, p. 13-14.

filosofias alimentares.<sup>59</sup> As filosofias digestivas, como as estéticas digestivas, devoram o objeto e o assimilam de acordo com suas fomes e suas necessidades. São filosofias e estéticas estomacais.

A razão amadurecida define o feio formalmente, como também o belo. Desse modo, a arte não entra no jogo mercantil, consegue escapar do outro, isto é, da relação a um outro, que introduz no jogo a equivalência e o valor de troca. A mais-valia. Quando belo e feio não se deixam dobrar ao valor e se tornam princípios formais, então alcançam a dimensão estética.

O belo não é o harmônico e o feio não é o desarmônico. Estes são conceitos impostos na arte. A arte é livre. A imposição violenta a arte e o artista.

## 29. As raízes sociais do feio

O belo-feio tem raízes no social. O feio, na arte moderna, se apresenta como revolucionário: seus fundamentos sociais podem ser antifeudais, antimonárquicos, antinobreza, anticapitalismo, ateus, irreligiosos. É a ralé, o vulgo, o povo na arte. Como no poema *Le forgeron* de Rimbaud: “*c’est la crapule*”. O ferreiro-poeta grita ao rei Luís XVI:

“O povo não é mais uma puta.”<sup>60</sup>

O povo ascendeu ao estágio da arte, da revolução que ergue a fealdade da guilhotina para entronizar o feio-belo através da morte e da violência. Hegel diz que este tipo de morte é a mais fria, a mais rasteira; como se alguém cortasse uma cabeça de repolho ou se bebesse um gole de água.<sup>61</sup>

Comparado à beleza frívola da vida que a nobreza e a seminobreza apoiadoras do regime monárquico levam, o povo oprimido é feio, vulgar, sujo e sempre ressentido. Degradado no corpo pelo trabalho duro. Envilecido no corpo e na mente. Embrutecido.

---

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul. “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité”. In: SARTRE. *Situations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1990, p. 9.

<sup>60</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa* (ed. bilíngue), op. cit., p. 64-65: “*Le Peuple n’est pas plus une putain.*”

<sup>61</sup> HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*. (Werke, vol. 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 436.

A arte tomará este feio como seu. Como seu motivo principal, como aquilo que lhe servirá de modelo para seu afazer. Mas não para integrar e esquecer ou para diminuir seu impacto e sua força ou, quem sabe, para promover uma festa de reconciliação, e, sim, para, através do poder do feio, fazer uma denúncia desse mundo que produz este feio e que o reproduz constantemente. Esta denúncia vem autonomamente construída, pois a arte é autônoma. Se não é, deve alcançar este estado. Sem a autonomia, a arte não consegue perfazer a crítica da realidade capitalista, de modo particular a relação venal existente entre as coisas e entre as coisas e os homens. Só as formas autônomas podem criticar a dominação e a pseudo-beleza que esta impinge sobre todos.

A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que todo o repulsivo (*der abstossender ist als alles Abstossende*), mas para, no feio, denunciar o mundo que cria e reproduz à sua imagem [...]. (TE, 81-82; AT, 78-79)

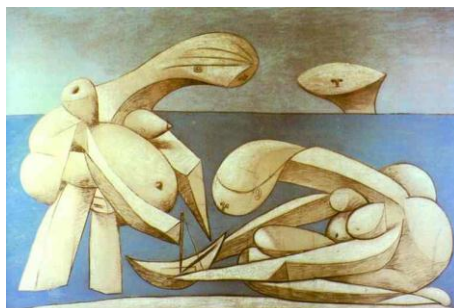
O feio, proveniente do socialmente dominado, reprimido e negado, libera grande potencial estético. O feio de *Las meninas* (1957) de Picasso, rude paródia pictórica de Velázquez (1656); o feio retorcido da *Cariátide* (1913) de Modigliani e das *Banhistas* (1937) de Picasso; o feio violentamente deslocado dos *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* (1944) de Francis Bacon ou seu refigurado e torto rosto do *Estudo nº 1 do retrato de Inocência X de Velázquez* (1961). Todos eles são belos feios. Feios belos.



Picasso. *Las meninas*



Modigliani. *Cariátide*



Picasso. *Banhistas*



Francis Bacon. *Três estudos para figuras na base de uma crucificação*



Francis Bacon. *Estudo nº 1 do retrato de Inocêncio X de Velázquez*

A contundente antropofágica-tropicalista encenação de José Celso Martinez Corrêa, levada ao palco em 1967 pelo Teatro Oficina, da oswaldandradiana peça teatral *O Rei da Vela* (1933), consegue parodiar e satirizar vários elementos que, naquele momento negro porque passava o Brasil sob um regime militar autoritário, intolerante e repressivo, serviam como possibilidades estéticas de contestação: a revista musical de estilo norteamericano, a chinfirim, alienada, chanchadosa e melosa filmografia da brasileira Atlântida, os costumes e a falsa moral das classes média e alta. Para criticar este último ponto, põe em cena um delirante e grotesco jogo de signos, cujos significantes carregavam significados de uma sexualidade explícita, o que deixou indignados os censores da ditadura e todos os moralistas de plantão. Isto é arte crítica. Isto é arte bela construída através do feio apelativo e farsesco.

A arte crítica se radicaliza na forma. A forma feia anda de mãos dadas com o sofrimento, seja este proveniente da tortura (como no caso brasileiro de 1964 em diante), seja proveniente da morte (como no caso da Alemanha nazista eliminando doentes mentais ou judeus ou minorias étnicas), seja este sofrimento proveniente do excesso de trabalho nas jornadas capitalistas da exploração da força de trabalho, sejam sofreres causados pela fome, pela pobreza, pelo analfabetismo, pela marginalização

política. A arte rejeita a ideia de que o mundo tem uma essência imutável, essência transcendente, excluída das contingências. A arte recusa as naturezas eternas e necessárias.

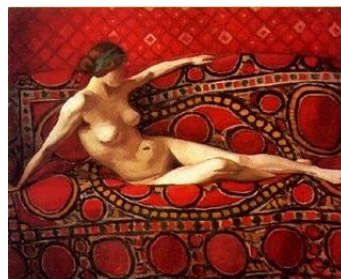
A arte, entretanto, não é só representação da feiura. Apresenta, sim, a fealdade do mundo. Mas a forma artística também traz consigo, no seu modo de se constituir, algo de feio, de repulsivo, de perturbador. O feio formal. *A esposa do vento* (1914), de Oskar Kokoschka, apresenta, pela forma pictórica, ao mesmo tempo a relação amorosa, que é vida, e seu correlato, a morte; ambos se intercomunicam. A forma se revolta contra a ordem das cores, a ordem das tonalidades, a ordem social. O colorido é um conjunto de fragmentos que se interpõem numa ordem desordenada, diluindo as linhas daquela realidade que nos parece nítida. E que de fato não é. Efeito formal semelhante Matisse coloca em *Nu no ateliê* (1898). A mulher tende a se diluir no quadro. Diferente do *Nu no sofá vermelho* (1913), de A. Marquet, no qual as linhas que figuram a mulher são traçadas com nitidez sinuosa. Mesmo em pinturas onde as linhas são claramente marcantes, a forma é cruel. Como em *O grito* (1893), de Edvard Munch.



Kokoschka. *Esposa ao vento*



Matisse. *Nu no ateliê*



Marquet. *Nu no sofá vermelho*



Munch. *O grito*

A pureza da forma, ou a sua autonomia, é indicadora de crueldade, isto é, de ruptura com alguma coisa. Se as obras de arte se adaptam ao meio social ou a um possível público, elas perdem qualidade e se debilitam formalmente. Essa adaptação, essa curvatura da espinha dorsal da arte geralmente se dá no âmbito da moral. Arte não é moral. A arte pratica a crueldade na forma, mas não pune nenhuma crueldade. Ela não é cruel com a crueldade, ao contrário da moral (a dos “escravos”, de acordo com Nietzsche) que castiga cruelmente a vida. Arte é vida.

A transformação da crueldade do mundo na forma artística precisa ser feita por meio de uma autorreflexão crítica pela própria arte e pelo artista. O cruel surge na arte quando ela perde seu fascínio. O artista controla a crueldade pela forma.

A beleza também vem conformada (com-formada), formalizada, por elementos amedrontadores. A *Afrodite* grega é terrivelmente bela. A beleza também destrói. A beleza reina sobre o feio, mesmo que este pareça vencê-la com sua negatividade. “O belo governa inteiramente a negatividade, no qual esta parece vencida.” (TE, 84; AT, 81)

No belo, todavia, pode aparecer a fealdade dos materiais usados. Uma elegante ânfora grega pretende apresentar a beleza da pintura por meio do pobre barro ou da terracota, que, a qualquer golpe duro e inesperado, quebram. A beleza é frágil, transitória como os materiais usados na arte para tentar eternizá-la.

### 30. O conceito de belo

Talvez o belo tenha surgido do feio. “De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário.”<sup>62</sup> De qualquer maneira, entre eles persiste uma relação que pode ser rastreada, historicamente, até chegar às angústias, aos medos transentidos pelos indivíduos frente aos fenômenos da natureza. Fenômenos tanto externos como internos ao indivíduo. A natureza esmaga o indivíduo, a particularidade, com sua totalidade. Além disso, a natureza não se revela, é opaca, o que provoca insegurança e inferioridade no homem.

---

<sup>62</sup> TE, 84; AT, 81: *Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Hässlichen entsprungen als umgekehrt.*



O belo apresenta-se como uma unidade feita de diversidade. Esta unidade diversa ou esta diversidade una, no curso do desenvolvimento da história, é feita de momentos. A beleza é momentânea. Não perpassa a arte como se fosse uma linha ininterrupta. A beleza não é estática e, por isso, não pode ser definida. Hegel a definiu (de-finiu) e assim a limitou. Tornou-se uma aparição da Ideia. “Hegel petrifica a dialética estética através da definição estática do belo como aparição sensível da ideia.” (TE, 85; AT, 82)

O belo deve atingir o nível do conceito, pois do contrário cai numa mera descrição sem forma e será reduzido à contingência. Será relativizado, contingencializado. O belo reside na dimensão da universalidade. Esta foi produzida num movimento conteudal, que, por sua vez, sim, é contingente. Os motivos do belo grego são diferentes dos motivos do belo contemporâneo. O que, entretanto, não pode faltar a estes dois momentos de constituição do belo é a tensão entre partes e todo. As particularidades na obra de arte manifestam vida quando estão tensionadas em relação à forma, que é o todo. Dessa tensão pode nascer a beleza. É bela a figura da moça sentada *À margem do riacho* (1875) ou são belos os nus de *O nascimento de Vênus* (1879), duas pinturas de Bouguereau, se os particulares como a luz e a sombra, os nus claros e escuros, os olhares extasiados quase invejosos dos contempladores de Vênus conseguirem constituir um campo de força tensionada com a forma realista das pinturas.



Bouguereau. *À margem do riacho*



Bouguereau. *O nascimento de Vênus*

Da tensão também pode nascer o feio-belo, o desfigurado, tal como em *Três estudos para um autorretrato* (1975), de Francis Bacon.



Francis Bacon. *Três estudos para um autorretrato*

O belo escapa daquilo que simplesmente existe. “As obras tornam-se belas por força da sua oposição à simples existência.”<sup>63</sup> A existência escraviza, faz colar o indivíduo na matéria. O belo é forma. Por isso, a imediatidade da matéria – que provoca os medos nos indivíduos – é superada. O belo é mediato. Situa-se na esfera da intocabilidade: opõe-se à dura realidade existente, ao pó, ao pé-no-chão. Uma obra bela ultrapassa a corriqueira existência. É um *plus*.

O belo nasce e morre em meio às tensões que acontecem entre os elementos que compõem a rede dos detalhes, das particularidades, das diferenças e a forma. Entre o nascer e o morrer estabelece-se um equilíbrio. É esse equilíbrio que identifica algo como belo. Mas o dessemelhante aparece a todo momento e tenta provocar a destruição da beleza. Os homens temem esse fato e esse momento.

São os deuses temíveis aqueles que têm o poder de eliminar o belo ou o equilíbrio. Por isso, os homens têm medo dos deuses. Isso fica claro na história do pensamento grego antigo. Epicuro procura reverter a situação, insistindo que a filosofia tem como objetivo libertar os homens de seus medos: o medo da morte, o medo dos deuses. Através dos prazeres comuns dos mortais comuns. Xenófanes aproxima os deuses dos homens ao afirmar que os egípcios têm deuses com nariz chato e pele negra e que os deuses dos trácios têm olhos verdes e cabelos ruivos.<sup>64</sup> Os deuses são semelhantes aos humanos porque foram os humanos que os criaram imaginariamente. Os homens não precisam temê-los, pois, desse modo, temem-se a si mesmos na sua humanidade.

Mesmo assim, na arte antiga – na escultura, na dramaturgia, na música, na poesia épica, na arte da confecção das máscaras – o medo da destruição do belo e a

---

<sup>63</sup> TE, 85; AT, 83: *Schön werden Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das blosse Dasein.*

<sup>64</sup> XENÓFANES, fragmento 16.



derrocada de sua ordenação andam juntos. O temor de perder a dimensão da beleza é humano demasiado humano. Isso é transferido aos deuses e transformado em poder destruidor. Forma é ordem. O belo formalizado está ameaçado de se tornar eterno devido à ordenação, perdendo assim a sua identidade. Esta se dá na precariedade do momento. A forma constrange a beleza, ao mesmo tempo que é necessária para sua existência.

O *Ulisses* de Joyce é belo porque reúne a ordem e a desordem. A ordem formal de um dia comum na vida de Leopold Bloom e a ordem psicogeográfica que acompanha o personagem em suas andanças por Dublin. A desordem que o autor provoca quando quebra sintaxes, lexemas, semas da língua inglesa e de todas as possíveis línguas que tentam traduzi-la. A reordem narrativa que o autor experimenta no episódio do Bordel. A criatividade léxica no mesmo episódio, indicativa da provisoriabilidade das palavras e de seus significados:

*There is a flower that bloometh* [“Há uma flor que bloomfloresce”]  
 [...] *greenvested, slimsandalled, her blue scarf in the seawind simply swirling*  
 [...] [“verdivestida, levicealçada, seu lenço azul ao marivento simplesmente rodopiando”]  
*Whispering lovewords murmur liplapping loudly, poppysmic plopslop*  
 [“cochichando amoriverbos cochicham lambilambendo loquiloquentes, papôulicos plachechapes”]<sup>65</sup>

Essa tendência dessacralizadora continuará de modo avassalador em *Finnegans Wake*. Joyce embeleza o texto quebrando a linearidade e a globalidade aparentemente definitiva de todas as formas romancescas contemporâneas. Oliverio Gironde remexe a estrutura formal e lexical da poesia de modo parecido:

*Todos los intermedios pudresienes de espera de esqueleto de lluvia sin persona*  
*cuando no neutros lapsus micropulpos engendros del sotedio*  
*pueden antes que cóncavos ausentes en seminal yacencia*  
 [“Todos os intermédios podrestêmporas de espera de esqueleto de chuva sem ninguém / quando não neutros lapsos micropolvos engendros de sótéδιο / podem antes que côncavos ausentes em seminal jacência”]<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000, p. 634, 653, 670. Na edição brasileira, op. cit., p. 559, 580, 598.

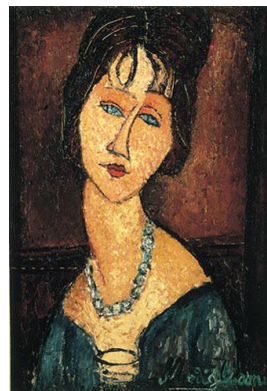
<sup>66</sup> GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*, op. cit., p. 92-93.

Há ordem na desordem. A beleza se manifesta diferentemente em cada ordenada desordem. A maior ameaça à beleza vem da repetição ritual, como nas músicas, cantos e ritmos primitivo-indígenas; como nas cerimônias litúrgicas das religiões; como nas propostas poéticas e literárias que dizem sempre as mesmas coisas do mesmo modo; como nos *tuts tuts* das músicas pop contemporâneas. A ciência não é bela, pois procura construir leis a partir da repetibilidade dos fenômenos. Não são belas nem a indução, nem a dedução. Os paradigmas expulsam a beleza porque exigem pensamentos, comportamentos e direcionamentos semelhantes. A semelhança paradigmática não é o equilíbrio instantâneo do belo, uma vez que elimina o instante para tentar se eternizar na repetição.

O belo mantém uma irresistível proximidade com a morte, pois a forma mata a diversidade que existe na realidade, na natureza. A forma é gélida, apesar de suas sedimentações. Quem mais sofre com a formalização na arte é a diversidade do vivo que precisa morrer para ser trazido à dimensão da beleza. “A afinidade de toda a beleza com a morte tem o seu lugar na ideia da forma pura, que a arte impõe à diversidade do ser vivo, que nela se extingue.” (TE, 87; AT, 84) Toda beleza que representa o ser vivo é triste. Mesmo a beleza alegre. *Mona Lisa* é bela e triste, assim como *Jeanne Hebuterne com chapéu e colar* (1917), de Modigliani, ou a composição musical “In paradisum” da *Messe de Requiem, op. 48* (1887-90), de Gabriel Fauré. O belo é um momento mortuário. A morte se dá na totalidade, na qual os momentos deixam de existir. Isso se comunica à expressão da obra de arte, não à sua construção. Esta última é viva, pois depende dos elementos e da diversidade entre eles. Quanto mais morte, menos expressão. Cabe à construção manter acesa na arte a chama da vida.



Da Vinci. *Mona Lisa*



Modigliani. *Jeanne Hebuterne com chapéu e colar*

A totalidade é o rosto triste da expressão artística. No todo declina o expressivo. É o crepúsculo, quando a expressividade procura se esconder no infinito, que é nada. O todo exerce a força da integração e isso desintegra as obras de arte.

O belo se realiza na forma. Há uma dinâmica na forma global, que busca a emancipação gradual das particularidades presentes na obra e que desemboca numa libertação difusa. A liberdade, apesar de difusa, é bela. Sempre é bela, mesmo quando produz atos culposos que devem ser expiados, como se ainda o mito estivesse orientando a marcha dos homens para fora da escravidão, do medo e da desesperança.

Percebe-se que algumas obras da arte contemporânea entraram em crise. Não é uma crise de técnicas, de materiais, de conhecimento. É uma perda de tensão entre as partes e o todo, o que significa que as partes não conseguem alcançar a unidade. As partes entre si tornaram-se indiferentes, relacionam-se com ares de indiferença. Isso não permite que a unidade seja constituída. A unidade é relacional e só acontece se as diferenças são mantidas. O todo indiferente deixa de ser belo. Um todo assim é feio?

A perda de tensão (*Spannungsverlust*) é a mais severa objeção contra grande parte da arte contemporânea, por outras palavras, a indiferença na relação das partes ao todo. [...] Porque a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeostase é rompida: eis a crise do belo e da arte. (TE, 88; AT, 85)

Estaria a arte contemporânea caminhando para o feio? Teria o belo deixado de existir? Ele, o belo, e ela, a arte, só deixam de existir quando são subsumidos nos esquemas venais do sistema capitalista. Nesse caso, é possível recusar a arte e a beleza artísticas. A humanidade teria que se contentar com os produtos da indústria cultural, com o realismo socialista e com o sublime kantiano.

Podemos dizer que “Beleza pura” (1979) de Caetano Veloso é uma canção feia porque feita para entrar no circuito da indústria cultural? Poderíamos dizer que o seu disco *Araçá azul* (1972) é belo porque se apresenta como uma proposta de confronto estético com o público, de modo parecido com aquilo que aconteceu com o disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, lançado em 1968? Seria o filme de Eisenstein *Encouraçado Potemkin* (1925) feio porque tenta mostrar que uma revolução popular está baseada no poder coletivo que luta contra as injustiças? Ou, então, seria feio o seu outro filme *A greve* (1925) porque mostra a greve da classe trabalhadora de uma fábrica logo após a morte de um trabalhador acusado injustamente de roubo? Ou, ainda, teríamos que nos conformar com o belo-feio das experiências sublimes, como, por

exemplo, nos espantarmos diante dos ciclones, dos tornados, dos furacões, das enchentes, das secas, das tempestades furiosas? Teríamos que nos contentar com o belo-feio sublime do altíssimo edifício Burj Dubai, com 818 m de altura, ou com a sublimidade das vastidões silenciosas dos polos gelados e dos desertos escaldantes?

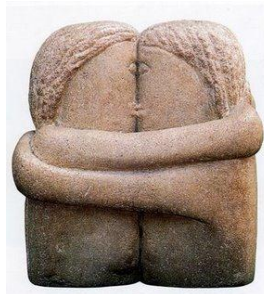
Sem obras de arte belas, teríamos de nos espantar diante da explosão de uma bomba H ou diante de um genocídio como o dos tutsis em Ruanda, em 1994?

### 31. Mimese e racionalidade

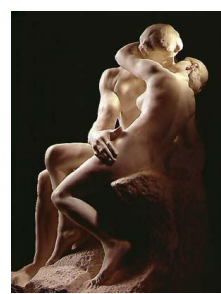
Os comportamentos miméticos se refugiam na arte, pois os sujeitos, sejam estes os artistas ou os contempladores-participantes da arte, procuram imitar o outro. Esse outro pode ser a natureza, suas cores, suas sombras e luzes, sua múltipla variedade; pode ser a pessoa, homens, mulheres, crianças, jovens, velhos; pode ser a alegria, a tristeza e, depois de Auschwitz e de Ruanda, pode ser o sofrimento, o desespero, a morte. No caso do contemplador da arte, esse outro pode ser uma pintura (*Navio de emigrantes* (1939-41), de Lasar Segall), uma música (*Bachianas Brasileiras nº 2* (1933), de Heitor Villa-Lobos, principalmente a *toccata, un poco moderato*, “O trezinho do caipira”), um romance (*Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa), uma representação teatral (*Galileu Galilei* (1937-38 e 1943), de Bertold Brecht), uma escultura (*O beijo* (1908), de Constantin Brancusi, ou *O beijo* (1886), de Auguste Rodin).



Lasar Segall. *Navio de emigrantes*



Brancusi. *O beijo*



Rodin. *O beijo*

Na mimese, o sujeito em processo mimético encontra-se com o outro, mas não é o outro. Há uma relação umbilical com o outro, como o feto com a mãe; não é o outro, mas um não está inteiramente separado do outro. Há algo que os liga. Esse algo relacional é a razão. A mimese se reveste de racionalidade. Como se a mudança de cor

que acontece no camaleão fosse sua razão num momento de perigo ou de adaptação ao meio hostil ou desconhecido. Ou, então, uma estratégia.

A arte, uma das possíveis mimeses humanas, ao se propor racional, se contrapõe à irracionalidade do mundo racionalmente administrado pela *Aufklärung* capitalista, uma vez que essa razão iluminista transforma os meios em fins. Um meio de produção é fim para o lucro, para a exploração da força de trabalho, para a agressão ao *oikos*.

A arte denuncia essa irracionalidade, atacando seu tendão-de-aquiles: a dominação da natureza, seja a humana ou a animal, seja a natureza vegetal ou mineral.<sup>67</sup> A música atonal, desarmônica e desprogressiva, denuncia a ordem de coisas existente na sociedade. Ela não foi feita para deleitar os ouvidos ou para engrandecer o espírito ou para dar ao ouvinte algo que nele falta. Foi feita para se contrapor. Schönberg e os outros fogem ao idêntico, a saber, não compõem música para se integrar na totalidade, mas para chocar a totalidade. Talvez cindi-la em pedaços, mesmo que imaginariamente. Esteticamente. A arte moderna e contemporânea procura agredir nossa percepção; distorce a realidade; entra em confronto com nossa sensibilidade cotidiana. É assim com *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-10), de Picasso, com a música concreta de Pierre Schaeffer e Pierre Henry ou com as composições aleatórias de John Cage e Witold Lutoslawski (mesmo que Adorno rejeite a aleatoriedade), com os filmes surrealistas *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1929) de Luís Buñuel e Salvador Dalí (mesmo que Adorno veja no surrealismo excesso de expressão), com as encenações do Teatro Oficina sob a direção escrachante e lúcida de José Celso Martinez Corrêa.

---

<sup>67</sup> Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit. O subtítulo deste livro de Duarte sintetiza o objetivo geral que o autor pretende alcançar em seu estudo: “A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno”. Um dos focos principais da discussão do livro é o conceito de belo natural, que teria servido, para Adorno, de ponto de apoio básico para “definir uma imediatividade realmente autônoma – a da própria natureza” e que lhe daria os elementos fundamentais, teórico-filosóficos, para a construção da concepção-chave do não-idêntico e da teoria estética. (p. 15-16) Mas Duarte alerta para a importância de outros aspectos do domínio sobre a natureza para a constituição da teorização estética adorniana, entre estes o conceito de mimese. Além disso, Duarte também pretende mostrar que é a produção adorniana pós 1950 aquela que confere a este pensador da racionalidade instrumentalizada o teor estético, o que, todavia, entra em choque com outros intérpretes de Adorno, que situam a discussão estética a partir dos fins dos anos de 1920, com o estudo de Adorno sobre Kierkegaard.



Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*

A arte, entretanto, pode tornar-se ideologia quando se afasta da realidade, mesmo que a denunciando. A denúncia já é um gesto em direção ao agir, mas quase sempre deixa a realidade sendo o que é. Ideológica é aquela linguagem que deixa o real como está. Arte pode ser ideologia. Por outro lado, se a arte se engaja politicamente, ela pode perder sua dimensão artística. Torna-se não-arte para adquirir uma figuração propagandística. Foi o que aconteceu com a arte socialista russa sob o comando do comissário de Stalin para a cultura e propaganda, Andrei Jdanov. O jdanovismo destruiu a arte. Fez o artista e sua obra se identificarem com uma realidade total existente – o socialismo-comunismo soviético. Essa identificação não permite a negação, a exclusão de aspectos. A perspectiva do futuro, do que ainda-não-é. Deixa as coisas como estão. É, em última instância, um processo de mimese ideologizada, incentivada pelo aparelho de Estado.<sup>68</sup> O posterista russo Aleksandr Gherassimov é um exemplo dessa estética totalitária, assim como, em parte, o pintor Isaak Brodsky.

A racionalidade da arte começa a sua caminhada na história como desencantamento do mundo, com sua desmágicação. A tarefa da arte continua sendo a de tirar os homens da letargia que o encantamento consegue produzir no sujeito, o qual, de fato, se torna um objeto frente a este outro que o seduz e o subjuga. Desencantar o mundo é procurar entendê-lo através de razões naturais, o que, por sua vez, desemboca nas técnicas de dominação da natureza. Esse é o começo da *Aufklärung* que não é característica específica da assim chamada “Época das Luzes”, mas que deslanchou a partir das primeiras explicações míticas e das primeiras tentativas de surpreender os homens com arrazoados filosóficos e científicos.

---

<sup>68</sup> Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., texto “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento”, p. 157-194. Podemos dizer que a mimese ideologizada fica entre a mimese genuína e a falsa projeção. (Id., *ibid.*, p. 174)

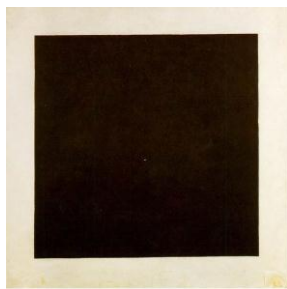
A racionalidade, na arte, no entanto, não só colabora nos processos de desencantamento do mundo. Ela une e organiza momentos dispersos desse mundo. Essa unificação e organização não são cópia da ordem/desordem que reina no mundo. A mimese artística constitui uma racionalidade própria. “A racionalidade é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organizador, não sem relação com a que impera no exterior, mas não copia a sua ordem categorial.”<sup>69</sup>

A arte não precisa rejeitar a racionalidade. O que ela precisa é nunca esquecer que só se fortifica como arte se conseguir manter viva a dialética entre razão e mimese. Essa dialética é imanente à arte, ao artista e àquele que aprecia/contempla a obra de arte. A mimese, mesmo se configurando como um processo que apresenta racionalidade e, portanto, pertencendo ao campo do conhecimento humano, não produz conceitos fechados. O sujeito, ao imitar o outro, introduz no mundo a não-identidade. O comportamento mimético sempre deixará em aberto a possibilidade da exclusão: algo fica excluído do processo cognitivo-mimético. Por isso, jamais haverá a completude conceitual como pensava Hegel na sua dialética direcionada para a perfeição do absoluto. Uma obra de arte nunca é perfeita. Vivemos em meio à imperfeição.

A arte, no comportamento mimético, tende a se coisificar, pois busca aproximar-se do modo de ser do outro, tenta ser como ele. Se as relações sociais perderam a concretude, o artista pode produzir uma obra geométrica-abstrata, como Kazemir Malevich em *Quadrado negro sobre fundo branco* (1913-15). A geometria é uma abstração da realidade quantitativa-espacial. Esta é a mimese. Mimese, basicamente, não é reproduzir o real tal como ele se apresenta na percepção. Uma fotografia não é mimese, pois reproduz o verde do verde da árvore, o azul do azul do firmamento, o vermelho do vermelho da pétala da rosa. *Guernica* de Picasso é mimese moderna-contemporânea porque imita a realidade desfigurada pela destruição da guerra. Realidade que não é tal como está figurada na pintura, mas como é sentida esteticamente pelo pintor. Toda mimese passa pela particularidade do indivíduo que tenta colocá-la em prática. Por isso, cada obra terá sua marca registrada, seu eu. Um eu que se modifica em cada obra executada.

---

<sup>69</sup> TE, 91; AT, 88: *Rationalität ist im Kunstwerk das einheitstiftende, organisierende Moment, nicht ohne Relation zu der draussen waltenden, aber bildet nicht deren kategoriale Ordnung ab.*



Malevich. *Quadrado negro sobre fundo branco*

Há uma espécie de regressão ao comportamento mágico e supersticioso na arte, como se a obra de arte tivesse o poder de eliminar a dor, a morte, a solidão, a frustração, a morbidez, o ódio, a negação do humano feita através de atos terroristas, de colonialismos e dominações políticas de todos os tipos. Como se conseguisse suprimir as imperfeições, fraquezas e inseguranças do nosso mundo sub lunar. Assim, o “penetrável” *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, pretende criar um ambiente estético para alertar a respeito da insuficiência de percepções dos indivíduos e, ao mesmo tempo, denunciar a truculência do regime militar e seus atos de censura impostos ao Brasil pós-golpe militar de 1964.<sup>70</sup>



Hélio Oiticica. *Tropicália*



Hélio Oiticica. *Tropicália*

A arte se estrutura racionalmente e não teme a razão. Por isso mesmo critica a própria racionalidade por meio de suas obras. E também por isso não participa da dimensão pré-racional ou irracional. Obras como as de Salvador Dalí não são

---

<sup>70</sup> *Tropicália* foi um projeto artístico de vanguarda criado por Hélio Oiticica. Era um ambiente “penetrável” feito para produzir sensações estéticas a partir de elementos basicamente brasileiro-tropicais. Um labirinto antiartístico com uma saída “não-saível”. Um labirinto construído com uma arquitetura precária e improvisada, semelhante à existente nas favelas, cenarizada tropicalmente com plantas características e araras. O público era convocado a penetrar nesse ambiente e caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, estetizando-se através de sensações concretas. No fim do percurso há uma defrontação direta com um aparelho de TV ligado, símbolo da modernização brasileira, da nova imagem do Brasil, onde os meios de comunicação de massa parecem ser a solução de todos os problemas da miséria nacional e, também, meios censurados pelo regime militar ditatorial implantado no Brasil naquele momento, impedindo a livre informação e comunicação.



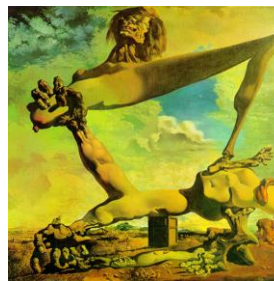
irracionais, nem demonstram loucura ou insensatez. Mostram, antes de tudo, que o autor da obra de arte libertou-se da rigidez da lógica que domina nossos pensamentos e conhecimentos. Dalí não estrutura suas pinturas dentro do esquema causa/efeito extra-estético. Seu pincel e suas tintas estão integrados no campo intra-estético. Ali, ele se deixa perder na fluidez do inconsciente e de um atordoante *laissez-faire* artístico. O tempo e o espaço se dobram como se as coisas mais comuns do mundo estivessem derretendo para poderem surpreender nossa percepção enrijecida pela lógica formal ocidentalizada, como em *A persistência da memória* (1931). Dalí refigura a realidade e nós nos refiguramos ao recontemplá-la através de suas obras. É o caso de *A girafa em chamas* (1937) e de *Construção mole com feijões cozidos* (1936).



Dalí. *A persistência da memória*



Dalí. *A girafa em chamas*



Dalí. *Construção mole com feijões cozidos*

O poeta pode falar das coisas nuas e cruas do mundo e do nosso raso cotidiano. Como Oswald de Andrade:

Acabei de jantar um excelente jantar  
116 francos  
Quarto 120 francos com água encanada  
Chauffage central  
Vês que estou bem de finanças  
Beijos e coices de amor<sup>71</sup>

Mas também pode transpor esse mundo em fascinantes e inesperadas metáforas. Joyce escreve:

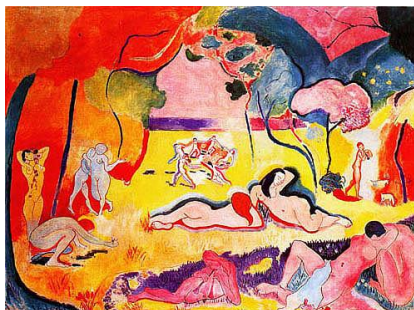
A arvorecéu de estrelas pejada de úmido fruto noitazul.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 155.

<sup>72</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, op. cit., p. 741. No original: *The heaventree of stars hung with humid nightblue fruit*. (Op. cit., p. 819).

O céu transforma-se numa árvore cujos frutos são as estrelas umedecendo a noite azul. Joyce nos leva para uma noite estética, diferente daquelas que percebemos, mas que tem relação com elas. Entretanto, a árvore de estrelas não é uma cópia da ordem em que percebemos a noite, as árvores, as estrelas, os frutos das árvores. É outra *aísthesis*. É percepção estética. É outra racionalidade. Uma razão que recria e reorganiza a nossa percepção e que, por sua vez, é transposta para a obra de arte. Vladimir Kush, com o seu super-realismo fantástico impossível, remexe nossas concepções banais.

Uma obra de arte procura não recalcar. Ela se liberta ao libertar seu autor. Nela aparecem as sombras e as luzes do id e do ego e os cambaleios do superego. Como nos resultados da arte expressionista e surrealista. Suas maneiras racionais de mostrar aspectos da realidade – que, normalmente, são vistas como irracionais – procuram lutar contra a violência, o autoritarismo, o obscurantismo cultural e político e, sempre, contra a forma tradicional de perceber o mundo. Matisse, em *La joie de vivre* (1906), celebra a liberdade de viver sem falsos moralismos e a alegria de se integrar às cores da natureza. É uma denúncia da moralidade ocidental-cristã, repressora e voltada para a transcendência de um outro mundo. Do mesmo modo como Nietzsche repudiava a “moral dos escravos”.



Matisse. *La joie de vivre*

A fotografia até pode ser obra de arte, contanto que preserve a aura, como disse Benjamin.<sup>73</sup> Se a fotografia entra no processo de reprodução capitalista – como de fato aconteceu – ela passa a ser mercadoria, pois é feita para esse fim. Como mercadoria, deixa a fotografia de ser obra de arte? As fotografias *Tetons and The Snake*

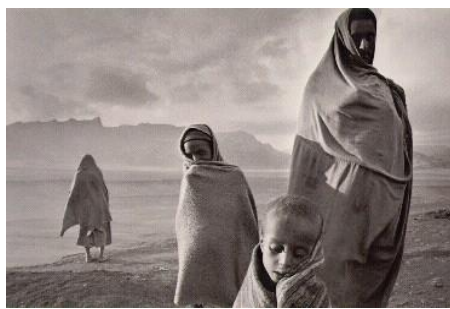
---

<sup>73</sup> BENJAMIN. “Pequena História da Fotografia” (1931): “aura” designa, nas palavras do autor, “uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar.” (p. 127) A “perda da aura” é a perda da “excepcionalidade” da obra de arte provocada principalmente pela fotografia e pelo cinema. Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

*River* (1942) de Ansel Adams ou *Refugees in the Korem camp* (1984) de Sebastião Salgado não são arte? Não é arte o filme *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, com a bem feita fotografia de Sven Nykvist e o vermelho dos cenários simbolizando o sofrimento da personagem em estado terminal de câncer? Não é arte o filme *O martírio de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, com a gradual tensão construída entre a ingenuidade de Joana D'Arc e a cruel esperteza dos inquisidores?



Ansel Adams. *Tetons and The Snake River*



Sebastião Salgado. *Refugees in the Korem camp*

### 32. O conceito de construção

A obra de arte apresenta uma lógica interna, uma racionalidade que une todos os elementos da obra, tais como linhas, cores, figurações, intenções, temas e subtemas etc. Essa logicidade, essa racionalidade, que não é aquela sistematizada por Aristóteles e outros lógicos formais, refere-se à singularidade de cada obra. Não é, portanto, o resultado de uma abstração da pluralidade. Não é um produto unificador de muitos indivíduos que subcaem numa unidade por causa de suas semelhanças. Muitas árvores reais = uma árvore conceitualizada. Não, a obra de arte é uma unidade singular.

A unidade conceitual, quando levada ao seu extremo cognitivo, desemboca numa totalidade dominadora. Uma totalidade está sempre contaminada pela inverdade, pois a verdade não é a anulação das diferenças em favor das semelhanças, mas a preservação das diferenças. A verdade da obra de arte surge de sua singularidade. A obra mostra que é única. Trata-se de um resultado interno, que acontece no momento em que objeto e sujeito se defrontam. Não há, como no processo de construção conceitual, uma unificação sintética externa: o conceito. O conceito sobrepassa a experiência. A unidade estética se dá em cada fruição. Ela é diferente para diferentes fruidores. Isso poderia ser interpretado como irracional, uma vez que o processo estético

não atingiria aquela unidade que o processo conceitual atinge. A racionalidade estética, entretanto, é de outro tipo. Mesmo que não consiga resultados unívocos, não é absurda. Sua compreensibilidade se dá no próprio ato da experiência singular, que é, por isso mesmo, própria a cada experimentador, a cada fruidor, a cada contemplador da obra. A experiência estética não é uma experiência conceitual. Não é uma experiência construtiva matemática. O conceito  $7 + 5 = 12$  é uma razão universalizada, mas a experiência de fruir *O grande masturbador* (1929) de Dalí é uma razão individual, única.



Dalí. *O grande masturbador*

Nessa singularidade reside a verdade da obra de arte. Ao contrário do que pensa a racionalidade instrumentalizada totalizadora, “o todo é o não-verdadeiro”.<sup>74</sup> A concepção da verdade singular ou da singularidade verdadeira implode a dialética metafísica de Hegel, para quem o todo é o verdadeiro.

A construção estética busca no real os elementos de que precisa para chegar à síntese do diverso. No real, estes são diversos: uma árvore, um firmamento, certa água, tal cor natural, sombra, luz, ambiente, momento cultural-econômico-político-psicológico, esta pessoa específica, este objeto, esta intenção consciente ou inconsciente etc. O artista os unifica, confere-lhes uma marca subjetiva própria que será a identidade da obra. A obra de arte, por mais que queira, não alcança um teor de universalidade. Sempre carregará consigo a contingencialidade do artista e do fruidor, que é uma relação concreta. Não alcança o grau de abstração, como o conceito alcança.

A síntese do diverso perseguida pela arte, todavia, não precisa obedecer ao que o real impõe. Uma árvore não precisa ser transposta para a tela segundo sua figuração orgânica: raízes fincadas no solo, tronco, galhos e folhas. Pode-se pintá-la

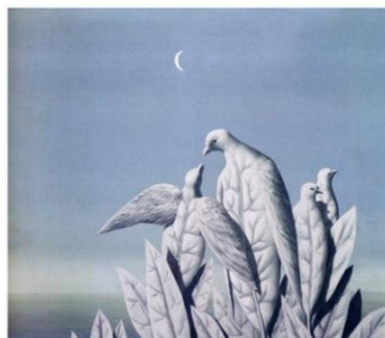
---

<sup>74</sup> Cf. ADORNO. *Minima Moralia*, op. cit., p. 42.

sem se dobrar à organicidade natural desse vegetal. Não é preciso inserir a arte no esquematismo kantiano: não há alguma categoria *a priori* que ordene nossas percepções esteticamente constituídas. Em *La grande guerre* (1964), de Magritte, o rosto de uma mulher é uma flor. Em *Les grâces naturelles* (1960), as folhas de um arbusto são pombas.



Magritte. *A grande guerra*



Magritte. *As graças naturais*

O sujeito da obra de arte desaparece à medida que ela vai se concretizando. A obra de arte pronta pode ser referida a um autor, não a uma subjetividade. Nesse ponto, Hegel teve uma compreensão correta da dialética entre sujeito-da-obra e objeto-obra: o sujeito dilui-se na obra. A obra está à disposição da fruição singular.

A fruição singular, característica da arte, não acontece no construtivismo funcional, que, acima de tudo, busca uma fruição instrumentalizada e utilitária. A funcionalidade que Adolf Loos impõe à sua arquitetura leva a uma posição pragmática nascida da razão técnica e econômica persistente na sociedade capitalista. Nesse tipo de arquitetura perde-se a tensão da arte construtivista, a saber, perde-se a fruição singular. Torna-se uma fruição coletiva, tal como fruir a arquitetura de um estádio de futebol, dos ex-edifícios do World Trade Center ou de uma Assembléia Legislativa. A beleza, nesses casos, é funcional e a funcionalidade é bela. A obra funcionalizada existe para-outro, isto é, transforma-se em mercadoria. Se esta maneira de construir uma obra pode ser considerada um progresso porque usa racionalmente o espaço, deve também ser considerada uma regressão, pois cristaliza-se num *factum*. Não é mais arte. Se arte fosse isso, o melhor seria a arte deixar de existir:

As antinomias da objetividade testificam aquela parcela da dialética da *Aufklärung*, em que progresso e regressão são idênticos. A barbárie é o literal. Totalmente objetivada, a obra de arte, por força de sua pura legalidade, torna-se simples *factum* e suprime-se assim como arte. (TE, 100; AT, 97)

### 33. Tecnologia

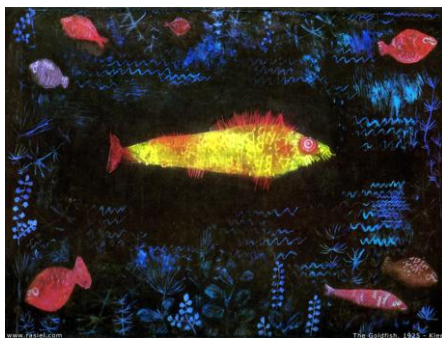
O nosso mundo está desencantado, como procurou esclarecer Max Weber. A arte ainda tenta mostrar um certo encanto, resquício da fase mágica e supersticiosa que caracterizou o início da civilização. Mas esse encanto passou a ser algo inerente ao espírito da *Aufklärung*, foi por ela absorvido, de modo particular pela tendência tecnológica da arte.

Mesmo assim, o encantamento que brilha na arte revela o não-existente, pois, num mundo desencantado, qualquer sinal de encanto anuncia um fato que não-existe. Um ainda-não blochiano. Estando aí no mundo, a obra de arte postula uma esperança num mundo não-aí. É possibilitada uma razão conflituosa entre arte e realidade. É nessa possibilidade do não-aí e de ainda-não que a arte traz ao mundo o verdadeiro. O verdadeiro não é o que é, mas aquilo que não é.

A arte, certamente, se renova do ponto de vista técnico. Isso se pode perceber tanto no uso de novos materiais, de modos de captar o real, de tentar representá-lo na superfície bidimensional de uma tela, na quebra da tonalidade musical, no aperfeiçoamento dos instrumentos musicais etc. As técnicas artísticas, entretanto, nas sociedades administradas pela razão instrumental-mercadológica, extraviaram a arte, produziram a *Entkunstung*. A arte perde a sua aura, aquele distanciamento único que a torna diferente dos produtos massificadores da indústria cultural. O processo de tecnificação da arte apropria-se tanto do sujeito quanto do objeto: do primeiro, pela desilusão e desconfiança que sente frente ao desprestígio da magia no mundo racionalizado do esclarecimento moderno-contemporâneo; do segundo, pela nova maneira de organizar uma obra de arte, que rejeita a tradição e obriga a entrar na dinâmica da mercantilização.

A tecnificação pode trazer para a arte o que sempre foi aceito como central na marcha do progresso: a dominação da natureza. O próprio sujeito produtor da arte pode tornar-se um mero mecanismo gerador de arte. O resultado, a obra de arte, por sua vez, pode tornar-se uma mercadoria direcionada para compensar aquilo que falta ao consumidor da pseudoarte. Já não estamos mais no campo da arte. Inexiste, então, a alma da arte, inexistente a linguagem da arte, inexistente expressão e significado. Resta um significante industrializado. Paul Klee, apesar de estar ligado à Bauhaus, de intenções eminentemente tecnológicas, funcionais e práticas, consegue fazer de sua arte

acontecimentos coloridos emocionais com significação humana e intersubjetiva. Como *O peixe dourado* (1925), imerso e paralisado num azul índigo misturado à cor negra.



Klee. *O peixe dourado*



## IV. O BELO NATURAL<sup>75</sup>

### 34. O belo natural

O interesse estético passou do belo natural para a obra de arte. Com isso, cai por terra a insistência no belo natural que ainda persistia na terceira *Crítica* de Kant. As análises que Schelling faz sobre a beleza, em suas reflexões de filosofia da arte, já estão focadas na dupla possibilidade: a obra é bela ou não é bela. E procura encontrar respostas para a pergunta básica: o que faz uma obra ser bela ou feia?

Hegel abre outra perspectiva de análise. Para ele, o belo natural existe, mas foi superado pelo belo artístico. Belo artístico = belo artificial = recalque do belo natural. Artificial não significa, aqui, dissimulado, fingido, postição. Ou falsificado. Artificial é tão-somente algo não-natural. O artefato, para existir, impõe violência sobre o natural. A violência do fabricado, do produzido, do transformado. A natureza é um ente não-fabricado.

O belo natural, todavia, não pode ser riscado da reflexão estética, pois ele se contrapõe ao belo artificial que é uma mediação objetivada em relação aos existentes naturais. Além disso, a natureza é o imediato da mediação, o representado do representante:

Totalmente feita pelos homens, a obra de arte contrapõe-se pela sua aparência ao não-fabricado, à natureza. Como puras antíteses, porém, referem-se uma à outra (*als pure Antithesen aber sind beide aufeinander verwiesen*): natureza à experiência de um modo mediatizado, objetivado; a obra de arte à natureza, ao representante mediatizado da imediatidade. Por isso, a reflexão sobre o belo natural é inalienável na teoria da arte. (TE, 100-101; AT, 98)

Natureza e arte se contrapõem, mas se autorreferem. Entre elas permanece a situação antitética e o desaparecimento de um no outro é inviável do ponto de vista lógico e, menos ainda, do ponto de vista ontológico ou metafísico. A obra de arte é um objeto mediatizado, seja pelo sujeito, seja pelas forças sociais e históricas, seja pelo estado das forças produtivas (economia escravista, agrária-feudal, burguesa comercial-industrial) e, ainda, pelo modo como se estabelecem as relações de produção.

---

<sup>75</sup> Para Rodrigo Duarte, como já assinalamos anteriormente, o belo natural é uma das categorias mais importantes da *Teoria estética* de Adorno, pois ele, o belo natural, representa o autônomo, o não-idêntico por excelência no campo da arte. De certo modo, a tese de Duarte, *Mimesis e racionalidade*, está fundamentada nesta categoria adorniana e na ideia geral de natureza. Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit.



O belo natural desapareceu das reflexões estéticas. Isso se deveu ao peso iluminista que, desde Rousseau e Kant, foi dado ao tema da liberdade e da dignidade humanas. A partir de então a estética condena o belo natural à inexistência porque não há liberdade na natureza, apenas determinismo.

O homem está condenado à liberdade, diz Sartre. A dignidade ou indignidade do homem é consequência do uso da liberdade. Esta, por sua vez, está vinculada à contingência. É ontológica, pertence ao ser-contingente. Cabe ao homem fazer dela, da liberdade, o que ele quiser fazer. Estas escolhas é que farão do homem alguém digno ou indigno.

Quando a livre escolha – sempre situada – apresentar má fé, ela imprimirá no humano a indignidade. O homem da *mauvaise foi* é indigno do humano. Isso ocorre nos casos de servidão ao outro, o que acontece nas sociedades racionalmente administradas. Esse outro é o todo, a totalidade.

A obra de arte, mesmo tendo sido um ato de manifestação da liberdade de um sujeito frente à presentidade do natural e, portanto, ter chance de ascender à dignidade, pode, também, ser um ato de servidão à totalidade. “A verdade de tal liberdade para si [isto é, a liberdade proclamada por Kant, a autonomia do eu, do sujeito frente à natureza] é, porém, ao mesmo tempo a inverdade: servidão para outro.”<sup>76</sup> Esse outro pode ser a natureza ou o todo. Nesse último caso, estamos em pleno idealismo dialético-metafísico hegeliano, para o qual a verdade é o todo. Para Hegel, de fato, o todo é a verdade. Para Adorno, como já vimos, o todo é o não-verdadeiro.

A obra de arte é um produto humano que representa a *physis* e não uma pretensa coisa em si de tipo kantiano. “A obra de arte, inteiramente *physei*, produto humano, representa o que seria *physei*, não simplesmente a coisa em si kantiana.” (TE, 102; AT, 99) Outrora, a arte estava muito mais próxima da natureza, para não dizer dentro da natureza, no seguinte sentido: um objeto natural – uma pedra bruta ou um galho de árvore – podia ser elevado a objeto de arte. A transformação artística nele ocorrida era a de que tinha perdido o *status* natural num determinado contexto natural para começar a ter o *status* de arte num contexto mediatizado pelo humano. Assim, uma montanha pode começar a ser interpretada dentro de novo quadro racional: morada dos deuses, por exemplo. O belo natural é imediato, cru e nu. Mesmo tendo sido

---

<sup>76</sup> TE, 101; AT, 98: *Die Wahrheit solcher Freiheit für es ist abre zugleich Unwahrheit: Unfreiheit fürs Andere.*

transmutada em morada dos deuses, a montanha continua sendo montanha, um acidente geográfico natural.

A obra de arte impôs-se a si mesma uma natureza segunda, sem deixar de se relacionar, numa espécie de deferência conciliatória, com os existentes naturais, de modo particular com o animal, a mulher e a paisagem. Três realidades da natureza especialmente oprimidas pelos sistemas sociais. A estas três realidades “mais próximas da natureza” ainda pode ser acrescentada, na visão de Adorno e Horkheimer, a dos judeus.<sup>77</sup> A obra de arte, pois, como entendeu Hegel, é um fruto do espírito, mas sem chance de separar-se da realidade material, precária, contingente, passageira, sujeita aos determinismos naturais.<sup>78</sup> Um céu, uma árvore, um homem – para tomar exemplos de Hegel – podem ser belezas naturais, mas não são arte. Se transpostas para a tela, o pintor procurará transformá-las, por força do espírito, em arte. Por mais belo que seja este produto, ele terá que se apoiar na precariedade da matéria: tela, tinta, pigmentos, pincéis, diluentes etc. Não existe espírito desencarnado. Não existe o Belo-em-si. O belo é belo-para-alguém. Pois o belo é um fenômeno.

Kant, apesar de afirmar que a arte é um produto da liberdade, portanto, fundamentada na razão, ainda a vê como inferior às belezas encontradas nas coisas resultantes dos mecanismos naturais.<sup>79</sup> Uma obra de arte, para Kant, jamais provocaria em nós o sentimento do sublime, isto é, aquilo que é “grande absolutamente”, o “desproporcionado”, aquilo que “destrói a harmonia” entre a representação e o juízo, aquilo que não tem finalidade. O sublime nasce no caos da natureza, quando os limites desta são quebrados e, de repente, desmesura-se a ilimitação.<sup>80</sup> Um tsunami (como o que aconteceu no oceano Índico em 26 de dezembro de 2004) quebra, de fato, os limites da natureza? Ou somos nós que não sabemos compreendê-los?

Para Kant, a arte entretém a vaidade dos homens:

<sup>77</sup> Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento”, p. 156-194. Tanto Martin Jay como Rodrigo Duarte mencionam a importância do ser-judeu nas reflexões de Adorno, dando a entender – Jay mais que Duarte – que esse ponto não deve ser deixado de lado para a compreensão geral do pensamento adorniano (e, de certo modo, das opções teóricas da Escola de Frankfurt). JAY, Martin. *A imaginação dialética*, op. cit., p. 293-302; DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 75-87. Pensamos que deve ser dado o justo e relativo peso ao elemento humano e étnico do ser-judeu nas análises do pensamento de Adorno, sem elevá-lo a um fator determinante. Mas também podemos dizer que as reflexões desenvolvidas pela Escola de Frankfurt, e de Adorno em particular, são uma espécie de esforço sublimatório em torno da problemática do ser-judeu.

<sup>78</sup> Cf. HEGEL. *Curso de Estética. O Belo na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

<sup>79</sup> Cf. KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., p. 146, § 42 e § 43.

<sup>80</sup> Id., *ibid.*, Segundo Livro: “Analítica do Sublime”.

Se uma pessoa, que tem gosto suficiente para julgar sobre produtos da arte bela com a máxima correção e finura, de bom grado abandona o quarto no qual se encontram aquelas belezas que entretêm a vaidade e em todo caso os prazeres em sociedade, e volta-se para o belo da natureza para encontrar aqui uma espécie de volúpia [...] <sup>81</sup>

Para Hegel, a arte já não entretém. Ela é demonstração da superioridade do espírito, que, na filosofia, chega ao grau máximo da absolutidade. A arte não é tudo para Hegel, apenas um passo no rumo do Absoluto. Da filosofia do Absoluto.

### 35. A paisagem cultural

Muitas obras feitas pelas mãos humanas, ao se transformarem em ruínas ou em quase-ruínas, podem ser vistas e interpretadas como belezas naturais. Nesse caso, a história é naturalizada. Percebidas como paisagens naturais ou como se pertencessem à natureza ou como se fossem uma extensão da mesma, não são mais percebidas como paisagens culturais. Às vezes, isso se dá porque os materiais usados na construção dessas obras apresentam uma semelhança muito próxima com a paisagem natural. As pedras usadas na construção de muralhas ou de paredes parecem ser a continuação do terreno, apenas recebendo outra ordenação. A ordenação humana. Uma ordenação direcionada para propósitos de defesa, de morada, de proteção ou para rituais funerários, celebratórios, sacrificiais etc. Percebe-se que nessas ordenações quase sempre inexistem uma lei formalizada esteticamente. Mas essa observação não é válida para todos os casos. Arg'ê Bam, no sul do Irã, <sup>82</sup> mostra, sem dúvida, um inegável planejamento artístico, assim como nas construções tumulárias etruscas de Cerveteri, na Itália, e Barumini, na ilha italiana da Sardenha. As pedras de Stonehenge, no sul da Inglaterra, apesar de parecerem brotar do chão como se fossem naturais, apresentam a forma circular artificial posta por mãos humanas. Este também é o caso dos moais da ilha da Páscoa.

---

<sup>81</sup> Id., *ibid.*, p. 146, § 42.

<sup>82</sup> Arg'ê Bam foi usada como cenário para as filmagens de *O deserto dos tártaros* (1976), direção de Valério Zurlini, baseado no romance homônimo de Dino Buzzati.



Arg'ê Bam



Arg'ê Bam

Cerveteri. *Tumulários etruscos*Barumini. *Tumulários etruscos*

Stonehenge



Ilha da Páscoa

A maioria das ruínas que constituem as paisagens culturais está relacionada com as condições materiais e econômicas das épocas em que surgiram. Outras, no entanto, têm a ver com condições míticas, supersticiosas, religiosas-cultuais. Nem sempre a cultura foi movida por razões instrumentalizadas economicamente ou então para contestar essas razões.

O romantismo, de modo particular o europeu, desenvolveu o culto às ruínas, que não precisam ser necessariamente ruínas de antigas cidades, velhos muros, restos de

construções castelárias medievais, de fortificações, de igrejas etc. Ruínas literárias e poéticas podem ser cultuadas, como também ideias e concepções em ruínas. O sistema idealista de Hegel, esse grandioso castelo que tenta lançar as torres para dentro do vazio do infinito, não está em ruínas. Sua dialética, de mil e uma inter-relações cruzadas de todos os modos, ainda tem algo a dizer. Isto: é preciso estar atento ao movimento da realidade e à sua historicidade. Mas o poder autocrático do sujeito e de seu espírito devorador deve ser rejeitado. O sujeito e o objeto merecem, ambos, participar, cada qual a seu jeito, de uma dialética que, mesmo continuando a ser racional, não reprima nem um nem outro dos polos que ajudam a constituir o verdadeiro real.

Os cultos românticos às ruínas, porém, terminam. Tudo tem um fim. Com o avanço dos processos urbanizadores modernos, provocados basicamente pelas segunda e terceira industrializações capitalistas, as paisagens culturais de qualquer tipo, nelas incluindo as paisagens em ruínas, são integradas para cumprirem papéis turísticos ou, entre outros possíveis papéis, para servirem de palco nas apresentações da indústria cultural. Foi o que aconteceu, por exemplo, no show de Nana Mouskouri, em 1984, no anfiteatro Herod Atticus, em Atenas, aos pés do Partenon. Muitas ruínas são cenários para filmes que sustentam o circuito cultural da racionalidade instrumental capitalista dominante dos gostos e das consciências dos indivíduos. *Morte sobre o Nilo* (1978), do diretor John Guillermin, baseado no suspense clássico de Agatha Christie, é um desses exemplos.



Herod Atticus

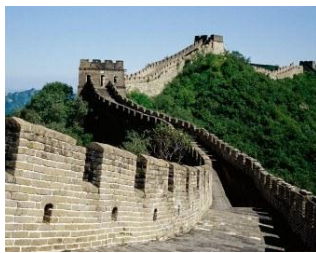


Partenon

Aprofundemos o caso do show de Nana Mouskouri. Depois de 20 anos longe do seu país, ela volta para a Grécia e monta esse show de reencontro e retomada das relações bastante esmaecidas com seus conterrâneos. Essa é a motivação primeira, afetiva, interpessoal, de pertença a um grupo. Do ponto de vista da indústria cultural, entretanto, em cujo circuito o show é obrigatoriamente integrado, as motivações são comerciais e ideológicas, relacionadas ao valor de troca. Mas há também elementos projetivos e miméticos num espetáculo musical desse tipo. Que carências subjetivas são

reforçadas pelo Brasil afora nos shows de Roberto Carlos ou são aprofundadas nos quatro cantos do planeta por ocasião dos megashows das bandas de rock? O que Michael Jackson conseguia ressuscitar nos participantes dos seus shows? Qual foi a importância projetiva dos festivais de Woodstock e da ilha de Wight?

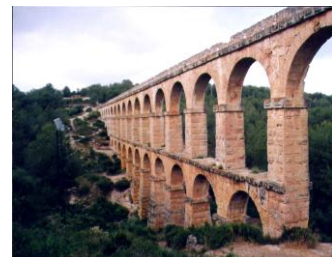
O que há nos restos antigos que ainda conserva a sua força e que não é mera imediatidade? É o sofrimento que neles ainda permanece, impregnado na sua mudez. O sofrimento escorre pelas pedras da muralha da China, pelas pedras da pirâmide de Queops, nos aquedutos secos de Les Ferreres, em Tarragona, na Espanha, nos gigantes moais da ilha da Páscoa. As paisagens culturais exprimem lamentos vivos que hoje estão emudecidos pela materialidade bruta e pela inexistência dos indivíduos que sofreram para constituí-las. A beleza das ruínas revela dor. O belo das ruínas sempre nos vem por meio dessa lembrança. A paisagem cultural vem “temperada pelo sofrimento real do passado” (*gebeizt ist von vergangenen real Leiden*). (TE, 105; AT, 102)



China. Muralha



Egito. Pirâmide de Queops



Les Ferreres. Aqueduto



Ilha da Páscoa. Moais

Nos momentos históricos nos quais a natureza se coloca como antagonista dos interesses civilizatórios dos homens e, assim, precisa ser subjugada, não há lugar para a beleza. A conquista do oeste norteamericano não teve olhos nem percepções de espécie alguma para a beleza da paisagem. A conquista, no Brasil, do oeste paranaense,



do norte do Mato Grosso ou da Amazônia não demonstrou sensibilidade para as belezas naturais que foram destruídas pela ânsia da ocupação agrícola e pecuária. Por isso, a maior parte das paisagens culturais que hoje contemplamos exprime o lamento vivo da agressão ao meio ambiente, lamento calado pelo esquecimento.

O belo, seja este natural ou artificial-artístico, tem uma dimensão histórica. Não há beleza sem história. Assim, mesmo o belo natural, quase sempre interpretado como a-histórico, só pode ser belo se contemplado por um sujeito situado em um determinado contexto econômico-político e cultural. Toda e qualquer contemplação é situada, o que faz com que uma correta compreensão da beleza natural deva ser sempre historicizada. A natureza, sem o humano para entendê-la como bela, não é bela em-si. Não existe a beleza em-si. Algo é belo para-alguém.

Uma natureza não dominada pela mão do homem suscita terror, não beleza. “Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem de sua não-dominação assustava.”(TE, 105; AT, 102-103) Para fugir desse sentimento subjugatório e, em certo sentido paralisante, os homens procuraram dominar a natureza através do ordenamento simétrico. São exemplos disso as linhas de Nazca desenhadas no solo e as pirâmides de Cahuachi, ambas no Peru. Resquícios posteriores dessa busca de simetria podem ser encontrados nas obras de arte fundadas na perspectiva, como *A última ceia* (1495-97) de Leonardo da Vinci, e nas arquiteturas das catedrais medievais. A catedral de Notre-Dame de Reims (1211-1516), na França, é um desses muitos casos. A quebra da simetria, que surge com maior veemência a partir do modernismo, demonstra que os homens perderam o medo diante da natureza, mesmo que esse medo não tenha desaparecido perante a crueldade sempre recorrente produzida pela natureza humana. Por que o Holocausto foi possível? Por que os genocídios dos tutsis e dos cambodjanos foram possíveis? Por que o bombardeamento de Hiroshima e Nagasaki foi possível?



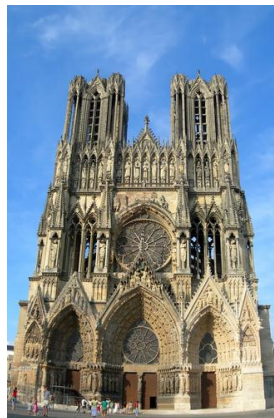
Linhas de Nazca



Pirâmides de Cahuachi



Da Vinci. *A última ceia*



Reims. *Catedral de Notre-Dame*

Hoje, nas sociedades petrificadas pela racionalidade instrumental “esclarecida”, existe uma tendência a buscar refúgio na natureza, como se esta protegesse o homem dos males provocados pela segunda ou pela terceira industrializações da dominação do capitalismo tardio, que continua tão selvagem como sempre, apenas conduzindo sua selvageria de forma mais sofisticada e justificando-a por razões políticas e econômicas. “Sua impotência [do sujeito] na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza supostamente original.” (TE, 106; AT, 103)

### 36. Articulação do belo natural e do belo artístico

O belo natural é percebido como fenômeno e, portanto, como algo captável através de imagens. É um belo fenomenal: algo que aparece a alguém. Não é, pois, um objeto de ação, um instrumento-para, seja para uso no trabalho de sobrevivência ou reprodução da vida, seja para constituir teorias científicas. Nos âmbitos do econômico e



do científico, o belo natural desaparece. “[A articulação entre o belo natural e o belo artístico] refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência.” (TE, 106; AT, 103)

É como fenômeno e como experiência de imagens que os dois belos – o natural e o artístico – conseguem se articular. O belo na arte não serve para nada, do mesmo modo que a reflexão filosófica não serve para nada. O não-servir-para-nada significa, aqui, que tanto a arte quanto a filosofia não estão a serviço da dominação racional-instrumental da natureza, seja esta a material, a animal ou a humana. Se estão, não deveriam estar. A arte e a filosofia, subjugadas à indústria cultural, são instrumentos de dominação. A filosofia hegeliana, e todas aquelas que afirmam a prevalência do sujeito sobre o objeto, não deixam de contribuir para a continuidade e aprofundamento da prática de dominação, tanto do homem sobre a natureza, quanto do homem sobre o homem.

A natureza se apresenta aos homens com a promessa de abrir os olhos, isto é, de conscientizar para a importância fundamental do *oikos* como lugar de vivência e sobrevivência. Mas ela não consegue cumprir essa promessa. Os homens são cegos (e surdos) diante dos apelos da natureza. A destruição das paisagens naturais avança a passos acelerados, e cada vez mais. A contenção da marcha destrutiva, através de medidas ecologicamente protetoras e preventivas, é lenta e emperra nos interesses econômicos e políticos das minorias e dos países dominantes. É a arte que realiza a promessa do abrir-os-olhos. Nesse ponto, Hegel soube interpretar com lucidez o papel negativo da arte: este papel se funda na in-capacidade de a natureza alcançar consciência e autoconsciência e, logo, liberdade. A arte nega o estado natural, pois cumpre o que esse estado promete e não cumpre.

Na arte que procura representar a natureza – os naturalismos artísticos de todo o tipo – ocorre uma transformação do objeto natural em matéria-prima, tal como ocorre nos processos industriais, sejam estes próximos do artesanato como a forja de espadas pelos ferreiros medievais, sejam as modernas fábricas de automóveis de terceira geração fordista-taylorista informatizadas. A arte, como a indústria, quebra a aparência imediata dos objetos naturais. O afazer artístico é um ato de resistência à resistência da natureza em ser transformada em matéria-prima. É, deveras, uma resistência a qualquer tipo de imediatismo. Esse ato de resistir ao imediato pode ser encontrado no

menosprezo (*Geringschätzung*) que Hegel, na sua reflexão estética, endereça ao belo natural.

A arte também manifesta tendências racionais, como manifestaram o mito e, mais tarde, a reflexão filosófica e a teorização científica. Isso a aproxima dos processos de subjetivação ocorrentes ao longo da tortuosa empreitada civilizatória. Esses processos desembocam, de um modo ou outro, no sujeito onipotente. O slogan hegeliano, “o começo é o fim”, mostra-se com clareza nesse resultado. O começo = um movimento de tomada de posse da natureza. O fim = um movimento sintético de constante reforço desse processo dominador. Uma tal arte não é *mimesis*. É *krátos*, é *tékne*. É Descartes lembrando que o homem é senhor da natureza. É Francis Bacon propondo as “tábuas” do seu método indutivo para submeter a natureza aos fins dominadores do homem. Ora, o estado de dominação desnatura o objeto natural. Ao ser domada, a natureza deixa de ser natural. Cai num estado de servidão. Quando assim, a natureza só consegue mostrar seu estado natural no ilimite de si mesma. Vendo as coisas desse modo, Kant tinha razão ao colocar nas manifestações caóticas da natureza a sublimidade da beleza? Sim, pois nessas ocorrências a natureza parece gritar: tu, homem, ainda não me dominaste totalmente.

O belo natural, mesmo nas estruturas totalizadoras e constrictoras das sociedades atuais, não deixou de existir. Ele persiste como uma transposição do saber mítico para o campo do imaginário. “O belo natural é o mito transposto para a imaginação [...]” (TE, 107; AT, 104) Mas como no caso da cognição mítica, o belo natural passa a cumprir uma função de reforço da identidade através do medo. O mito é uma ritualização cognitiva. O canto de muitas aves nos parece belo. Não haveria por trás dessa beleza uma espécie de encantamento, anunciador de alguma funestia ou de algo desconhecido? O melodioso canto do uirapuru, segundo a lenda, faz parar os demais cantos dos pássaros e recorda tristezas e desapontamentos humanos. Parece trazer algum augúrio, geralmente mau. Mas escutá-lo pode ser um sinal de sorte no amor e na vida. O artista, uma vez consciente de tudo isso, já não mais se satisfaz com o belo natural, e a arte, uma vez desmitologizada, deixa de embalar-se por ideias supersticiosas e encantatórias.

Mas à medida que isso acontece, a saber, esse processo de descolamento do modo mítico de explicar a realidade, a linguagem da arte se organiza cada vez mais por meio de não-conceitos e de significações não cristalizadas. Se vista pelo lado da não-conceptualidade, ela se aproxima novamente da racionalidade própria do mito.

Entretanto, se vista pela fluidez das significações, a arte já não é mais mito. Assume personalidade autônoma e seu objeto – o objeto da arte – passa a pertencer ao sujeito. É o sujeito que vai constituir as significações de sua arte, sem, no entanto, subjugar o objeto.

Nesse passo histórico, um dos mais importantes avanços, da parte do artista, será a consciência da impossibilidade de reproduzir a beleza da natureza, pois o belo natural é fenômeno e, logo, imagem. Sendo assim, o belo é tão relativo quanto sua captação pelo artista. Este, ao objetivar o fenômeno, o faz desaparecer. Desaparece enquanto fenômeno natural para reaparecer como fato artístico. “[...] A natureza, enquanto bela, não se deixa reproduzir. Pois o belo natural enquanto fenômeno é ele próprio imagem. A sua representação tem algo de tautológico que, ao objetivar o fenômeno, o faz simultaneamente desaparecer.” (TE, 108; AT, 105)

Os impressionistas franceses compreenderam mais facilmente que os impressionistas de outros países a impossibilidade de reproduzir o belo natural. Evidentemente, não excluíram de suas pinturas a natureza, mas ela não é mais o motivo principal. A intenção do artista é, agora, basicamente esta: a natureza é um cenário para mostrar casas, pessoas, barcos, vilas, lavouras, pontes, meios de transporte ou para acentuar o trabalho dos homens, seu lazer, suas profissões etc. Os elementos naturais que aparecem em *Entrada do povoado de Voisins* (1872), de Pissarro, são secundários; os elementos mais importantes do quadro são as casas da aldeia, a estrada e a carroça puxada por um cavalo, todos produtos civilizatórios humanos de domínio sobre a natureza. O mesmo com relação à pintura de 1873, *As castanheiras em Osny*: as majestosas castanheiras que aparecem em primeiro plano têm como fundo, num segundo plano, um trecho de terra preparado para a lavoura e outro em descanso; além disso, o homem que está colhendo as castanhas já mostra que as árvores não são meramente naturais. A famosa pintura de Monet, *Impressão, nascer do sol* (1872), considerada o marco inicial do impressionismo, coloca o sol entre mastros de barcos ancorados num porto. Dos principais elementos naturais presentes na pintura – água, céu e sol – os dois primeiros se misturam difusamente com os produtos humanos. A natureza perde a sua força. Os produtos da civilização emergem das brumas de modo ainda precário e não claramente identificados. Mesmo o sol – uma bola vermelha – se apresenta sem seu brilho natural-normal. Em primeiro plano, uma canoa – artefato humano – com um passageiro e o barqueiro é figurada com cor escura forte, para destacar da água, elemento natural.

Pissarro. *Entrada do povoado de Voisins*Pissarro. *As castanheiras em Osny*Monet. *Impressão, nascer do sol*

O impressionismo, apesar de desejar captar o momento fugidio do ambiente, se propõe, de fato, a tarefa de mostrar a momentânea durabilidade dos produtos humanos em meio à diversidade dos momentos naturais.

Em *Boulevard Montmartre em tarde ensolarada* (1897), de Pissarro, as alamedas das árvores perdem toda a importância frente aos prédios e à grande quantidade de veículos – carroças, caleches etc.– circulando na rua e de pessoas nas calçadas. O firmamento não recebe ¼ de espaço dentro do quadro. A primeira natureza é fundo para destacar a segunda natureza.

Pissarro. *Boulevard Montmartre em tarde ensolarada*

O impressionismo não rejeita a natureza, nem as suas feições possivelmente interpretadas como belas. A natureza passa a ter um papel de suporte. É o palco onde desfilam os reais personagens, que são os produtos da marcha da civilização, de modo particular oriundos da dessacralização, profanação e irreverência das sociedades burguesas.

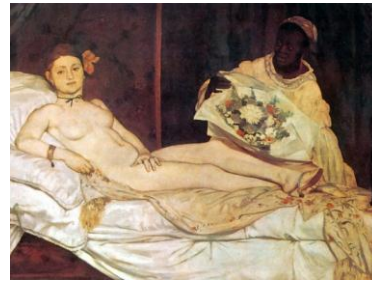
Edouard Manet, um encaminhador do impressionismo francês, com o seu *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), scandaliza a falsa moral burguesa de sua época porque direciona o olhar do contemplador da arte para a iluminada mulher nua sentada de modo sensual e desinibido entre dois homens vestidos. O bosque onde estão os personagens serve de palco penumbroso para o que realmente o quadro quer mostrar: uma *ménage à trois* ou *à quatre*, que é um produto humano, uma vez que está relacionado com a

moralidade. Poder-se-ia dizer que Manet, com a apresentação pictórica da mulher sem roupas, estaria querendo mostrar a dimensão natural da mulher? Não. Como dissemos, a nudez feminina, nesse caso, está relacionada com uma certa moral ou quebra da mesma. Logo, o nu feminino, aqui, é um produto civilizatório, de funcionalidade instrumental no campo do erotismo.

O impacto provocado pela nudez feminina nessa pintura se repete em *Olympia* (1865). Essa nudez, novamente, não é natural. Entre os humanos, a naturalidade do nu corporal desaparece com a gradual introdução da tecnologia das vestes. A nudez de *Olympia* (de Victorine Meurent, que serviu de modelo para Manet) é um produto humano, é não-natural. A natureza, nesses casos, não é o motivo principal da arte.

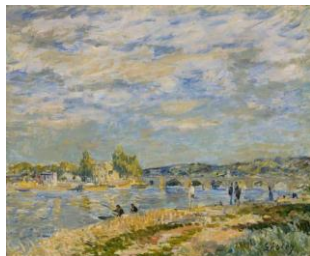


Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*

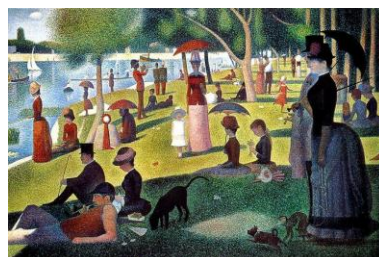


Manet. *Olympia*

Em todos os grandes pintores impressionistas, as feições propriamente naturalísticas servem de *mise en scène* para o que cada vez mais há de contribuir para a constituição do esqueleto de sustentabilidade da forma da arte moderna: a reificação das relações humanas, resultado da racionalidade instrumental do capitalismo. Isso pode ser observado em Sisley (*A ponte em Sèvres*, 1877), Seurat (*Um domingo de tarde na ilha da Grande Jatte*, 1884-86), Renoir (*Le Moulin de la Galette*, 1876), Degas (*Aula de dança*, 1873-75), Cézanne (*A casa do enforcado*, 1873).



Sisley. *A ponte em Sèvres*



Seurat. *Um domingo de tarde na ilha da Grande Jatte*



Renoir. *Le Moulin de la Galette*



Cézanne. A casa do enforcado



Degas. Aula de dança

Os belos rostos e belos corpos da arte pictórica impressionista se parecem com aqueles das estrelas de cinema, postos na tela para satisfazerem de modo ilusório as carências dos espectadores, de modo especial os aspectos reprimidos. É uma satisfação fantasma que apenas reforça a identidade de cada indivíduo espectante. O cinema é uma mercadoria e, como tal, se enquadra na equação do valor. Nessa equação, as diferenças são anuladas e equalizadas.

Serão todos os filmes desse tipo? Não. A teorização sobre a arte cinematográfica precisa, hoje, levar em conta que há filmes contestadores da forma mercadológica. Existem, sim, filmes (e muitos) que insistem no mecanismo da falsa projeção. Procuram vender aos consumidores um processo de espelhamento, a saber, o espectador se percebe representado nas telas através dos personagens. Essa representação manipula um ego, dando uma falsa percepção de identidade e, ao mesmo tempo, uma compensação de carências na constituição do eu. Filmes que podem ser enquadrados nesse mecanismo narcísico são principalmente os *westerns*, os de aventura, os de terror e suspense, os pornográficos, os desenhos animados infantis e infanto-juvenis e as comédias. Os filmes que abordam os dramas da vida – desamores, frustrações, inseguranças, sentimento de inferioridade, medo, angústia e outros sentimentos e sub-sentimentos humanos – ocupam um lugar de destaque no mecanismo compensatório e, muitas vezes, sublimador.

É justamente dentro desse campo – do dramático – que o cinema pode criar uma *aísthesis* de contestação aos processos narcísicos e de crítica à subjugação à totalidade. São exemplos disso os filmes (talvez não todos) de diretores como Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Glauber Rocha, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Andrei Tarkovski, Pasolini, entre outros. Poderia um filme provavelmente misógino como *Anticristo* (2008), de Lars von Trier, ser colocado junto com os filmes que contestam os estereótipos distribuídos pela rede da indústria cultural? Sim, pois não se sujeita à

identificação com o todo, mesmo que isso se faça por um caminho psicologicamente problemático.

Enquanto o belo natural estiver inserido no circuito mercadológico, é preciso manter uma atitude ascética perante ele. Esse tempo de privação pode reacender a consciência crítica, que deverá voltar a considerar os artefatos humanos como signos carregados de historicidade. História = fragilidade, transitoriedade. Mutabilidade. Um retorno atualizado a Heráclito e ao rio em cujas águas não podemos nos banhar duas vezes.<sup>83</sup>

Uma arte que quiser ser fiel ao fenômeno natural somente pode representá-la em sua beleza-fealdade se souber capturar o negativo de sua expressão. Esse negativo é sua persistente efemeridade: quando o belo/feio natural é transposto para uma tela de pintura, por exemplo, ele já deixou de ser. O belo-feio natural é ser não-sendo. “A arte é fiel à natureza fenomenal só quando representa a paisagem na expressão da sua própria negatividade.”<sup>84</sup>

### 37. Deformação histórica da experiência da natureza

A ideia de belo natural tem alguma relação com Rousseau, com seu sonho de retorno à bondade da natureza. A civilização, com o emaranhado tecnológico que criou, introduziu a maldade no mundo.<sup>85</sup> Esse modo de ver as coisas constrói um conceito antitético equivocado: natureza X técnica. Pensa-se que a natureza enquanto natureza está livre da contaminação da maldade, da desigualdade, da injustiça e de todos os aspectos que ferem a dignidade humana. Como se pensássemos: o universo surge bom do calor do Big Bang, nosso planeta também e também os minerais, os vegetais e os animais, assim como o homem. Quem os torna maus é a estrutura social. O raciocínio dos rousseauístas é ingênuo: não percebem que o conceito de bondade que usam é um produto social, pois provém da estrutura social inventada pelos próprios homens. Assim como o conceito de maldade. Não existe a bondade-em-si, o bom-em-si.

---

<sup>83</sup> HERÁCLITO, fragmento 91: “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo.”

<sup>84</sup> TE, 109; AT, 106: *Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtig im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.*

<sup>85</sup> ROUSSEAU. *Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Edit., 2004.



E menos ainda a natureza boa-em-si. Ou o belo-em-si. Esse modo de raciocinar é platônico.

Tornou-se lugar comum pensar que, se a técnica violentou a natureza<sup>86</sup>, a técnica também haverá de ajudar a superar esse trauma e de reconstruir o relacionamento homem-natureza de uma forma não violenta, pacífica, cordial. Os traumas, no entanto, só são resolvidos se aceitos. Nesse ponto, Freud tinha razão. Hegel e os impressionistas também. Marx, em parte.

Os impressionistas perceberam com uma perspicácia incomum que os estigmas da natureza, essas chagas abertas que gotejam sangue, precisam ser incluídos na experiência da natureza. O homem é um desses estigmas e tudo o que ele faz pode ser somado ao estigma geral. “A consciência só acede à experiência da natureza quando, como acontece na pintura impressionista, inclui em si os seus estigmas (*Wundmale*).” (TE, 110; AT, 107) Por isso, a pintura impressionista experiencia a natureza – suas belezas, suas fealdades – inserindo na experiência os produtos humanos que passam a motivos principais de sua arte. Assim fazendo, o impressionismo pictórico implode a rigidez do belo-feio natural e o põe em movimento. Ele passa a ser ampliado significativamente. Mescla-se ao que já não é pura natureza (natureza natural). Reaparece transfigurado nos produtos humanos. Como na série pintada por Monet da catedral de Rouen.<sup>87</sup> Em uma dessas figurações, a catedral tende a se esvaír em luz num dos extremos da tela e em sombra, no outro. Mas não desaparece na natureza. O produto humano – nesse caso, a catedral – resiste à força que a natureza exerce sobre ele para tentar absorvê-lo. A série inteira de Monet, de um modo ou outro, mostra isso.

A experiência estética do impressionismo procura reunir a natureza viva com a natureza morta. “A relação da natureza fenomenal com a coisa morta é acessível à sua experiência estética.” (TE, 110; AT, 107) Tanto o produto humano representado é algo morto, como sua representação. A catedral de Rouen = algo morto; a pintura de Monet = algo morto. A experiência estética impressionista capta mortes. A representação do momento, do fenômeno momentâneo, fixa a vida que passa à morte.

---

<sup>86</sup> Essa é uma metáfora sexual originada da moralidade/imoralidade burguesa, na qual a natureza é comparada à mulher. Em ambos os casos, o que está em jogo é o fato da dominação, seja do homem sobre a mulher, seja do humano sobre o natural.

<sup>87</sup> Monet pintou, entre 1893-1894, cinquenta imagens da Catedral de Rouen, em horários diferentes, a fim de conseguir reproduzir a variação da incidência da luz sobre as paredes da fachada principal da igreja.



Na arte não há lugar para a ressurreição. Só o mito consegue ressuscitar algo que já morreu. Mas esse não é o caso da arte.

A percepção da natureza é um produto social, tanto quanto a linguagem através da qual ela é figurada, dita, escrita, ouvida, vista, tornada som, imagem, odor ou gosto. Toda e qualquer experiência da natureza é social e os esquemas da percepção são fornecidos pela sociedade. A natureza é natureza-para-o-homem.

A indústria cultural e/ou a mercantilização da cultura, de maneira própria e contínua, interferem nos processos do esquematismo mental dos indivíduos. Isto é, e de acordo com a teoria do conhecimento de Kant, elas direcionam as percepções sensíveis já fragmentadas pelos meios de comunicação até chegar às categorias. Estas organizam os fragmentos para não mais obedecer ao poder cognitivo do indivíduo, mas ao poder da indústria cultural segundo os interesses do racionalismo instrumental capitalista e consumista.

A discussão adorniana em torno da doutrina do esquematismo kantiano e da interferência exercida pela dinâmica instrumentalizada das sociedades contemporâneas sobre esse mecanismo cognitivo já vem desde a *Dialética do esclarecimento*. Nesta obra conjunta de Adorno e Horkheimer, o tema é abordado no Excurso II, “Juliette ou esclarecimento e moral” e em outros dois textos básicos, “Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” e em “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento”, neste último texto relacionado a outro tema de grande importância, a falsa projeção.<sup>88</sup> Segundo Rodrigo Duarte, as referências ao esquematismo kantiano feitas na *Dialética do esclarecimento* adquirem “um papel estruturante” nesta obra, isto é, sem as mesmas a reflexão teórica perderia o sentido intencionado pelo sujeito no esclarecimento de um determinado objeto.<sup>89</sup> Além de ser estruturante nessa obra em particular, o tema do esquematismo tem (e terá, no caso de Adorno) repercussões importantes na reflexão estética, pois o belo natural, ao ser transicionado para o belo artístico, pode sofrer interferências no esquematismo, no sentido de este último transformar-se num comportamento de domínio e não num comportamento mimético, que respeita o movimento e as características do objeto. Evidentemente, perturbar os mecanismos cognitivos do esquematismo, a saber,

---

<sup>88</sup> Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 81-112, 113-156, 157-194.

<sup>89</sup> DUARTE, Rodrigo. “Esquema e forma. Percepção e experiência na *Teoria estética* de Theodor Adorno”. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada (org.). *Theoria Aesthetica*, op. cit., p. 15-32.

perturbar a relação entre a captação do fenômeno singular feita perceptualmente e o aconchegamento desta num conceito já formalizado universalmente, pode preservar o movimento do objeto e o sujeito pode alcançar o estado mental que não é apenas imaginário, no qual ele chega à conclusão de que seu pensamento não traiu a realidade. Mas isto, segundo Adorno, é uma ilusão, pois o movimento do objeto foi construído pela racionalidade instrumental da sociedade na qual o sujeito vive. É esta que constitui o movimento do objeto e o movimento é imposto sobre o sujeito de modo autoritário. Não é, pois, o sujeito que constitui o movimento a partir do movimento do objeto, mas esse movimento já vem pré-posto. A indústria cultural, por exemplo, faz isto através da tecnologia ideologizada a favor da dominação de um sujeito sobre outro. Para Kant, é o sujeito, o eu, que conduz a multiplicidade perceptuada no rumo dos conceitos fundamentais ou das categorias. Agora, em nossas sociedades instrumentalizadas racionalmente, é principalmente a indústria cultural que direciona esse fluxo mental. “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria.”<sup>90</sup>

A indústria, de que aqui fala Adorno, não é só a indústria cultural, mas também a indústria em geral, que procura, por meio da propaganda, produzir ilusões a respeito da multiplicidade diferenciada:

O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis. As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. O mesmo se passa com as produções da Warner Brothers e da Metro Goldwyn Mayer.<sup>91</sup>

O diferente sempre é o mesmo. A estratégia mercantilista apresenta diferenças, sim, mas superficiais, que camuflam a mesmidade. Como bem comenta Rodrigo Duarte, a economia do capitalismo tardio, por questões sistêmicas (a ameaça constante de o sistema se fechar sobre si mesmo, esgotando suas capacidades produtivas e, logo, a mais-valia), para poder continuar se autossustentando, exige que “o potencial consumidor tenha suas capacidades de reconhecimento das características ‘estéticas’ das

---

<sup>90</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p 117.

<sup>91</sup> Id., *ibid.*, p. 116.

mercadorias controladas no sentido de perceber diferenças onde elas praticamente não existem.”<sup>92</sup>

A indústria em geral e a cultural em particular investem nas aparências externas para encobrir algo que sustenta o sistema como um todo: a mesmidade.

Aprendemos a diferenciar o que hoje é natureza e o que não é, o que amanhã será natureza e o que não será. O fogo, elemento natural, passa a ser, em certo momento da história dos homens, um elemento social da maior importância. Sem ele, a vida da espécie humana teria se tornado talvez impossível ou então completamente outra. O fogo, introduzido como tecnologia de sobrevivência nas comunidades pré-históricas, começa a ser percebido como um elemento social. O filme *A guerra do fogo* (1981), de Jean-Jacques Annaud, dramatiza esse acontecimento. Se foi assim que as coisas se deram, não sabemos. O que ocorre na passagem do natural para o social é uma negação determinada até atingir o estado de reificação. Reificar algo é traduzir o natural para o esquema do valor de troca. Essa é, sem dúvida, a interferência fundamental no esquematismo mental provocada pelo sistema.

A indústria turística especializada na exploração do belo natural reifica as feições da natureza e as torna mercadorias. A imediatidade da beleza da natureza, que está-aí para ser contemplada por quem quiser contemplá-la e que não tem dono, é subsumida nas relações de troca. Assim, ela se mediatiza. Esse processo de mediatização faz com que os aspectos naturais se tornem belos por força da troca. O turista troca seu dinheiro pela beleza natural que contempla a fim de sentir-se belo. Uma satisfação narcisista.

Se, segundo o costume burguês, se atribui aos homens o mérito de se ter muita sensibilidade perante a natureza – quase sempre este mérito se tornou já para eles uma satisfação moral narcisista: da mesma maneira que era preciso ser-se bom para assim poder gratamente sentir-se tanta alegria – então, já não há mais nenhum obstáculo para achar belo tudo o que figura nos anúncios de casamento, enquanto testemunhos de uma experiência miseravelmente retraída. (TE, 111; AT, 108)

O turismo organizado para desvelar as belezas naturais comercializa as experiências que podemos ter da natureza. Ao fazer isso, as inclui na linguagem da troca, o que anula as diferenças. A contemplação das belezas naturais feita pela linguagem do turismo tende a massificar a identidade do contemplador na totalidade das

---

<sup>92</sup> DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 17.

relações de produção e distribuição existentes na sociedade. Assim, esta experiência contemplativa do belo natural, “deforma o mais íntimo” dessa experiência.<sup>93</sup>

A contemplação do fenômeno natural requer silêncio. Só assim sua constituição monadológica abre as portas e as janelas. Não pode ser perturbada pelo ruído farfalhante das notas de dinheiro e pelo tilintar das moedas.

### 38. A percepção estética é analítica

A beleza da natureza se dá num momento cego ao sujeito que a contempla. Isso significa que é vista com os olhos do inconsciente. Ora, onde não há consciência, não há análise. Freud já nos alertou sobre esse ponto. Por isso, o belo natural não alcança o nível da percepção estética já amadurecida pela marcha da racionalidade na história dos homens.

Uma obra de arte – uma das inúmeras versões que Cézanne pintou do monte Sainte-Victoire, por exemplo – não pode ser contemplada na sua imediatidade, sem consciência de sua contemplação. A *aísthesis*, uma vez racionalizada, além da captação espontânea da beleza exige intencionalidade. Ter consciência é sempre ter consciência de alguma coisa. Brentano deixou claro esse detalhe aparentemente óbvio. Husserl procurou aprofundar a idéia de intencionalidade, mas ao fazê-lo preencheu a consciência de um Eu, o que entrou em choque com a idéia de intencionalidade. Pelo princípio da intencionalidade, a consciência só pode ser um movimento para fora de si e não pode conter nada em si, nem mesmo um Eu, seja ele transcendental ao estilo kantiano. Sartre, discípulo de Husserl, percebeu o calcanhar de Aquiles do mestre e esvaziou a consciência de qualquer conteúdo: “Ser consciência de alguma coisa é estar diante de uma presença concreta e plena que não é a consciência.”<sup>94</sup> O conteúdo, na arte, também está fora da consciência. Está no mundo, na rua, na paisagem, na cidade, entre as pessoas, nas pessoas, nas coisas, ‘no meio do redemoinho’, no dizer de Guimarães Rosa. Ou na travessia. O conteúdo é alcançado através da forma, que por sua vez emerge de relações, sejam estas provenientes dos materiais usados (por exemplo, o

---

<sup>93</sup> TE, 111; AT, 108: *Sie deformiert das Innerste der Naturerfahrung.*

<sup>94</sup> SARTRE. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 33. Cf. *La transcendance de l'Ego*. Paris: Vrin, 1978, p. 21: “Or, il est certain que la phénoménologie n'a pas besoin de recourir à ce Je unificateur et individualisant.”

tema de uma pintura, de um romance, de uma representação teatral; o tema musical de uma sinfonia; uma montanha, uma casa, um homem; mas podem também ser os recursos técnicos usados tais como tintas, estruturas gramaticais, versos metrificados ou livres, atonalismos, instrumentos musicais, madeira, pedra, metal, bits etc.), sejam as relações oriundas das vivências e convivências sociais ou da dinâmica histórica. O conteúdo é um resultado complexo, sedimentado na forma que muda de acordo com a análise feita pelo indivíduo quando este estabelece contato com ela, mas que tem um rosto próprio, independente do indivíduo.

A obra de arte também deve ser captada no instante, na *durée* bergsoniana, no brilho de um *flash* ou de um fogo-fátuo. Nesse aspecto, ela se solidariza com a captação do belo natural. Mas, por outro lado, a experiência estética propriamente dita precisa objetivar-se na durabilidade de uma análise, o que a faria entrar em contradição com a *durée*, pois uma análise pressupõe um tempo com características mecânicas, um tempo espacializado, sequencial, reversível etc. Há, deveras, contradição nesse fato? Sim, uma contradição não resolvida, porque a síntese que nega a negação não é alcançada. Por outra parte, esta contradição mantém vivos tanto o termo da espontaneidade, o termo subjetivo, quanto o termo da analiticidade, o termo objetivo. Subjetivo, aqui, tem a ver com uma aproximação desinteressada e flutuante em relação ao objeto e objetivo, com uma imersão no objeto a fim de compreendê-lo como é e não como o sujeito queria que ele fosse.

Conhecer esteticamente é dar liberdade aos termos que se contradizem, sem obrigá-los a se reunirem numa totalidade sintética. É deixá-los ser o que são. É deixá-los soltos para se desencontrarem na não-identidade.

### 39. O belo natural como história interrompida

O belo natural nos vem por meio de uma percepção micrológica. Micrologia = atenção direcionada para pequenas coisas. Uma compreensão racional destacada do objeto inteiro. Uma pequena apreensão dentro da totalidade natural. Uma partícula na vastidão do espetáculo que é a natureza. Mas a natureza, além de natural, é histórica. Captar micromomentos naturais belos faz com que interrompamos a marcha da história, que só pode ser entendida como um desenvolvimento, um encadeamento sem fim. A percepção micrológica pode paralisar o devir. Pode congelar o movimento. Como se

fôssemos pausar o andamento de um filme ou pausar o desdobramento de uma melodia e ficássemos sobre-escutando o último acorde antes do corte. Não podemos interromper a história.

A beleza é um momento. A arte procurará trazer esses momentos para a poesia, para as telas (a tela do pintor, a do cinema, a da televisão, a do computador), para as páginas de um romance, para o palco, para as pautas e instrumentos musicais.

Qualquer objeto natural pode ser belo: uma pedra, um peixe, o clarão da lua, uma árvore, uma nuvem, um rosto, um declive de terreno, um reflexo na água. A beleza contemplada no objeto é única. Não se repete. Parafraseando Heráclito e sua metáfora dialética do banho no rio: ninguém vê duas vezes o mesmo objeto belo. Ninguém o vê duas vezes com a mesma beleza.

Por isso é impossível fixar o belo natural num conceito, enfeixá-lo, petrificá-lo conceitualmente, se por conceito se entende a unidade feita a partir das diferentes particularidades. Uma abstração resultante do predomínio das semelhanças encontradas nas diferenças. Ou uma invariante de tipo husserliano, obtida em meio ao movimento constante de tudo. Seria como cristalizar a vida num conceito enquanto se vive. A vida teria sido paralisada numa essência. Seria como essencializar, durante o susto, o bater do coração da pessoa assustada. Ou como imobilizar o crescimento de uma planta. Husserl recomendava que se percepcionasse a macieira em flor no jardim de tal modo que a “coisa mesma” fosse percebida enquanto percebida.<sup>95</sup> Isto é, o objeto da percepção deve ser sempre um objeto-para uma consciência. Nunca será um objeto duplicado em objeto real e objeto representado na consciência. A macieira em flor no jardim é uma coisa só porque é puro fenômeno. Nada há por trás do fenômeno. Não há, como pensava Kant, um misterioso *númeno* escondido além das aparências. Nesse modo de pensar o problema da cognição, Husserl concordava com Hegel que dizia que “por trás da assim chamada cortina, que deve cobrir o interior, nada há para ver.”<sup>96</sup> Por outro lado, o processo de essencialização proposto por Husserl elimina a diferenciação. Cada vez que vejo a macieira em flor no jardim a vejo de modo diferente. Sempre é outra, pois cada percepção concretiza um ato fenomenal. E cada fenômeno percebido se esgota nesta percepção. Husserl pensava que o Eu transcendental, unificando as

---

<sup>95</sup> HUSSERL. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução Márcio Suzuki. Aparecida/SP: Ideias&Letras, 2006, §129, p. 288.

<sup>96</sup> HEGEL. *Fenomenologia do Espírito* (Parte I). Tradução de Paulo Menezes com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 118.

percepções, mantinha a essência sempre igual a si mesma, apesar das experiências perceptivas diferenciadas.

A invariante de Husserl essencializa a beleza natural. Como se a cada vez que olhássemos para a bela macieira em flor no jardim nós víssemos a mesma beleza. Essa maneira de interpretar o fenômeno conduz à ditadura da identidade, que, por sua vez, engole as diferenças na massa de uma cognição totalitária. Contribui para a morte da história.

Foi Kant quem incentivou, atualizou e fundamentou no interior de um sistema racional a idéia da beleza natural sublime como uma experiência estética. A sistematização racional chegou a tal ponto que a experiência do sublime natural foi por ele comparada à grandiosidade da lei moral. Esse modo de pensar a experiência estética, de torná-la consciente, tem a ver com as tendências megalomaniacas burguesas, com suas buscas por recordes, principalmente quantitativos, e com suas atenções sempre focadas nos heróis e pseudo-heróis. A burguesia é fascinada por grandezas. De modo particular, por grandezas monetárias provenientes da mais-valia e das especulações financeiras. “Também a grandeza abstrata da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, é olhada como reflexo da megalomania burguesa, do gosto pelo recorde, da quantificação, e também do culto burguês dos heróis.” (TE, 113; AT, 110)

O incentivo à experiência do sublime natural, no entanto, teve vida curta. A arte percebe tanto a relação que existe entre o perfil burguês e o sublime natural como percebe que o homem é impotente perante os aspectos naturais considerados sublimes. Passa a se interessar pelo belo natural percebido em pílulas micrológicas: a beleza momentânea de uma paisagem, de um rosto, de uma casa, de uma vila, de uma montanha, de uma fachada, de um fato doméstico etc. A prática artística, a partir de então, torna-se antiburguesa.<sup>97</sup>

No processo histórico de superação da idéia kantiana do sublime natural foi preservado o traço fundamental que constitui este conceito. Trata-se do ‘mais’ (*mehr*). O sublime é mais do que o comum, o vulgar, o corriqueiro, o banal, o cotidiano de todos nós. Uma vez superada a grandiosidade do sublime, o belo natural passa a ser percebido como portando algo mais do que aquilo que se percebe, como algo mais do que aquilo

---

<sup>97</sup> O antiburguesismo da arte, sem demora, será assimilado pela mesma burguesia a seu favor. Isso tornar-se-á patente quando a obra de arte for transformada em mercadoria na poderosa indústria cultural do capitalismo.

que aparece. “Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar.”<sup>98</sup> A pintura de uma árvore, como ato artístico, apresenta algo mais do que a árvore mostra no seu *oikos*. A floresta artística não é a floresta ecológica. Mesmo que a primeira, hoje, possa (e deva, talvez) dar sua contribuição para a preservação da segunda. As sessenta e poucas experimentações pictóricas que Cézanne procurou fazer do monte Sainte-Victoire mostram como o mais de uma feição natural pode ser capturado. A percepção do mais natural, de fato, não tem data de encerramento.

A arte não imita a natureza, imita o belo natural. O que a arte imita no belo natural? O mais. O mais que se transmite em cada momento. O belo natural tem mais a oferecer do que aquilo que nossos sentidos percebem. O momento da arte não se deixa subjugar pelos sentidos. Não se esvai em uma percepção. Isso sempre caracterizou a autêntica arte. A arte moderna é o testemunho mais radical desse esforço, pois pretende ser arte passageira, como passageira é a realidade.

#### 40. O indefinível determinado

O belo natural é indefinível e incaptável, mas pode ser objetivado e concretizado. Pode ser determinado como se fosse um conceito, mesmo que através de sua linguagem enigmática não diga nada ou diga algo, dizendo outra coisa. Ao ser determinado – numa pintura, por exemplo – o belo natural faz um convite à durabilidade de modo semelhante ao apelo feito pelo conceito constituído nos processos lógicos discursivos ou teóricos. O momento de uma paisagem é tornado fixo na tela por Modigliani em *Paisagem na Toscana* (também *Stradina toscana*) (1898) e o momento da paisagem com casas em meio à vegetação em *Paisagem* (1919) como Aristóteles tentou fixar num conceito a ideia racional de um Motor Imóvel.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> TE, 114; AT, 111: *Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist.*

<sup>99</sup> ARISTÓTELES. *Física*. Madrid: Editorial Gredos, 1995, p. 445 (256 a, 5-21). A ideia de um Motor Imóvel é racional no contexto do jogo das causas e efeitos: o primeiro movimento foi causado por algo imóvel a fim de evitar uma regressão linear ao infinito. Sem o momento inicial da imobilidade, pensa Aristóteles, entrar-se-ia num processo infinito de movimentos. A razão paralisa o movimento em um dado momento primordial. Na *Metafísica*, Aristóteles escreve: “Natureza, em sentido primeiro e estrito, é a essência das coisas que possuem em si mesmas, como tais, uma origem de movimento.” (1015 a, 10-15) A ideia do Motor Imóvel, no entanto, está além da física: é metafísica.





Modigliani. Paisagem na Toscana



Modigliani. Paisagem

A arte procura definir o indefinível. O belo natural escapa de uma definição. Só existem os objetos concretos por meio dos quais o belo natural se manifesta ao sujeito que o percebe. O belo natural é uma resplandecência fugaz. Fenômeno momentâneo. Incaptável, no sentido de não poder ser reduzido a um todo particular. Ou no sentido de não poder ser induzido a partir da percepção de semelhanças. O belo não se assemelha a nada e menos ainda a si mesmo, pois não é a concretização de um imaginário Belo-em-si.

“O belo natural define-se antes pela sua indeterminação, imprecisão do objeto não menos que do conceito.” (TE, 116; AT, 113) Se dele se pode falar, é porque passa por um processo definitório. Entretanto, esse processo se apresenta de modo turvo, desfocado nos seus limites. Como a linguagem que, achando-se estar em solo firme, sucumbe à plurivocidade dos significados.<sup>100</sup> “Enquanto indeterminado, em antítese com as determinações, o belo natural é indefinível.”<sup>101</sup>

A estética é uma explicação filosófica da arte. Não necessariamente do belo. Como tal, isto é, como linguagem filosófica, a estética procura dizer o que a arte, por sua inerente incapacidade, não consegue dizer. Ao não dizer, a arte diz. Ao interpretar o que a arte não diz, a estética procura dizer aquilo que é dito de forma muda pela arte. “A arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo.” (TE, 116; AT, 113) Temos de conviver com esta aporia. A arte, de fato, diz, mas não sabe interpretar de modo estético. A estética interpreta, mas não sabe dizer de modo artístico.

Da indeterminação do belo natural, todavia, não se pode inferir seu estatuto de inferioridade, como quis Hegel:

---

<sup>100</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

<sup>101</sup> TE, 116; AT, 113: *Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar.*

[Ao sensível falta] a subjetividade ideal de que em geral está privado o belo natural quando considerado na sua manifestação de conjunto. Essa lacuna essencial autoriza-nos a concluir pela necessidade do ideal que não se acha na natureza; em relação a ele, a beleza natural não passa de uma beleza de segunda ordem.<sup>102</sup>

O belo natural só pode ser entendido como indeterminado. Ele se apresenta ao sujeito, a todos nós, negativamente. O belo natural é uma negação que não tem pretensões de ascender ao positivo. Menos ainda a uma síntese. Ele escapa a qualquer tentativa de glorificação numa totalidade pacificada por meio de movimentos contraditórios em que uma negação é sucedida por uma negação da negação. O momento sintético petrificaria a beleza, tornando-a um inalcançável ideal.

Quando o belo natural aparece, ele já desapareceu. Desaparece para reaparecer, refigurado.

#### 41. O belo natural como um ainda-não humano

O belo natural é aquilo que, nas coisas, resiste à identificação. É o instante não-idêntico que sobrevive à tendência da universalização identitária. O belo natural, enquanto tenta escapar à força da identificação, existe negativamente, o que provoca dor: a dor de não se poder experienciar tudo o que ele promete.

A dor perante o belo, em nenhum lado mais viva do que na experiência da natureza, é tanto nostalgia do que ele promete, sem que esse belo aí presente se revele, como o sofrimento perante a insuficiência da aparição que o recusa, ao desejar a ele assemelhar-se. (TE, 117; AT, 114)

Uma beleza natural escondida na trama vegetal da floresta amazônica está-aí para ser percebida, é uma promessa de percepção para alguém, mesmo que isso não ocorra. É uma promessa não cumprida. Uma beleza assim se põe como um possível, como algo que ainda não existe – não existe como percebido, apenas como percebível.

Hegel afirma que a beleza natural se afasta da verdade, uma vez que só o belo artístico é um produto do espírito e só o espírito consegue conciliar os contrários. A beleza artística, para Hegel, é “um certo modo de exteriorização e representação da

---

<sup>102</sup> HEGEL. *Curso de estética. O belo na arte*, op. cit., p 172.

verdade”.<sup>103</sup> Mas não a beleza natural, pois não pode haver verdade fora do campo do espírito. Uma bela flor não é verdadeira nem falsa. É tão-somente natural.

Ao contrário do que pensa Hegel, a beleza natural tem proximidade com a verdade, no sentido de que, mesmo que possa ser percebida pelo humano, não se deixa humanizar pelo humano. O belo natural é sempre um ainda-não humano. Essa é a sua proximidade com a verdade.

Esse ainda-não humano indica que a beleza não deve ser integrada na dimensão da utilidade mercantil. O silêncio da natureza não fala na linguagem das mercadorias. A obra de arte copia o silêncio da natureza. “A completude, a maleabilidade e a consonância das obras de arte são a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza.”<sup>104</sup>

#### 42. Metacrítica da crítica hegeliana do belo natural

Hegel toma o belo natural como ponto de partida nas suas reflexões para logo rejeitá-lo. Para ele, o vivo, a vida na natureza, pode ser aceito como algo belo.<sup>105</sup> Mas é uma beleza apenas particular, do tipo: uma árvore bela, esta flor bela. Sensíveis particulares. Assim fazendo, Hegel empobrece o belo natural, mas ao mesmo tempo funda a sua proposta estética no universalismo da Ideia, no espírito absoluto. A natureza é fruto da Ideia que se aliena num modo particular sensível. Assim, o belo natural está posto no sistema hegeliano como um produto alienado da Ideia e, também, como algo sintonizado com a racionalidade. Esta, porém, vem de cima, semelhante ao que é afirmado na religião a respeito da criação do mundo por uma entidade divina. Deus se aliena no mundo ao criá-lo e o mundo apresenta sinais da divindade sem ser a divindade. “A beleza da natureza decorre da teodiceia hegeliana do real.”<sup>106</sup> Há apenas uma identificação parcial e precária. Assim, o belo natural decorre da realização da Ideia, mas não é a Ideia. Ele é um produto que não pode ser diferente do que é. Isso caracteriza a beleza natural: a Ideia se tornou real desse modo específico e não de outro.

---

<sup>103</sup> HEGEL. *Curso de estética. O belo na arte*, op. cit., p. 119.

<sup>104</sup> TE, 119; AT, 115: *Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet.*

<sup>105</sup> HEGEL. *Curso de estética. O belo na arte*, op. cit., p. 152: “A vida que anima a natureza é bela.”

<sup>106</sup> TE, 119; AT, 116: *Die Schönheit der Natur entfließt aus der Hegelschen Theodizee des Wirklichen.*

A concepção hegeliana denota um avanço: a verdade não aparece expressa na imediatez da particularidade ou da limitação. O particular e o limitado são falsos porque não expressam tudo. O verdadeiro ultrapassa as aparências daquilo que vemos, ouvimos, sentimos. Essa visão de coisas faz com que o belo natural seja colocado em plano inferior uma vez que pertence à imediatidade. Por isso, diz Hegel, o belo na natureza não pode ser belo por si mesmo e para si mesmo. Esta beleza não tem autonomia e não pode refletir-se. A beleza natural só é bela para outro. Esse outro é aquele que toma consciência do belo que lhe aparece. É aquele que contempla uma bela paisagem, um belo pôr-de-sol, um belo animal; que escuta um trinado de pássaro – o melodioso canto do sabiá ao fim do inverno. “A beleza natural é bela só para os outros, quer dizer, para nós, para a consciência que apreende a beleza.”<sup>107</sup>

Hegel não suporta a contingência bruta do belo natural e a sensibilidade subjetiva que o percebe de modo também contingente. O belo natural só tem lugar no idealismo objetivo por meio da consciência, que, desse modo, é superior à beleza. A consciência procura captar a forma do belo natural, a saber, aquilo que lhe aparece de modo regular, simétrico, legal e harmonioso. Esse tipo de captação, no entanto, é pré-burguês. Vincula-se, antes, a uma contemplação lúdica da natureza, que a deixa como está. A burguesia vem para quebrar a regularidade, a simetria, a legalidade e a harmonia. A burguesia é revolucionária, diz Marx. “Não resta dúvida de que a burguesia, historicamente, desempenhou um papel proeminentemente revolucionário.”<sup>108</sup> A solidez da natureza (a forma da natureza) é desmanchada pela violência revolucionária burguesa. Hegel faz a crítica a esse formalismo que vê a natureza como algo que deve ser respeitado e deixado no mesmo estado. Há, de fato, na teoria estética hegeliana uma louvação implícita à dissonância, à assimetria. O dissonante, entretanto, deve vir da consciência, do espírito, o que, em outras palavras, significa que é o burguês que deve se impor sobre a natureza.

A concepção estética hegeliana não aceita dissonâncias no próprio belo natural. Ora, o belo natural não é nem harmonioso, nem simétrico. Não se apresenta como uma relação matemática que se repete em seus resultados. Isso é deixado de lado

---

<sup>107</sup> HEGEL, id., p. 152.

<sup>108</sup> MARX. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Global Edit., 1986, p. 21. Segundo o que está na *Filosofia do Direito* de Hegel, é a sociedade civil (*bürgerliche Gesellschaft*), isto é, um todo dentro do todo do Estado, que deve dominar a natureza natural e a natureza humana. Cf. HEGEL. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

por Hegel que apenas consegue levar a beleza natural a um posto subordinado em confronto com a beleza artística, isto é, aquela que nasce do espírito ou da subjetividade ideal. Em relação ao ideal, “a beleza natural não passa de uma beleza de segunda ordem.”<sup>109</sup>

Em si, o belo natural não pode ser subordinado. Só se é subordinado a alguém. A ideia de subordinação nasce, pois, daquele que aprecia a beleza natural. Ou seja, nós. É certo que a arte tende a ultrapassar a natureza. Esta, apesar disso, continua a ser seu protótipo: a arte é filha da natureza. Ou melhor, sua companheira. À medida que se torna adulta, a arte parece desprender-se de sua saia. Alguém desavisado pode concluir que o belo artístico surge sem a necessidade da natureza. Hegel pensa que a arte surge do ideal, que é pressuposto e que anima e direciona o fazer artístico. O Belo (ideal) existe antes do belo (natural). Algo parecido com aquilo que Platão pensava a respeito das Idéias no seu *tópos noetós*. É por essa razão que o belo natural ou a natureza em geral estão repletos de defeitos e insuficiências. O belo artístico torna-se necessário para suprir essa situação deficitária. “A necessidade do belo artístico provém, portanto, dos defeitos inerentes à realidade imediata [...]”<sup>110</sup>

Percebe-se nessa passagem que o belo artístico da estética hegeliana põe seu fundamento sobre as indigências do belo natural. Trata-se de uma fundamentação feita sobre uma carência, uma falta. Ao belo natural falta espírito: sobre essa falta edifica-se o belo artístico. Assim, a arte tem seu fundamento num nada. Entenda-se bem: num nada de espírito. Não no nada de tudo. Nada de tudo é simplesmente nada. A natureza é alguma coisa a que falta espírito.

O belo natural, para Hegel, é trivial, vulgar, sem grandeza, sem dignidade. Por esse motivo ele passa a ser visto como pré-estético:

O belo natural extingue-se [na concepção hegeliana] sem que seja reconhecido no belo artístico. Por não ser totalmente dominado e determinado pelo espírito, Hegel considera-o como pré-estético (*vorästhetisch*). (TE, 122; AT, 119)

Hegel não percebe que a arte se desenvolve no rumo do prosaico, na direção da perda da monumentalidade, da grandiosidade, da estabilidade, da identidade. Esse desenvolvimento indica que a arte faz parte do processo de desencantamento do mundo.

---

<sup>109</sup> HEGEL. *Curso de estética. O belo na arte*, op. cit., p. 172.

<sup>110</sup> HEGEL. *Curso de estética. O belo na arte*, op. cit., p. 172.

O prosaísmo, o desencanto na arte não são apenas sintomas de um direcionamento para o utilitarismo ou para a sua mercantilização. Hegel até não pode ser acusado de má fé. A arte, em sua época, ainda não mostra com clareza a tendência ao prosaísmo.

O que é essa tendência? Ela significa fundamentalmente que o fazer artístico rastreia a verdade naquilo que é efêmero, passageiro, instável. A arte busca mostrar verdades e não a verdade:

[Hegel] ao rejeitar o caráter efêmero do belo natural, como também tendencialmente tudo o que é inconceptual, mostra-se obstinadamente indiferente quanto ao motivo central da arte (*das zentrale Motiv von Kunst*), que é tatear a sua verdade no fugidio, no frágil. (TE, 122-123; AT, 119)

Do ponto de vista lógico-filosófico, Hegel sabe que o desenvolvimento do espírito é uma sucessão de verdades. Essa sucessão, entretanto, em seu sistema, vai engordando a verdade ideal que é anterior às verdades particulares e que as vai assimilando depois de ter se exteriorizado nelas, e sugando-as de forma sintética à medida que aparecem fenomenologicamente:

A filosofia de Hegel tropeça perante o belo: porque ela equipara entre si a razão e o real através da totalidade das suas mediações, hipostasia também o aparato de todo o ente mediante a subjetividade enquanto absoluto, e o não-idêntico serve-lhe apenas de entrave da subjetividade (*als Fessel der Subjektivität*), em vez de definir a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação. A estética dialética em progresso [a saber, a estética de Adorno] torna-se necessariamente também crítica da estética hegeliana. (TE, 123; AT, 119)

A arte busca a verdade no momento contingente que, tão logo aparece, já desapareceu. A busca da verdade, na arte, é exatamente isto: uma busca constante. Um tatear com os sentidos abertos e atentos àquilo que é e que já não é mais.

Se a estética precisa de uma fundamentação filosófica, esta deverá encontrar seus fundamentos na fragilidade das experiências não-idênticas. Ter-se-á, assim, uma estética do não-idêntico.

O não-idêntico, conceito que atravessa a *Teoria estética* e que é discutido mais detalhadamente na *Dialética negativa*, não deve ser tomado como um ente ou conjunto de entes insubmissos ou resistentes ao pensamento, mas como um estado de tensão permanente e fundante que persiste entre a tendência ao pensar identificatório e a não-imersão do dado concreto nesse pensar antropofágico, deglutidor, digestor e assimilador.

O objeto da *Teoria estética* não é o não-idêntico como um conjunto de *onta* refratários ao pensamento, mas precisamente a determinação da distância que medeia entre o pensar identificante e a não dissolubilidade do concreto nele, uma tensão pois. O não-idêntico não poder ser objeto, apenas *movens* de uma teoria autocrítica. [...] O não-idêntico da arte moderna é sempre o “não-idêntico-em-relação-aos” aprioris que desde fora pretendem reduzi-lo a exemplo do geral.<sup>111</sup>

#### 43. Transição do belo natural para o belo artístico

O processo artístico dialético, em Hegel, apresenta uma dominação da dominação. Num primeiro momento, o espírito domina o belo natural e o torna objetivo – por exemplo, a figura humana na escultura em mármore: o *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652) de Bernini. A escultura consegue transferir para a pedra a sensualidade tanto da figuração humana do anjo, que se impõe vencedor sobre a santa, quanto desta que se desfaz num êxtase erótico, humano demasiado humano.<sup>112</sup> Num segundo momento, a obra de arte se liberta de sua própria dominação, pois o ato estético é de fato um trabalho produtivo: o artista transforma a natureza (dominando-a a seu favor) e é por ela transformado (reverte-se o processo de dominação). Marx deixou isso claro.



Bernini. *Êxtase de Santa Teresa*

---

<sup>111</sup> GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 87.

<sup>112</sup> A edição de 1957 de *L'Erotisme* de Georges Bataille (Éditions de Minuit) traz na capa detalhe do rosto erotizado de Santa Teresa desta escultura de Bernini. A edição brasileira também (São Paulo: Arx, 2004). Cf., nesta obra, os Estudos V e VI, “Mística e sensualidade” e “A santidade, o erotismo e a solidão”, nos quais Bataille trata, mesmo que não especificamente, do caso de Santa Teresa.

O belo natural transiciona, pois, para o belo artístico numa trajetória modelada nos processos de trabalho. O dominador é dominado e, desse modo, o constante desenvolvimento da dominação vai se concretizando na direção de uma totalidade. A totalidade procura juntar as particularidades sob o selo da identificação:

A transição do belo natural para o belo artístico é dialética enquanto transição para a dominação. É artisticamente belo o que é objetivamente dominado no quadro, que em virtude da sua objetividade transcende a dominação. As obras de arte libertam-se dela, ao transformarem em trabalho produtivo o comportamento estético sensível ao belo natural, trabalho esse que tem o seu modelo no trabalho material. (TE, 123; AT, 120)

A objetividade estética reapresenta o ser-em-si da natureza. A reapresentação não segue rigidamente aquilo que está presente na natureza, o que é impossível em se tratando de arte. Arte não é natureza, pois a arte eleva o em-si até o patamar do para-si. Ao fazer isso, a arte necessita do particular. A captação do particular torna a arte semelhante à natureza, uma vez que não existe a natureza em geral. A natureza é abstrata. Os elementos da natureza sempre são concretos; particulares, portanto. Também não existe a arte em geral. As obras de arte sempre são obras; particulares, pois.

A obra de arte se assemelha à particularidade natural de modo acidental, contingencial. Nunca de modo necessário. Não há necessidade nos caminhos e descaminhos da arte. É equivocado concluir que as formas primitivas da música foram necessariamente monótonas-repetitivas a fim de seu próximo passo histórico tornar-se plurítono e estruturado em harmonias variadas ou em harmonias desarmonicas ou em desarmonias harmonizadas; e, mais tarde, em desregulações sonoras dissonantes, ao estilo de Anton Webern, que, às vezes, retorna a uma proposta musical próxima dos sons naturais que são monótonos não sendo. É o caso, em parte, das *Seis Peças para Orquestra* (1909).

A musicalidade dos índios Mehinaku repete motivos à exaustão. Ouçam-se, por exemplo, as diversas faixas do cd *Mehinaku. Message from Amazon*.<sup>113</sup> A repetibilidade é, antes, sintoma de miticidade, de encantamento. Pode-se dizer que os avanços no campo artístico da música fazem parte do processo de desencantamento do

---

<sup>113</sup> Produzido por Dialeto Latin American Documentary, 2001. Selo MCD World Music.



mundo. Max Weber por certo concordaria com isso. Hegel diria que esses avanços se devem à variação do espírito na utilização objetiva dos sons.

Há, no entanto, a possibilidade de se falar em necessidade na arte. Não em todas as épocas históricas e nem sempre do mesmo modo. Principalmente, não ao modo científico ou a um certo *more geometrico* como aquele usado por Spinoza para esclarecer a necessidade na ética e que seria transferido para a arte, a fim de esclarecer sua necessidade:

Na arte não se deve falar da necessidade *more scientifico*, mas só na medida em que uma obra opera pelo poder do seu fechamento a evidência do seu ser-assim-e-não-de-outro-modo (*die Evidenz seines So-und-nicht-anders-Seins*), como se ela houvesse apenas de lá estar e dela não se pudesse abstrair. (TE, 124; AT, 121)

As artes modernas e contemporâneas apresentam uma necessidade própria sua. Trata-se do seu caráter utópico: do ainda-não-existente. A arte não imita algo tal qual este se dá, o algo real, mas antecipa algo – um em-si – que ainda inexistente. “O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um ser-em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito.” (TE, 124; AT, 121) O inexistente é seu objeto real. A irrealidade é seu objeto existente. O utópico artístico é, de fato, negativo. Nunca positivo. Por isso, na arte não há intenções de apresentar uma realidade que ainda não existe, e que, ao existir, deveria ser integrada no existente. Se assim fosse, a arte seguiria o modelo da dinâmica capitalista da troca, na qual o futuro está antecipado no presente.

A análise do primeiro capítulo d’*O Capital* de Marx pode nos oferecer alguns elementos importantes para o esclarecimento da problemática que envolve a dinâmica capitalista da troca, como o futuro é antecipado no presente e como esse processo é formador de uma totalidade integradora das particularidades.

Marx abre o capítulo, afirmando:

A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma 'imensa coleção de mercadorias', e a mercadoria individual [aparece] como sua forma elementar. Nossa investigação começa, portanto, com a análise da mercadoria.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> MARX. *O Capital*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe e coord./revisão de Paul Singer. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Col. Os Economistas), vol. I, tomo 1, cap. I: “A mercadoria”, p. 45.

Esse início d'*O Capital* merece nossa atenção. Convida-nos a desenvolver um programa epistêmico a partir das aparências, isto é, das formas que normalmente são tidas como não-essenciais. De acordo com esse ponto de vista, algo aparente sempre pode ser redutível a algo mais fundamental, mais elementar, ou a algo que num primeiro momento não aparece. Segundo Marx, a pesquisa do modo de produção capitalista deverá ter começo pela aparência de elementaridade da mercadoria. Como veremos, essa aparência deverá ser superada ao longo da análise.

Note-se, antes de outra coisa, a possível influência hegeliana nesta proposta epistêmica. Entretanto, é bom que se alerte quanto ao duplo significado do conceito de aparência. Por um lado, aparência pode significar aquilo que é ilusório, derivado, secundário, falso, e neste caso opõe-se a algo que é primeiro, verdadeiro, essencial. Isto pode nos levar a entender toda e qualquer forma de aparência como falsa. Cai-se, assim, numa dinâmica regressiva linear, onde a falsidade deve ser rejeitada em favor da verdade. De fato, isso significará a busca de uma verdade sempre mais fundamental e que não seja a aparência de uma verdade logicamente anterior. Essa regressão *ad infinitum*, a fim de não desembocar no absurdo, deve parar a certo momento e admitir a existência de um primeiro princípio não mais passível de ser reputado como falso. A falha lógica básica dessa visão de coisas está em que não se pode aplicar ao primeiro princípio os mesmos procedimentos lógicos aplicados aos demais elementos da cadeia linear. Fica sempre pendente a pergunta: por que certo elemento é tão-somente verdadeiro e nele se precisa estacionar?

Por outro lado, aparência pode significar a expressão de algo, a manifestação de algo, uma forma de aparecimento entre várias possíveis. A aparência, neste caso, é reflexiva, a saber, remete a algo diferente dela, mas com ela relacionado. A relação reflexiva não coloca como ponto de partida verdades e falsidades e sim levanta a problemática lógica da posição e reposição: como algo posto se repõe em formas diversificadas? Essa visão de coisas é propriamente hegeliana. A aparência assume a função de categoria lógica, deixando de cumprir o papel pré-lógico ou extralógico de ilusão enganadora que cumprira por muito tempo nas discussões filosóficas. No

segundo livro da *Ciência da lógica*, Hegel deixa claro o papel chave que a categoria do aparecer possui na dinâmica do conhecimento.<sup>115</sup>

Marx, ao longo de seus escritos, mostra certa ambivalência quanto ao conceito de aparência. Às vezes, trabalha com a aparência no primeiro significado; outras, adotando um perfil hegeliano, de modo particular nos *Grundrisse* e n'*O Capital*, trabalha com o segundo significado, ou próximo deste.<sup>116</sup>

Marx vê na mercadoria uma aparência. Algo que aparece. Mas esse algo não é qualquer coisa. É uma mercadoria. A mercadoria só é tal porque em situação de troca. Por isso, alguém poderia dizer que Marx parte de um dado: "dada a troca..." É certo que ele aceita o fato da troca como dado, mas não como dado petrificado, que perdeu sua história. Em Marx, a troca é antes um dar-se constante, um pôr-se/repor-se. É, como afirma uma passagem dos *Grundrisse*, uma "história contemporânea", a saber, a história interna de reposição do fenômeno social produtivo.<sup>117</sup> Essa reposição tem como pressuposto o valor. A troca só acontece porque os objetos postos em situação de troca são valorizados: de um lado, por seu provável uso; de outro, pela possível igualização das diferenças. O primeiro momento lógico é chamado de valor de uso, o segundo de valor de troca. É pela análise do valor de troca que se chega ao tema do trabalho abstrato. Com isso a análise avança. Teria o valor de uso um peso secundário na investigação marxiana, a ponto de perder a importância no decorrer do primeiro capítulo? Não é pelo valor de uso que compramos uma mercadoria? Por que este parece ser relegado em favor do valor de troca? Procuremos entender isso.

Na situação de troca (simples) são confrontados valores de uso diferentes, conforme as necessidades dos agentes trocadores. A mercadoria, portanto, para poder manifestar-se como valor de uso deve entrar em situação de troca, o que faz dela simultaneamente um valor de troca. E será no contexto desse valor que a transação se efetivará ou não. Uma vez nesse contexto, a troca deixa de lado a utilidade da mercadoria ou sua qualidade e passa a ser regida pela quantidade. Se efetivamente *x* pares de sapatos são trocados por *y* quilos de papel, então deverá haver uma medida quantitativa comum aos dois membros da equação da troca que possibilite a mesma. O

---

<sup>115</sup> Cf. FLICKINGER, Hans-Georg. "A verdade do aparecer - reflexões sobre um conceito chave da filosofia hegeliana" (Monografia). Porto Alegre, Departamento de Filosofia, UFRGS, s/d, p. 6-11.

<sup>116</sup> Cf. ROSENFELD, Denis L. "Invertendo a inversão ou lendo Marx a partir de Hegel". In: *Filosofia Política I*. Porto Alegre, L&PM, 1984, p. 26.

<sup>117</sup> MARX. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin, Dietz Verlag, 1953, p. 363.

que pode haver de comum entre as quantidades diferentes das mercadorias é o fato de estas últimas serem produtos do trabalho. Este trabalho, entretanto, não pode ser o trabalho concreto, de vez que o contexto do uso já foi abandonado na nova dimensão lógica onde a análise agora se desenrola. Só pode ser um trabalho abstraído das qualidades particulares e concretas do trabalho dos produtores concretos. É o que Marx chama de trabalho humano abstrato:

Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, desaparece o caráter útil dos trabalhos nele representados, e desaparecem também, portanto, as diferentes formas concretas desses trabalhos, que deixam de diferenciar-se um do outro para reduzir-se em sua totalidade a igual trabalho humano, a trabalho humano abstrato.<sup>118</sup>

A trajetória acima leva a análise, pois, ao que Marx denomina substância social do valor das mercadorias, ou seja, ao fato de as mercadorias representarem acumulação ou incorporação de trabalho humano. A troca acontece por meio dessa representação, que é comum a qualquer mercadoria colocada em situação de mercado. Essa representação, todavia, também é quantificada, pois voltamos a lembrar que a logicidade continua a se desenvolver na dimensão da quantidade. A quantificação do trabalho se dá pelo seu tempo de duração, hora, minuto, dia etc. O trabalho passa a ser força de trabalho e essa força medida por tempo de trabalho. É por esse *quantum* que uma mercadoria pode ser trocada indiferentemente com qualquer outra. O *quantum* de trabalho necessário para sua produção dará o valor de troca da mercadoria.

Após essa reapresentação esquemática do caminho seguido por Marx para explicitar aquele algo além das aparências da mercadoria, é preciso agora reanalisar este caminho lógico sob outro ângulo. Donde Marx parte e onde chega? Seu ponto de partida é, de fato, o valor e, mais especificamente, a mercadoria possuidora de valor por ter incorporado a si trabalho. A intenção primeira parece ser, pois, reafirmar um resultado já esclarecido, ou pelo menos em parte, pela economia clássica (A. Smith, D. Ricardo): é o trabalho que dá valor à mercadoria. Entretanto, a intenção vai mais longe. Com a tese do valor-trabalho pode-se quebrar, e efetivamente se quebra, o peso da aparência da circulação de mercadorias e se alcança o processo de produção das mesmas. Esta é uma primeira importante quebra de aparências. A produção, por outra parte, não tem sentido sem a circulação ou a troca. É esta relação que produção e circulação entre si mantêm

---

<sup>118</sup> MARX. *O capital*, op. cit., p. 47.

que faz um termo logicamente ser reposto pelo outro. Temos aqui, pois, um desenvolvimento circular, onde um termo não exerce a tirania da verdade sobre o outro, mas ambos participam na sua constituição.

Além disso, essa constituição não para aí. Ela tem continuidade – ou continua a pôr-se/repor-se – no contexto da troca. Para Marx é crucial esclarecer este processo, pois o capitalismo produz para a troca.

O valor, na troca, se manifesta pelo valor de troca e não pelo valor de uso. Aquele valor – o de troca – por ser quantitativo, deverá, de um modo ou outro, ser referido quantitativamente à produção. De fato, como dar-se-ia a reposição da quantidade na dinâmica da troca se na produção da mercadoria não tivesse havido aquele "algo em comum", que, atente-se, não pode ser meramente trabalho, mas quantidade de trabalho? Por esse motivo, há inter-relação das quantidades nos dois contextos. Novamente surge o círculo e a verdade vai se constituindo ou reconstituindo à medida que a investigação avança.

Esclarecido isto, Marx passa a analisar a forma dinheiro, dimensão fundamental no processo da economia. Como explicar a presença do dinheiro na economia capitalista? A problemática do dinheiro é pacientemente desenvolvida no item 3 do primeiro capítulo, indicando o quanto Marx colocava de importância neste tema.<sup>119</sup> Não seguiremos passo a passo a argumentação apresentada por ele – da forma simples de valor passando para a forma desdobrada, daí para a forma geral, até chegar à forma dinheiro. Vamos tão-somente insistir no caráter representativo do dinheiro, pois ele permite entender mais de perto a questão da antecipação do futuro no presente, o que, na *praxis* capitalista, anula as possibilidades de constituição de um ainda-não existente.

O conceito de representação usado por Marx não é o de uma imagem mental substituta das coisas reais, mas de algo real substituindo outro algo real. Há, com efeito, um jogo de substituições na dinâmica da troca – assim começa Marx a apresentação da forma simples de valor. O valor de troca de uma mercadoria é dado por outra:  $x$  metros de linho valem  $1$  casaco. Mas a dinâmica da troca não se restringe a apenas dois termos, intercambiáveis com exclusividade. A troca abre-se numa "série constantemente ampliável". Esta ampliação, o desdobramento da troca numa série indefinida, faz o jogo

---

<sup>119</sup> MARX, *idem*, p. 53-70.

das substituições tornar-se indiferente. A aparente exclusividade de troca que havia na forma simples é removida e  $x$  metros de linho podem ser trocados por qualquer mercadoria, assim como, de modo invertido, qualquer mercadoria pode ser trocada por  $x$  metros de linho, devido à igualação instituída pela proporção quantificadora. Esta inversão dos termos da equação instaura o "equivalente geral".

Chegar a esse ponto é chegar à forma dinheiro. Esta se constitui quando uma mercadoria qualquer "conquista historicamente" a função ou "posição privilegiada" de ser representante geral de todas as mercadorias. "A dificuldade no conceito da forma dinheiro se limita à compreensão da forma equivalente geral [...]"<sup>120</sup> Tudo indica, pois, que o equivalente geral põe-se (assume a posição) como o representante de toda e qualquer mercadoria em situação de troca. Isto significa que o equivalente geral ou sua forma dinheiro passa a ser uma representação da trocabilidade universal. De fato, este representante substitui as possíveis trocas a serem feitas:  $\$ = a, b, c, d...$

Posto isso, precisamos olhar mais de perto o processo lógico que o dinheiro constitui. Para auxílio de nossa análise, tomamos como referência a fórmula exposta acima. Assim apresentada, esta fórmula é indicadora de atos tão comuns como ir ao supermercado e comprar com o dinheiro que temos algumas mercadorias de que precisamos para o cotidiano. Entretanto, se o dinheiro é representante geral das mercadorias, a posição correta dele na equação deve ser no outro lado, de vez que o papel ativo da troca se dá pelos representados e não pelo representante:  $a, b, c, d... = \$$ . "A primeira mercadoria representa um papel ativo, a segunda um papel passivo."<sup>121</sup>

Reapresentada a fórmula desse modo, percebe-se com clareza que a classe indefinida de objetos trocáveis pelo dinheiro é anteposta a qualquer ato efetivo de compra/venda. Aqui reside o principal significado do dinheiro como representante geral das mercadorias. A função da representação é antepor ou antecipar as ações efetivas. A trocabilidade da moeda por indefinidos objetos é dada de antemão. "Tudo se passa como se sua convertibilidade fosse garantida de antemão", diz Giannotti.<sup>122</sup> No processo de troca acontece uma subversão temporal, pois o representante (o dinheiro) reúne em si, num presente atemporal, os tempos reais sucessivos da troca a se darem apenas num futuro. "[...] O sucessivo se instaura como se fosse presente" e com isso surge a classe

---

<sup>120</sup> MARX, idem, p. 70.

<sup>121</sup> MARX, idem, p. 54.

<sup>122</sup> GIANNOTTI, José Arthur. *Trabalho e reflexão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 20.

em sua "formação atemporal", continua Giannotti. Além disso, esta dinâmica é reflexiva: o posto, isto é, as mercadorias a serem compradas a, b, c, d..., se convertem em pressuposto monetário; é esse pressuposto que funciona como representação. Pode-se perceber que nos processos de troca de mercadorias por dinheiro o ainda-não-existente já existe garantido. O dinheiro garante antecipadamente a existência da mercadoria. Não há a criação de um novo existente, apenas o reforço do que já existe.

No sistema capitalista, o futuro – ou seja, a possibilidade dos atos de troca por meio do dinheiro – é tornado presente. Assim, paradoxalmente, o futuro já é presente. Com isso, os atos possíveis se tornam reais sem sê-lo, e também necessários. Ou seja, a realidade dos atos se deve à sua presentificação; a necessidade se deve ao sentido exigido pelo pressuposto: tenho que realizar os atos futuros para que o pressuposto adquira sentido, já que ele é o pressuposto das ações. Tudo isso acontece no interior de uma dinâmica que Marx denominou fetichismo: o dinheiro tem o poder de animar o mundo das mercadorias mesmo antes de animá-lo efetivamente. Daí sua força ideal e real.

A arte, segundo Adorno, não garante o futuro no presente. A arte não garante nada. Por isso, ao não se tornar mercadoria, ela escapa ao poder totalizador do capitalismo. E, assim, pode se capacitar a propor um futuro que ainda-não-é.

## V. O BELO ARTÍSTICO: ESPIRITUALIZAÇÃO, EVIDÊNCIA, *APPARITION*

### 44. O “mais” como aparência

A beleza da natureza se manifesta por meio de um além de si. É como se o natural pudesse se extrapolar, parecendo ser mais do que realmente é. A beleza, neste caso, sobrepuja a natureza material, física e se dá ao contemplador humano como aparência superadora do mero contingente. Trata-se de uma *apparition*, no sentido de transcender o dado e o sentido. Quase como uma aparição de textura fluida espiritual na linha religiosa judaica-cristã de um vidente que consegue capturar a aura. Um positivo e duro sentir empirista jamais capturaria esta transaparência.

Adorno parece recuar ao *Ion* de Platão quando trata do tema da *apparition*. Para Platão, o artista, para chegar à inspiração, é “enfurecido”, “entusiasmado” pelos deuses.<sup>123</sup> Adorno, entretanto, não apela mais para uma arte encantada por deuses. Esse “mais”, esse transcender da obra de arte é, de fato, “a coerência de seus momentos” (*der Zusammenhang ihrer Momente*). (TE, 125; AT, 122)

A arte tenta agarrar este mais. Procura arrancá-lo de uma situação contingencial para transferi-lo a outra contingência: a obra de arte. Seja, por exemplo, a luminosidade que esbate nas paredes da catedral de Rouen. Monet luta para colocar na tela as mudanças na cor que a luz solar provoca na fachada da igreja nos diferentes momentos do dia. O mesmo sempre é outro. Este outro define-se como aparição. Ele aparece como o mais que a pedra natural apresenta no jogo relacional que entre si fazem o olhar, o cérebro, as luzes, as tintas, as técnicas, a imaginação, a criatividade, o tempo-no-espço. Ao colocar o mais na tela, o pintor o nega como irreal. A arte torna-se uma prática de negar a negação. Desse movimento, no entanto, não são produzidas sínteses de tipo hegeliano que anseiam pelo absoluto, que sempre é o que é. A arte pertence ao mundo contingente. Dele nunca se afasta. Cria sua própria transcendência sem se transcender, uma vez que transcendência, na obra de arte, é, como vimos, a coerência de momentos passageiros. Como a difusa transiluminação mostrada por Camille Pissarro em *Caminho através do bosque no verão* (1877) e a luz morrente do entardecer em *O*

---

<sup>123</sup> Marcia Tíburi analisa a “outra concepção de arte que já não se liga à mimética” que Platão apresenta no *Ion*. Cf. TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 94-103.



*Angelus* (1857-59), de François Millet. No inverno, a iluminação no caminho do bosque seria outra. Pissarro capta as diferentes luzes e seus efeitos coloridos nas diversas pinturas que faz do Boulevard Montmartre (1897) e da Avenida da Ópera (1898). A luz no horizonte, ao amanhecer, é outra e um *angelus* matutino tem/teria outro significado para o pincel de Millet. Todas as luminosidades possíveis de uma paisagem natural formam sua coerência luminosa; provocam coerência colorida; realizam um irreal. Assim, a transcendência se contingencializa. Normalmente, o artista procura captar um desses momentos, o que não significa que os outros inexistem. Deixar de concretizar um momento da beleza natural não anula os demais. Parafraseando o poeta Vinícius de Moraes: a transcendência é eterna enquanto dura. Na natureza, nada escapa ao tempo. Por isso, ela sobrevive transcendendo-se a si mesma na duração de seus momentos.



Pissarro. *Caminho através do bosque no verão*



Millet. *Angelus*

Este é o mais que a arte se esforça para capturar. Um mais que não pode degenerar na pura contingência contingente de relações produtivas e quantitativas. A obra de arte – mesmo que quantificada em linhas, traços, rabiscos, sons, pautas, pausas, claves, cores, palavras, frases, parágrafos e ocupação de espaço – precisa criar desvios e descaminhos que desestabilizam a tendência racionalista: esta quer impor totalidades sem vida.

#### 45. Transcendência estética e desencantamento

O mais da arte não é apenas um todo nascido da integração das partes (ou de sua desintegração). O mais é um outro de si mesmo mediado pela coerência (ou mesmo incoerência) das partes. “O ‘mais’ não é apenas a coerência, mas um outro por ela mediatizado, e, apesar de tudo, dela distinto.” (TE, 126; AT, 122) Como o *Parque Güell* (1900-14) de Antoni Gaudí. Para Gaudí, a unidade produziria um todo racional. Seria

aquilo perseguido pelos idealistas, a *ars una*, que reapareceria em cada obra na qual as partes entre si coerem de um ou outro modo. Mas o importante para Gaudí não é a unidade, mas a união. Esta só aparece no fim do processo artístico, não no seu início como modelar ideia platônica. A fantasia de Gaudí está completamente desamarrada, corre solta pelas irregularidades do terreno nas imediações de Barcelona, criando formas artísticas acordadas com as formas naturais. Desse todo nasce um outro. O outro é o mais. O todo é o Parque Güell. Mas não é um todo que massacra a parte.



Gaudí. Parque Güell (entrada)

Os momentos do Parque, suas mil e uma partes, concretizam um mais que aparece sempre de forma diferente devido exatamente à força de seus detalhes. O detalhe é “veículo de protesto contra a organização”.<sup>124</sup> Gaudí evita a *Entkünstung*: a arte não perde sua especificidade que é a de realizar a transcendência na imanência contingente. A arte não perde a aura benjaminiana. É uma aparência aurática, sem dúvida, mesmo que não mais aquela semissacral sobreimaginada por Benjamin.

A obra de arte pode ser um todo desencantado quando se apresenta como uma mônada fechada sobre sua singularidade que parece não falar, que parece não dizer nada. Como as diversas obras de Beckett. *O inominável* (1958) mostra a degradação do sujeito num mundo tornado incompreensível. Procura apresentar os limites do discurso racional. Mesmo através das palavras escritas, parece nada dizer. Seu mutismo, no entanto, é aparente. Se é aparente, então diz algo. Este algo vem a ser o mais da obra beckettiana. É sua transcendência estética. Por isso, o personagem em derruição, logo no início do livro, diz que é preciso evitar “o espírito do sistema”. A saber, é preciso evitar a racionalidade do todo (o desencantamento) sem perder a aura (a transcendência estética). Beckett consegue. Gaudí também.

---

<sup>124</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 118.

## 46. Aufklärung e estremeamento

A expressão artística não pode ser agarrada na imediatez dos materiais, sejam estes o tema da obra, seus subtemas, o modo de organizar cores ou sons, maneiras de integrar ou desintegrar elementos como palavras, traços, texturas, timbres e assim por diante, *ad indefinitum aut libitum*. O instantâneo da expressão se dá através de mediações que abrem o caminho para a verdade, que nunca é instantânea, mas em movimento de desencantamento do medo – do estremeamento que os homens sentem perante algo que os surpreende e que os deixa confusos e inseguros. A obra de arte faz aparecer um outro além de si. *Ulisses* de Joyce ou, melhor, o alucinante episódio desse livro “O bordel”,<sup>125</sup> desestabiliza o leitor à medida que a narração, distribuída entre múltiplos e verossímeis/inverossímeis personagens, vai se pondo em ato. Mas não existem potencialidades a se atualizar, como Aristóteles pensa o movimento da realidade. A obra de arte é um irreal que se realiza. O ato se performa entre sujeito e objeto. Sujeito = o leitor de Joyce, o leitor do *Ulisses* de Joyce, o leitor de “O bordel” do *Ulisses*. Objeto = o *Ulisses*, “O bordel”. A forma se atualiza a cada instante entre leitor e texto. O autor desaparece atrás do trabalho feito. Agora, a obra é posta à disposição de quem quiser apreciá-la.

Os estremeamentos, literários, vão se sucedendo conforme a leitura avança:

*The famished snaggletooths of an elderly bawd protrude from a doorway.  
I never ate in all...  
The odour of the sick-sweet weed floats towards him in slow round ovalling  
wreaths.  
I wanted then to have now concluded. Nightdress was never. Hence this. But  
tomorrow is a new day will be. Past was is today. What now is will then  
tomorrow as now was be past yester.  
There is a flower that bloometh.  
Ben Jumbo Dollard, rubicund, musclebound, harynostrilled, hugebearded,  
cabbageeared, shaggy-chested, shockmaned, fatpapped, stands forth, his loins  
and genitals tightened into a pair of black bathing bagslops.<sup>126</sup>*

<sup>125</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, op. cit., p. 485-633.

<sup>126</sup> JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000, p. 564, 576, 580, 631, 634, 637. As citações acima, na tradução de A. Houaiss para o português, ficaram assim: *As tortifaucos famélicas de uma marafona velhusca repontam de uma porta.* (p.487) // *Eunun caco mientoda...* (p. 500) // *Um odor nauseidoce flutua rumo dele em lentas volutas redondas ovalantes.* (p. 505) // *Eu queria então já haver terminado. Camisola foi nunca. Daí isto. Mas amanhã é um novo dia será. Passado foi é hoje. O que agora é será então amanhã como agora era ser passado ontem.* (p. 557) // *Há uma flor que bloomfloresce.* (p. 559) // *Bem Bígua Dollard, rubicundo, musculaturado, narinipeludo, imensibarbe,*

Mas não são só as transformações nas palavras, os neologismos, o novo na língua que surpreende (que cria o ato da surpresa), mas também os inusitados personagens que permeiam o diálogo no episódio e o animam: as Campainhas, o Alarme, a Silhueta, o Sabonete, as Volutas, o Mercúrio Escuro, o Calígrafo e o Estenógrafo, as Juntas, o Inominado Um, os Sinos, os Beijos, os Dobres, um Pendurador de Sinos, os Bebês e Lactantes, um Caranguejo, um Ramo de Azevinho, as Fivelas, o Boné, o Gramofone, o Fim do Mundo etc. É a imaginação alucinatória à solta criando a forma estética do *Ulisses*, que nos diz, não dizendo: é preciso quebrar a força do uso literário e linguístico imposto pela tradição racionalista da *Aufklärung*. Esta proposta formal – que em Joyce é, antes, um princípio formal – será aprofundada radicalmente no *Finnegans Wake*. Nesta obra, Joyce não apenas surpreende, ele soca a língua inglesa, quebra-lhe os dentes, amarfanha-lhe as feições. Assim fazendo, desorganiza o fluxo iluminista da comunicação a que estamos acostumados, seja por usos, costumes e freios sintáticos/gramaticais, seja por razões ideológicas/políticas ou pelo direcionamento massificador da indústria cultural. Joyce não quer nos dizer que devemos dispensar a língua e a comunicação feita por meio das palavras. Ele nos diz, não dizendo, que nossos processos de comunicação sucumbiram ao *déjà vu*, *déjà dit*, *déjà pensé*. Os significados de nossa comunicação enrijeceram porque passaram a fazer parte do *verwaltete Welt*. Perderam a autonomia, empedraram-se. Enfeixaram-se em conceitos quase sempre sem vida; universalizaram-se.

Esquecemos as particularidades e, com isso, o caminho para a constituição das verdades. “Toda *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela põs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade.” (TE, 127; AT, 124) A *Aufklärung*, nas suas origens nebulosas, ao ir se tornando lentamente esclarecimento e desencantamento do real, também ia perdendo a *gã* que a empuxava: o estremecimento no rumo das verdades.

Um esforço parecido para criar estremecimentos, mesmo que de modo menos provocativo e mais tropicorido, descompromissado e epatético, foi desencadeado por Mário de Andrade em *Macunaíma*:

Então pra animá-lo, Ci empregava o stratagema sublime. Buscava no mato a folhagem de fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí

do herói e na nalachítchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava um lião querendo.<sup>127</sup>

A linguagem passa do usaico sintático/gramatical correto, dicionarizado e enobrecido das elites, para o usaico popular criativo e ao mesmo tempo vulgar, fundado principalmente em lendas e mitos do imaginário tupiniquim-brasileiro. O herói Macunaíma é descaracterizado como herói. A tradição iluminista se esboroa em meio à rede sem fios das espertezas e manhas do não-herói marioandradino. Assim como Leopold Bloom, do *Ulisses* de Joyce, Macunaíma torna-se um herói sem heroicidade. Alguém real porque auratizou o cotidiano e o irreal. Ambos estremecem o nosso mundo administrado. Ambos vieram ao mundo para não serem pedras.

O herói é um paradigma petrificado porque subsumido num conceito. O conceito despreza as múltiplas particularidades da vida. Mas como podemos viver sem os conceitos? Como pensar sem eles? Como nos comunicar sem eles? Como construir conhecimentos sem eles? Não precisamos rejeitá-los. Precisamos quebrar-lhes a monoliticidade e fazê-los estremecer. Isto fazem Joyce e Mário de Andrade, cada qual à sua maneira.

Sem conceitos, como falar sobre a arte e com a arte? Descristalizando-os. Capturando a obra de arte naquilo que ela tem de instantâneo, prestando atenção àquilo que aparece, reencontrando o equilíbrio paradoxal entre o que se desvanece a todo momento e no entanto se preserva. A obra de arte é imóvel no seu movimento; é móvel na sua fixidez. Por isso, ela se nos apresenta como *apparition*, semelhante à aparição de um fogo-fátuo ou de um meteorito riscando os céus ou de uma queima de fogos na passagem do ano. Vê-se e já não se vê. Viu-se. Entretanto, pode-se novamente ver e quantas vezes se quiser. Pois a obra de arte não desaparece na escuridão do nada, sem deixar vestígios. Uma obra sem vestígios é nada. O que permanece se objetiva. Todavia, permanece sem permanecer, uma vez que a arte ultrapassa a materialidade coisal. A *aísthesis* artística aparece nas coisas, mas não é a coisa.

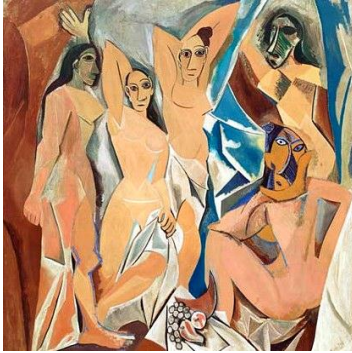
---

<sup>127</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1972, p. 30.

## 47. A arte e o estranho à arte

A efemeridade absoluta – a saber, não mais contingente – é estranha à arte. Nela, o que aparece, reaparece. Sempre de modo diferente. A diferença efêmera: assim a obra de arte se multiplica para os diversos contempladores e, para o mesmo contemplador, em diversos momentos. Cada aparição é única. Isto marca sua indigência e, ao mesmo tempo, sua perfeição. A obra de arte é perfeita na sua contingência, na sua empiria fulgurante que se atualiza a cada instante para logo se desatualizar. Um outro toma o lugar do outro, sem regras estéticas constrictoras como a *ars una*, esclarecida, queria impor ou, pelo menos, propor de modo rígido tanto para o artista quanto para o contemplador e o crítico.

Na arte, o encantamento passa pelo processo de sublimação. Encantamento = aquilo que faz estremecer, que nos faz entrar na dimensão do não-racional, do mítico. Sublimar faz parte do inconsciente histórico e o medo torna-se útil para a consciência. Racionaliza-se. Aquilo que encanta é denegado sem ser negado. O medo sofre um bloqueio intra/infrapsíquico e alcança o estado do usufruto. Uma fruição não-kantiana em uso. Chega-se à arte. Supera-se a pré-arte. Aceita-se aquilo que assustava. O cubismo pictórico (picasseano, braqueano) de certo modo ressuscita o susto pré-artístico porque traz à tela a possibilidade dos múltiplos pontos de vista bidimensionados, esartejados, aparentemente irracionalizados. O inconsciente liberado tenta vir à flor das nossas pupilas. Tenta buscar as razões escondidas. Tanto é sub-real quanto suprarreal. Breton percebeu que Picasso tornara-se um cubista surreal. O cubismo traz para a superfície a profundidade, decompondo o mundo das formas aparentes em contra-aparências formais estéticas. A tridimensionalidade, que separa espaço e tempo, se reúne à unidimensionalidade espaço-temporal. Como a mulher re(des)figurada por Picasso, abaixo e à direita da tela, em *Les demoiselles d'Avignon* (1907) e os rostos humanos e animais de *Guernica* (1937).



Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*



Picasso. *Guernica*



Braque. *Mulher com guitarra*

O cubismo pictórico geometriza o real, os corpos reais, a matéria real. Irrealiza a realidade, realizando-a quantitativamente. O que isto tem a ver com a prática circense? Do circo, a arte busca captar a tridimensionalidade da diversão, das habilidades dos corpos, da beleza ensaiada dos movimentos. O circo é *competence & performance*. O que a *Mulher com guitarra* (1913) de Braque tem a ver com o circo, mesmo que seja com os grandiosos e atraentes espetáculos do Cirque du Soleil? A ambiguidade e a polimorfia de um trapezista. Seus movimentos acontecem na cadência do espaço e do tempo e seu desempenho resolve os conflitos, não os põe. A arte cubista, ao contrário, desordena o aparentemente ordenado, procura pôr a nu a assimetria do real, de modo particular do real humano. A forma estética geral do cubismo indica ao mesmo tempo a quantificação a que os humanos foram reduzidos na sociedade administrada do capitalismo tardio, a angústia que acompanha esse fato e o desejo não desejado de superar o processo quantificador. Nos espetáculos circenses isso é formalizado de modo lúdico, aparentemente desvinculado dos processos sociais.

Essa qualidade [a espiritualização] é perceptível nos fenômenos dos quais se emancipou a experiência estética, nos sobreviventes de uma arte de certo

modo afastada da arte, bem ou mal chamada inferior, como no circo, para a qual se viraram, na França, os pintores cubistas e os seus teóricos e, na Alemanha, Wedekind. (TE, 129; AT, 126)

A obra de arte, entretanto, também busca o espetáculo, como o circo. Quer ser sentida, vista, admirada. Espera palmas, como no final de um concerto musical ou de uma representação teatral. Ela tem algo do pré-artístico corporal do circo. A expectativa do público com relação ao trapezista que há de se jogar solto no ar é parecida àquela que podemos sentir quando as cortinas do palco se abrem para o começo do teatro. Uma vez aberto o palco, *Fim de partida* de Beckett cria no espectador a promessa de que algo há de acontecer: é a *apparition* artística que se multiplicará ao longo da representação. O claudicante Clov deflagra as aparições: olha pelas janelas e ri; vai até os latões, tira o lençol que os cobre, destampa-os, olha dentro e ri; vai até o centro do palco, tira o lençol que cobre Hamm sentado numa cadeira de rodas, observa-o e ri. O que há além das janelas? O que há dentro dos latões? Por que Clov emite pequenos risos? A promessa está posta. Em *Esperando Godot*, a aparente pobreza do cenário (“Estrada no campo. Árvore. Entardecer.”) é promessa de seu contrário: a riqueza da representação. Esta, no entanto, ao longo de dois atos, será dada ao espectador através de algo que poderia aparecer e que não aparece. A cortina se fecha e a esperada aparição não acontece. *Esperando Godot* é uma obra de arte na qual a não-aparição é a *apparition*. Como se o trapezista estivesse a ponto de se lançar no espaço vazio e não o faz. Nossas mãos se preparam para bater palmas e assim permanecem, expectantes.

Beckett consegue fazer aparecer algo que não aparece. Uma das características da obra de arte é também esta. “Em toda a obra de arte genuína aparece algo que não existe.”<sup>128</sup>

#### 48. O não-ente

Arte é promessa e desejo. Anuncia não-entes. “No surgimento de um não-ente, como se ele existisse, tem a questão pela verdade da arte o seu primeiro

---

<sup>128</sup> TE, 131; AT, 127: *In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.*



impulso.”<sup>129</sup> Com a arte entramos num estado de nostalgia perante o belo que parece nos escapar a todo momento das mãos. Quanto mais o anunciamos e enunciamos por meio da concretude da obra, tanto mais ele – o estado de nostalgia – aprofunda nosso desejo de beleza. Beleza que poderia reconciliar o mundo sensível, das sombras, com o mundo inteligível das luzes eternas e incorruptíveis. Assim pensa Platão. Reconciliação que nunca acontece. Assim também pensa Platão. Tão-somente o filósofo é aquele que mais tem chances de chegar perto das Formas suprassensíveis e contemplá-las, apesar de enevoadas pela sensibilidade. Ou talvez o poeta, um agraciado pelos deuses para perceber belezas que o comum dos mortais não consegue perceber. O artista, porém, é um ente empiricamente datado e situado. Sua obra não tem contato com o divino, não é inspirada por deuses ou por alguma benevolente *mousa* extraterrestre, moradora num empíreo sobrenatural, como o *Ion* platônico tenta explicar o inusitado modo de perceber a realidade que define o artista transiluminado pelo poder da imaginação. Diz Platão: “Não se consegue fazer poemas e dizer coisas tão belas, como tu as dizes acerca de Homero, a não ser por graça divina. Ninguém, por certo, é capaz de criar belamente senão por inspiração da musa.”<sup>130</sup> Esse novo ponto de vista a respeito da arte, diferente daquele apresentado no *Fedro*, na *República* e na *Carta Sétima*, aproxima Platão da concepção moderna/contemporânea de arte. É preciso apenas secularizar o que neste filósofo é teológico-metafísico.<sup>131</sup>

Oliverio Gironde, quando poemiza, não tem nada a ver com as musas, sejam Érato, Calíope ou Polímnia; nada a ver com qualquer deus agraciador; ou com o rapsodo Ion. Não constrói seus poemas animado por sopros divinos.

Ah meu mais mimo meu  
 minha bisvidinha te ando  
 sim toda  
 assim  
 te tateio e topo tumbo e de arpo  
 e libo e libo teu halo  
 ah pele cal de lua de teu transcéu meu que me levitabisma  
 minha tão todinha luz  
 cata-me tu evapolvo  
 sede sede

<sup>129</sup> TE, 131; AT, 128: *Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoss*. Modificamos a tradução de Artur Morão, que nos parece inlara: “No surgimento de um não-ente como se ele existisse possui um obstáculo a questão da verdade da arte.”

<sup>130</sup> PLATÃO. *Ion*, 534 b.

<sup>131</sup> Cf. TÍBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 94-103.

liana  
 amarra mais  
 mais nó de musgo de entrecoxas de seda que me cedem  
 tua mui corola minha  
 [...] <sup>132</sup>

A criatividade poética de Gironde nasce da vitalidade da imaginação que remanipula o prosaico da língua espanhola, que refunde significantes e significados, quebra a dureza das palavras e as torna dóceis. Abre perspectivas para que o leitor perceba a realidade, ou uma parcela da mesma, com outros olhos e com outra inteligibilidade.

O tratamento filosófico da arte feito pelo idealismo não consegue vislumbrar a promessa de *bonheur*. Esforça-se para encontrar o simbólico na obra de arte. Esta, no entanto, é mais que simbolismo. O símbolo, por analogia ou não, está em lugar de alguma outra coisa. A balança e a mulher de olhos vendados que a suspende são símbolos da justiça; o verde na bandeira nacional simboliza a abundância da vegetação que cobre (ou cobria) o território brasileiro. Quando se percebe o simbólico apenas pela sua representabilidade perde-se de vista o que ele promete. Nos símbolos “balança” e “mulher de olhos vendados” está contida a promessa de equidade e de isenção nos atos judiciais (“todos são iguais perante a lei”); no “verde” da bandeira transita (hoje) a promessa de preservação do meio ambiente vegetal. A obra de arte remete a um sensível que não existe e que, se existisse, traria certamente *bonheur* para os humanos. Cite-se como exemplo disso a “pomba”, símbolo da paz. Que pode se transformar em “bomba”, símbolo de paz forçada pelo medo e pela morte.

O romantismo, de sua parte, quis inerir a *apparition*, isto é, a fugacidade da obra, aos elementos concretos como as palavras, as cores, as luzes, os sons, os temas da mesma. Assim fazendo, transformou os particulares sensíveis em universais. A aparição não se deixa enjaular num aqui ou num agora, nem mesmo num sobre-aqui ou num sobre-agora.

A *apparition* resiste ao princípio da troca que domina a realidade social desde os mais antigos tempos e que tende a tornar-se total na realidade social capitalista. A aparição estética é não-subsumível. Não se pode trocar o que não aparece e já não aparece, pois a troca pressupõe o princípio da equivalência segundo o qual algo pode ser

---

<sup>132</sup> GIRONDE, Oliverio. *A pupila do zero*, op. cit., p. 103, “Topatumba”.

trocado por outro algo diferente dele tendo como fundamento o uso e o tempo de trabalho. Há uma dinâmica de substituições entre *a* e *b* que são trocados. A aparição estética também não pode ser tornada abstrata como ocorre com o equivalente geral no âmbito das trocas mais avançadas. A aparição não é dinheiro estético. Por isso, escapa à fungibilidade e aos processos de identificação. A verdadeira obra de arte não se deixa consumir e não se torna uma generalidade vazia.

Não basta à arte defender sua autonomia frente à tendência dominante do cambiável. Isto a transformaria em um aparelho ideológico. Para fugir disso, precisa criticar o cambiável por meio da sua forma não-cambiável. O trocável deve tomar consciência de si pelo simples fato da existência de algo não-permutável: a *apparition* na obra de arte. *Grande sertão: veredas* pode ser comprado numa livraria, mas não se compra sua *apparition*. Aquele que adquiriu *A mulher do livro* (1945) de Braque não comprou sua *apparition*.



Braque. *A mulher do livro*

Não se pode colocar no jogo da troca o não-ente. Este surge sem ser esperado, não está-aí à disposição do comprador, no mercado. Os fragmentos do ente artístico – no caso de uma pintura, o tema, as cores, a técnica etc. – mediatizam o não-ente que é tornado uma *apparition*. Aparição da beleza, mesmo que ela ainda não exista. Arte é aparência. Platão não se conformou com isso. Via nas aparências apenas cópias imperfeitas das essências. Cópias que nada mais prometiam do que permanecerem cópias de algo para sempre inatingível. Platão está equivocado, pois são justamente as aparências que prometem o belo. As aparências não são mentiras, podem mostrar realidades que ainda não são. Mas ninguém, nem mesmo o artista e a arte, podem garantir que um dia se tornarão reais. “Nada garante que ela [a arte] mantenha a sua promessa objetiva.” (TE, 133; AT, 129)

Uma teoria da arte não pode se ideologizar e, assim, afirmar com os dois pés juntos que o prometido se realizará. Toda teoria deve ser crítica ou deixar de ser teoria.

“Toda teoria da arte deve ao mesmo tempo ser crítica da arte.” (TE, 133; AT, 129) Crítica, no sentido de sempre ver com clareza o que está acontecendo com ela própria, como teoria.

#### 49. Caráter simbólico ou caráter figurado (*Bildcharakter*)

A arte não é cópia; é *Erscheinung*. Apresenta-se, pois, como imagem (*Bild*) do real, isto é, como algo que tem relação com a imaginação, com o imaginário. “Enquanto *apparition*, *Erscheinung* e não cópia, as obras de arte são imagens.” (TE, 133; AT, 130) A arte distingue-se, pois, por ter laços com o racional e com o irracional. Por isso, pode encantar e desencantar. Ao desencantar, liberta a obra do estremecimento perante o desconhecido que amedronta o indivíduo. O sujeito controla o objeto, racionalizando-o. Ou pensa controlá-lo, pois a razão frequentemente trai. Ao encantar, a imaginação possibilita a simbolização: o objeto é repositório de forças estranhas, provenientes não se sabe de onde, como se fossem um *mana* polinésio concentrado, poderoso e incontrolável. Total. Totalizador. “A totalidade é a sucessão grotesca do *mana*.”<sup>133</sup> O objeto passa a simbolizar um outro, diferente do objeto. Esse simbolismo aparenta-se com os símbolos em geral. Algo substitui algo. Como se fosse uma representação. A obra de arte representa esse algo desconhecido, que ainda não é, mas que promete ser. Ela articula, assim, o universal com o particular. Universal porque abstrato, porque indefinido. Abstrato porque ainda não pisou o chão da história, não se concretizou. A obra de arte não precisa abandonar a universalidade. Mesmo que ela, na sociedade administrada pelo esclarecimento, se encaminhe para totalidades rigidamente controladas. A universalidade artística pode resgatar o contraditório no mundo, o dissonante, o disforme, o desconforme, universais que provocam medo e dor, e que, percebidos pelo avesso, prometem resolução. Essa formalização da arte acende a esperança, característica da *Aufklärung*. Os objetivos do esclarecimento são ambíguos: ao mesmo tempo a *Aufklärung* procura conceptualizar o inconceptualizável e preserva aquilo que não cabe no conceito. Do mesmo modo, a arte: por um lado, desfaz o estremecimento, por outro, o refaz. Jamais a arte é síntese. Ela joga para fora de si o irracional, tanto quanto a racionalidade esclarecida produz ilhas de irracionalidade em

---

<sup>133</sup> TE, 133; AT, 130: *Totalität ist die fratzenhafte Nachfolge von Mana*.

meio ao mar aparentemente racionalizado. Nosso planeta precisa de medidas urgentes para a preservação do meio ambiente, do contrário ele se tornará inabitável. A racionalidade econômica, política, científica e técnica convive com a irracionalidade.

Existe neste particular, no entanto, uma diferença radical, ou pelo menos flagrante, entre a arte e o esclarecimento. A arte denuncia e anuncia. Denuncia a irracionalidade e, assim fazendo, abre perspectivas para situações racionais. O esclarecimento somente anuncia. “Saber é poder”, diz Francis Bacon. É preciso “tornar-se senhor e possuidor da natureza”, diz René Descartes. “Enchei a terra e submetei-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que caminham sobre a terra”, manda o Gênesis. Precisamos ser contra a racionalização da realidade? Precisamos rejeitar a proposta da *Aufklärung*? Não, seria ingenuidade. O medo e a ignorância precisam ser canalizados para a coragem de viver e de saber, sem esquecer que a razão é imperfeita e, por isso, pode ser cruel viver e saber sob seu domínio.

## 50. Explosão

A imagem a que a arte se reduz força-a paradoxalmente a esquecer que ela existe para ser efêmera, instantânea. Esse jogo entre passar-e-permanecer, na duração do transitório, é o que Benjamin chamava de “dialética em suspenso”, a saber, momentos entre si contrários que não sofrem encaminhamento sintético. A arte preserva as antíteses.

Uma obra de arte pode implodir. Como uma estrela. A seguir, explode. A pseudo-durabilidade que mostrava, como *imago*, desfaz-se. O ato da explosão leva consigo a aparição, aquilo que transcende a obra.

As obras de arte não preparam simplesmente *images* com algo de duradouro. Tornam-se obras de arte também mediante a destruição da própria *imagerie*; eis por que esta se assemelha profundamente à explosão (*darum ist diese der Explosion zutiefst verschwistert*). (TE, 134; AT, 131)

O desaparecimento da transcendência marca uma situação estética presente em muitas obras de arte modernas e contemporâneas. A obra dramaturgica de Beckett tende a isso. A peça *4'33''* (1952) de John Cage, que consiste em 4 minutos e 33 segundos de música sem uma nota sequer, é um exemplo de música sem transcendência

ou, então, que leva a explodir-se como música. Dissolvida a transcendência, dissolve-se a imanência. Todo o imanente se transcende. Todo o transcendente tem fundação imanente. Por isso, quando a aparição desaparece, desaparece a experiência do real. A obra se perde na pura negação, no pessimismo de um mundo que não tem mais salvação. O mundo toma o selo da irreconciliação.

A arte, hoje, se antagoniza com a realidade, com o que está-aí. Como imagem dessa realidade, ela tende a deixar de lado o simbolismo que a anima e lhe dá forças de resistência.

O instante em que elas se tornam imagens, em que o seu interior se torna exterior, rebenta o invólucro do exterior em torno do interior; a sua *apparition*, que as transforma em imagens, destrói também sempre ao mesmo tempo a sua essência simbólica. (TE, 135; AT, 131-132)

A imagem dilui a aura para manter a aparência. Mas a aparência é negada pela aparição. Essa explosão negadora é histórica, a saber, inserida em contextos concretos, sempre em devir, processando-se continuamente.

O conteúdo da obra de arte é a história. Ela é seu sedimento. A análise de qualquer obra de arte sempre percorre as linhas retas e tortas da história. “A história pode chamar-se o conteúdo (*Gehalt*) das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada.” (TE, 135; AT, 132) História que, evidentemente, sempre inclui a socialidade.

## 51. O conteúdo coletivo da imagem

*Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet pode ser uma referência para mostrar como a imagem estética se dissocia tanto do signo (no sentido saussureano de significante-significado) quanto do conceito lógico-racional que extrai um sumo abstrato das particularidades. Manet, ao pintar o quadro, não está pintando duas mulheres, dois homens, árvores, gramado, roupas, frutas, lago etc. O nosso olhar, evidentemente, capta tudo isso e a percepção recebe tradução conceptual. Sabemos o que é “mulher”, “homem”, “árvore” etc. Manet, porém, não intenciona materializar através da pintura esses conceitos simples e puros. Quer ir além deles, até a hipocrisia moral da sociedade de sua época. Naquele momento histórico, a moça que aparece no quadro escandaliza. Mas não é porque está nua. Os nus artísticos são belos naturais,

como, por exemplo, as esculturas nuas masculinas e femininas gregas clássicas ou o nu sexualizado dos filmes *Império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, *Anticristo* (2009), de Lars von Trier. Ou então os nus que aparecem nos quadros *O sonho* (1910), de Henri Rousseau, *A fonte* (1920), do neoclassicista Ingres, na escultura *O rapto de Proserpina* (1621-22), de Bernini, exposta na Galeria Borghese, em Roma. Esses nus não escandalizam porque sua forma estética não tem a ver com questões sociais e morais que querem ficar escondidas.



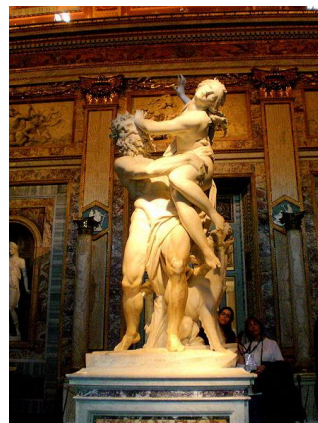
Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*



Henri Rousseau. *Sonho*

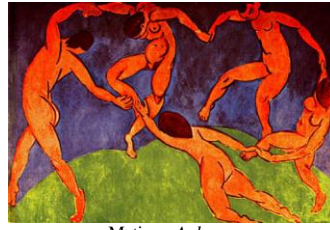


Ingres. *A fonte*



Bernini. *O rapto de Proserpina*

Essa é uma possível leitura da obra. Aquela dos que não suportam ver a arte divulgando comportamentos que, segundo eles, deveriam permanecer ocultos nas alcovas ou nos prostíbulos. Mas existe outra forma estética possível no quadro de Manet e que nasce das mesmas configurações pictóricas. Trata-se da alegria de viver, da libertação dos preconceitos, da naturalidade de relações entre homens e mulheres. Como Matisse põe em *A dança* (1910) e em *La joie de vivre* (1906) e Cézanne em *As grandes banhistas* (1898-1906). Esta forma propõe libertar-se de certas amarras impostas pela civilização, propõe libertar-se do reprimido e do mal-estar que o regramento social e moral produz nos indivíduos.

Cézanne. *As grandes banhistas*Matisse. *A dança*Matisse. *La joie de vivre*

As imagens estéticas, pois, não são “reais” e também não podem ser reduzidas a meros conceitos diretamente da representabilidade exposta na obra de arte. O artista pinta algo que não está pintado. O compositor cria uma música que é mais do que música. O poeta escreve poemas que indicam outra coisa que aquilo veiculado pelas palavras:

As imagens estéticas não se deixam nem traduzir validamente para conceitos, nem também são “reais”; não existe nenhuma *imago* sem imaginário (*keine imago ohne Imagināres*); possuem a sua realidade no seu conteúdo histórico; não há que hispostasiar as imagens, mesmo quando são históricas. (TE, 136; AT, 132)

Glauber Rocha, como cineasta, através das ações do personagem Antonio das Mortes, quer indicar os comportamentos sociais e políticos ambíguos que podemos adotar diante das realidades de uma determinada sociedade e numa determinada época histórica. Eliminar beatistas e cangaceiristas, em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), implica mostrar como uma mesma ação pode ser contra o povo e a favor do povo. Ao eliminar, Antonio das Mortes favorece as elites sertanejas (e, por extensão, brasileiras) proprietárias da terra e detentoras do poder político; o mesmo ato de eliminação, no entanto, favorece a população pobre e marginalizada porque a impede de sucumbir aos processos de identificação ou às tentativas de atração mimética oferecidas pelos movimentos beatistas e cangaceiristas. Evidentemente, a forma estética cinematográfica glauberiana propõe a via da barbárie e da violência para resolver os problemas postos nos seus filmes. Não se pode concordar com essa proposta. A arte não pode servir à barbárie. Entretanto, visto de outro ângulo, pode se perguntar: não podem os oprimidos usar a violência para se libertarem da opressão?

As imagens estéticas também estão carregadas de conteúdo histórico. Nunca estão soltas no ar, sem raízes na concretude do tempo e do espaço. Não são *freischwebenden Bilde*. Por isso, são móveis, são processos. O *Déjeuner* de Manet pode



provocar indignação de moralistas numa determinada época e, em outra, admiração ou, até, descaso. *Madame Bovary*, hoje, não causa espanto e rejeição. A infidelidade conjugal tornou-se assunto corriqueiro para a maioria das pessoas.

A obra de arte em processo manifesta sua historicidade interna, que outra coisa não é senão a sedimentação da história externa tornada crítica. A falsa e ambígua moralidade existente nos meados do século XIX pode ser um desses sedimentos no quadro de Manet. Mas a arte acompanha a marcha e a contramarcha da história. Em outra época, a nossa, digamos, o *Déjeuner* pode sedimentar indiferença ou apenas aspectos propriamente técnicos ligados à pintura, tais como a ausência do *chiaroscuro* nesta obra, a tendência de Manet em compor por zoneamentos sem relevos e com cores lisas, o apenumbração das ramagens, a imitação diferenciada e moderna de obras pictóricas anteriores, por exemplo *Concerto campestre* (c. 1510) de Giorgione e Ticiano jovem. A cada novo sedimento, a obra é revivificada.



Giorgione e Ticiano. *Concerto campestre*

As obras de arte são, antes de tudo, resultados coletivos. As imagens produzidas pelo sujeito-artista não são imagens desta ou daquela coisa específica, mas sim imagens de fundo coletivo. As múltiplas experiências pelas quais passa a humanidade são integradas nas obras artísticas. Desse modo, elas passam a mediatizar as experiências em processos de mutualidade permanente. A arte, sem a experiência histórica, é vazia; a experiência histórica, sem a arte, é incompleta:

Os processos latentes nas obras de arte e que irrompem no instante são antes a sua historicidade interna, a sua historicidade externa sedimentada. A vinculatoriedade da sua objetivação com as experiências, de que elas vivem, são coletivas. A linguagem das obras de arte é, como qualquer outra, constituída por uma corrente coletiva subterrânea (*vom kollektiven Unterstrom konstituiert*) [...]; a sua substância coletiva (*ihre kollektive Substanz*) exprime-se a partir do seu próprio caráter simbólico (*aus ihrem Bildcharakter selbst*), e não a partir do que elas gostariam de enunciar em referência direta à coletividade, como se afirma de modo leviano. (TE, 136; AT, 133)

A experiência subjetiva produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva; é assim, e não de outro modo, que a arte é mediatizada para a experiência. (TE, 137; AT, 133)

Mesmo com o sólido *background* histórico-social a motivá-la, a arte pode deformar a empiria. “[...] As obras de arte divergem da realidade empírica; empiria mediante a deformação empírica (*Empirie durch empirische Deformation*).” (TE, 137; AT, 133) Como o sonho que tem base nas vivências do sonhador, mas que não são sonhadas como tais. A subjetividade, sem dúvida presente na obra de arte, não consegue suplantar o ser-em-si da obra. Se conseguisse, a obra de arte deixaria de ser obra de arte. O ser-em-si é aquilo que qualifica a obra como obra. É ele que dá à obra o *status* de mônada, individuada, mas sem perder o contato com o coletivo que nela palpita e que a faz transcender-se. A obra de arte, de fato, é uma mônada com portas e janelas disfarçadas.

## 52. O espírito na arte

O espírito, na obra de arte, anda de mãos dadas com a aparição. Ele é índice do ser mais. A arte indica mais do que parece indicar. “O espírito é aquilo mediante o qual as obras de arte, ao tornarem-se aparição, são mais do que são.”<sup>134</sup> O espírito, no entanto, não é a aparição. Ele emerge da obra. É *phainomenon* e, ao mesmo tempo, não é. É um outro não-coisal da coisa. “O que aparece nas obras artísticas, inseparável da aparição, mas também a ela não idêntico, isto é, o não-fático na sua facticidade, é o seu espírito.” (TE, 137; AT, 134) As coisas se assemelham a si mesmas por processos de reificação, não no sentido marxiano no termo, e sim no sentido de que uma coisa só é idêntica a si mesma quando não se perde de si mesma. Continua como *res* e como tal pode ser identificada. Uma coisa, por exemplo, ao ingressar no mercado perde sua identidade de coisa para tornar-se mercadoria. A reificação marxiana trata da transformação da força de trabalho humana em coisa mercadológica. A reificação da coisa em coisa é imanente à própria coisa. Não a transcende como faz o valor de troca na dinâmica econômica capitalista.

---

<sup>134</sup> TE, 137; AT, 134: *Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werde, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist.*

A obra de arte, como coisa, não deixa de ser coisa, mas é mais do que isso. É também espírito. Este a anima, por ser *animus*. É sua vida, sua força interior e que faz parte de sua objetivação. “O espírito da obra de arte é a sua mediação imanente, que sobrevém aos seus instantes sensíveis e à sua configuração objetiva.” (TE, 138; AT, 134) Não existe espírito sem que a obra de arte se objetive, como não existe obra de arte objetivada sem espírito. O espírito permeia os instantes sensíveis da obra, ele fomenta sua interioridade, mas suplanta-a, como também sobrepassa o que nela é objetivo. Está a ela vinculado como mediação, isto é, como aquilo que transforma algo em outro algo. A poesia, como obra de arte, é espírito porque as palavras que a objetivam dizem mais do que dizem. Paul Celan, por mais que mude as palavras dos seus poemas, sempre retorna ao solitário sofredor, como em *Von blau, das noch sein Auge sucht*:

Do azul que ainda busca seu rosto,  
Sou o primeiro a beber.  
Vejo e bebo de teu rastro:  
Deslizas pelos meus dedos, pérola, e cresces!  
Cresces como todos os esquecidos.  
Deslizas: o granizo negro da melancolia  
Cai num lenço, todo branco pelo aceno de despedida.<sup>135</sup>

O espírito não se separa da matéria, seja esta o som musical, a palavra poética ou literária, a composição pictórica, a figuração, a imagem em movimento ou não, a linha, a cor etc. O espírito da obra de arte não é a obra como coisa ou como fenômeno sensível. Ele as transcende, tornando-as momentos de si, a saber, em algo que passa. O espírito permanece na passagem de seus momentos. Por isso, na arte são possíveis leituras ou interpretações que ultrapassam a materialidade e a fenomenalidade. Por isso, também a forma é mutável. Nunca é estática. Não fosse o espírito, a obra de arte seria tão-somente literal ou coisal. Ele, o espírito, permite a transliterabilidade, a transcoisalidade. “[...] Nas obras de arte, nada é literal.” (TE, 138; AT, 135) O espírito faz com que o grafismo das linhas ajeitadas como letras e palavras se torne verdadeiramente uma escritura. A escrita sempre é mais do que nossa sensibilidade percebe. A palavra /casa/, à percepção, se dá como um conjunto de letras (quando posta no papel) e como um conjunto de sons (quando falada). A forma dessa palavra parece ser sempre a mesma, mas não é. A impressão da mesmidade nos vem dos *sensibilia*

---

<sup>135</sup> CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 31.

através da visão e da audição. A forma, no entanto, é móvel. A palavra /casa/ tem significados diferentes em situações diferentes. Casa na favela não é casa no bairro nobre da cidade. Casa como apartamento num edifício não é casa ao rés do chão, cercada de um jardim e de árvores sombrosas. Paulo Freire, em sua proposta alfabetizadora nos inícios de sua carreira de educador popular, soube perceber o poder ressignificador das palavras.<sup>136</sup> Saussure, por outro lado, ainda funda suas análises da língua na fixidez clássica da forma.<sup>137</sup> Bakhtin, de sua parte, insiste na plurivocalização, na poliformia, na polifonia, na viva apresentação carnavalizada da linguagem.<sup>138</sup>

Os elementos sensíveis, se não forem mediatizados pelo espírito, não atingem a artisticidade, pois a arte, numa obra, é mais que a obra. Não fosse assim, qualquer obra feita pelo homem seria arte. Todos os atos civilizatórios seriam arte. Mas não é o caso. O mercado capitalista, com seus inúmeros e constantes atos de compra e venda, não é arte. Esses atos se inserem, antes de tudo, no sistema identificatório totalizador da troca, do valor de troca. Não há arte nas representações mercadológicas. Não há arte no extermínio dos curdos ordenado por Ali Hassan al-Majid, o ‘Ali Químico’, no norte do Iraque em 1988; ou no bárbaro genocídio dos judeus desencadeado de modo cruel e sistemático pelo nazismo. O bombardeio da antiga cidade espanhola de Guernica feito pelos alemães, em 1937, como um serviço prestado ao general Franco, não é artístico. Mas a pintura *Guernica* (1937), de Picasso, é porque leva a refletir sobre os atos de destruição da vida. A reflexão é promovida pela forma estética: a ausência da cor e do relevo nas figurações indica a morte. A vida está ausente do quadro. A violentação em nossa percepção provocada pela linguagem cubista da obra revela a violência do agressor e seu resultado: a destruição da vida. Isso permite a tomada de consciência por parte do contemplador da obra a respeito dos atos de barbárie.

O espírito das obras de arte é objetivo, no sentido de que é seu próprio conteúdo. Não depende, pois, do contemplador da obra ou do exame do especialista em arte. Não é o espírito do autor da obra que é repassado à mesma. O espírito da obra está

---

<sup>136</sup> FREIRE, Paulo. *A educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 101-122. Cf. SCHAEFER, Sérgio. A escrita e a superação do senso comum. In: BIANCHETTI, Lucídio (org.). *Trama & Texto – leitura crítica, escrita criativa*. São Paulo: Summus Edit., 2002, p. 63-95.

<sup>137</sup> SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1962.

<sup>138</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoievski*, op. cit.

aí, na obra, em seus materiais, nas questões que levanta pela forma. Sem a obra, o espírito inexistente; sem o espírito artístico, a obra é tão-somente obra. Não é arte.

O espírito, todavia, também não se dá de uma vez por todas, pois não é uma totalidade fechada. Por ser uma unidade aberta, a obra pode mudar sua forma e, a cada mudança, muda o espírito. O espírito não vaga nem acima nem abaixo daquilo que aparece. “O seu lugar é a configuração do que aparece.”<sup>139</sup> É na configuração das aparências que o espírito se mostra, mas não se confunde com elas. O intercâmbio aparências-espírito se dá assim: o espírito formaliza a aparição; a aparição modeliza o espírito. O teatro de Beckett aparece como desejo humano frustrado: essa é sua forma; o espírito se dá nessa forma. Ao mesmo tempo, ao ser captada assim, como desejo humano frustrado e não de outro modo, a forma-espírito modelou-se. Ao modelar-se, fenomenaliza-se (é aquilo que aparece e não outra coisa).

Por isso, se pode dizer que o espírito, como manifestação estética, habita a obra de arte. Ela é seu lugar, seu *oikos*. “A não ser que apareça [o espírito], as obras de arte existem tão pouco como ele.” (TE, 139; AT, 135) A cantata cênica *Carmina burana*, de Carl Orff, remexe nossa sensibilidade, tanto pela letra como pela musicalidade, despertando em nós a dimensão da alegria sensual que somente esta obra de Orff desperta. Pode-se chamar isto de espírito orffiano ou, melhor, carmino-buraniano. O monólogo de Molly Bloom, no final do *Ulisses* de Joyce, apesar de suas aparências de discurso desconstruído e desencadeado como *brainstorm*, vem transiluminado por um espírito carnal. A mulher de Leopold Bloom nos aparece deitada na cama, lembrando desejos satisfeitos e ardendo por novos: “[...] primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfumes sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims.”<sup>140</sup>

O espírito dá vida à arte e está relacionado ao seu teor de verdade quando esta tem a ver com alguma realidade. Mas não coincide com aquele conteúdo, uma vez que extrapola a realidade. Além de estar vinculado à verdade, o espírito também pode estar vinculado à inverdade, a saber, a algo que ainda não é. O que ainda-não-é não tem substância real, “e nenhum espírito é um real imediato.” (TE, 140; AT, 136)

---

<sup>139</sup> TE, 139; AT, 135: *Sein Ort ist die Konfiguration von Erscheinenden*.

<sup>140</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, op. cit., p. 846.

Quando a obra manifesta espírito artístico, ela se torna autônoma. A vida palpita nela mesma. “As obras de arte mediatizadas radicalmente pelo espírito vivem deste modo de si mesmas.” (TE, 140; AT, 136) A autonomia, porém, continua tendo como referência o espírito, mesmo que este negue de modo bem determinado a obra. A obra de arte procura desembaraçar-se do espírito a fim de não perder a sua identidade de coisa artística. Ao fazer isso, torna o espírito mais presentificado. Tenha-se como caso disso a obra *Finnegans Wake*, de Joyce. Quanto mais Joyce despedaça e embaralha a língua, a linguagem e a comunicação, tanto mais o espírito da língua (inglesa), da linguagem e da comunicação está presente.

O espírito, portanto, é relativo às obras. Não há espírito absoluto, síntese abstrata do mundo em geral, como queria Hegel. O protótipo daquilo que, hoje, se pode ainda qualificar como espírito está na arte. Um espírito em processo, jamais pronto. Um espírito que nasce da tensão persistente entre os elementos próprios da obra de arte, sons, traços, cores, temas, motivos, palavras, técnicas etc. Para conhecer a obra de arte, é preciso capturar aquele processo. Capturar processos não é capturar conceitos. Mas isso aproxima a obra do conceito. “O espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio [do espírito] que se tornam comensuráveis ao conceito.”<sup>141</sup> A comensurabilidade entre espírito artístico e conceito permite o benefício da crítica, que, assim, pode alcançar a dimensão da verdade. Desse modo, a crítica da arte se junta à tarefa da filosofia: a busca da verdade.

No espírito das obras, ela [a crítica] reconhece o seu teor de verdade ou dele o distingue. Só nesse ato, e não através de uma filosofia da arte que a esta ditaria o que o seu espírito devia ser, é que a arte e a filosofia convergem. (TE, 140; AT, 137)

### 53. A imanência das obras e o heterogêneo

O espírito, na obra de arte, não só a unifica como também desenreda sua estruturação e provoca nela cesuras. Isso permite a *apparition*, que sempre é instantânea

---

<sup>141</sup> TE, 140; AT, 137: *Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel.* É Vicente Gómez que insiste na comensurabilidade entre filosofia e arte, entre o estético e o filosófico-epistemológico. Devido à comensurabilidade, seria possível corrigir os equívocos da filosofia pela arte e pela teoria estética. O que Adorno teria tentado fazer. Cf. GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit.

como o espocar de fogos de artifício. O espírito não funda a obra como se fosse sua substância e, assim, fazendo da aparição uma espécie de acidente que poderia ou não existir. A aparição é contingente, sim, mas não acidental. Nessa contingência o espírito resplandece como relativo porque vive/sobrevive como relação. O espírito nega o sensível, mas dele não se separa. O sensível é necessário para a obra ser obra e para que, através dela, a forma estética se concretize. A forma está subposta às aparências. Aderindo à forma, o espírito lhe fornece compreensibilidade e consistência. Mas aponta para além dela. “O espírito das obras de arte adere à sua forma, mas só é espírito enquanto aponta para além dela (*darüber hinausweist*).” (TE, 141; AT, 137) A forma da *Metamorfose* (1915) de Kafka não é o repelente inseto em que se transmutou certo dia Gregor Samsa. Está subposta aos *sensibilia* oferecidos ao leitor. A compreensão não se dá pelo signo /inseto/. O inseto de Kafka é mais do que /inseto/. O espírito que compreende a forma está além das palavras, além dos significantes e significados usuais.

O espírito, na obra, nega o existente empírico, sua organização. O espírito das obras de Salvador Dalí nega o embotamento da imaginação contemporânea. O espírito do *Ulisses* de Joyce nega o endeusamento do herói. Mas nega também que um dia qualquer na vida do indivíduo seja apenas um dia qualquer, monótono e com o traçado já pronto. O espírito dos poemas de Celan nega que a vida seja sofrimento e degradação para um determinado grupo humano. O espírito dos *Parangolés* (década de 1960) de Hélio Oiticica nega que a arte seja apenas algo para estar guardado estaticamente num museu; o parangolé é arte móvel, popular e de rua. O espírito leva a arte a uma negação determinada da realidade: é sempre um este/isto que é negado, nunca a realidade em geral, como é postulado pelo idealismo hegeliano, que, dialeticamente, vai superando os contrários até o desenlace final da absolutização do espírito. Pela passagem de si ao outro de si, a arte acaba se identificando ao espírito e é dele que extrai sua verdade. O equívoco hegeliano reside na tentativa de reconduzir as verdades particulares à verdade fechada do espírito totalizador.

Na obra de arte o espírito particular não vem carregado de intenções, no sentido de buscar se identificar a um pretense espírito que o totalizaria. O espírito da obra é particular, sendo, pois, um momento que tem vida passageira. Como tudo nesse mundo. É um elemento entre outros. É ele que transforma os demais elementos sensíveis em arte, mas nunca contra eles e sem eles, pois não existe espírito puro. O

espírito presentifica-se como função de algo. “Segundo o seu próprio conceito, o espírito não é puro nas obras, mas função daquilo que o faz surgir.” (TE, 141; AT, 138)

O que se opõe ao espírito nas obras não é a naturalidade dos elementos que estruturam as obras, por exemplo, o óleo das tintas, o guache aquarelado, a textura da tela, a incidência da luz e as ondas luminosas, a composição química-física dos materiais – na pintura; o comprimento das ondas sonoras, a figuração gráfica das notas musicais, as claves, as linhas das pautas, as sonoridades dos vários instrumentos etc. – na música; a apresentação gráfica e visual das palavras, sua sequencialidade linear, parágrafos, páginas, o tipo de papel, livros etc. – na literatura; a coloridade ou o preto e branco das imagens, a dinamicidade, os cortes, as montagens, os personagens etc. – no cinema. O papel, numa obra literária, pode amarelar; ou as tintas, numa pintura, podem envelhecer e descorar; ou os instrumentos que executam uma partitura podem ser de melhor ou pior qualidade; e nem por isso o espírito perde sua especificidade. O espírito, numa determinada obra, pode tornar-se outro se a forma subposta na obra mudar sua aparição no movimento da história.

O espírito é uno e está além da heterogeneidade dos elementos que compõem a obra. Os elementos sensíveis também são unos na estruturação da obra, mas de uma unidade diferente daquela unidade momentânea e rutilante do espírito que provém da dimensão intelectual presente na diversidade da matéria específica de cada obra. O leve sorriso da *Mona Lisa* depende da estrutura facial pintada na tela, mas suas interpretações não dependem da materialidade propriamente dita. Se assim fosse, só seria possível uma interpretação dessa obra. Toda obra artística se vivifica por mediações intelectivas. Estas condicionam sua percepção. Esse condicionamento é histórico. Por esse motivo, a forma estética nem sempre será a mesma.

#### 54. Hegel e a estética do espírito

O mérito das tendências filosóficas idealistas, em geral, foi o de manter firmemente a diferenciação entre os momentos sensíveis e os momentos espirituais. “O idealismo objetivo foi o primeiro a acentuar, com toda a energia, o momento espiritual da arte, em contraste com o momento sensível (*das geistige Moment der Kunst, gegenüber dem sinnlichen*).” (TE, 141; AT, 139) Esse mérito cabe principalmente a Hegel e a seu inegável, mas equivocado e, até certo ponto, infrutífero esforço para



objetivar o espírito, isto é, para torná-lo mais do que uma mera manifestação subjetiva. Esse “mais” vai se tornando cada vez maior até o ponto de subjugar toda a realidade ao grande espírito, que, no final de contas, é absoluto e totalizador. Desse modo, o sensível, dimensão fundamental para a arte (e para o conhecimento), passa a pertencer à categoria da contingência. Como o idealismo hegeliano tende irresistível e sistematicamente ao necessitarismo e universalismo – característica de todos os sistemas filosóficos que se fecham em torno de si de forma especular – a contingência vai sendo anulada num movimento de emergência do espírito e de retorno ao mesmo. Assim, o sensível perde seu caráter particular, provisório e histórico, para ser sugado pelo Espírito e transformado numa aparência de algo eterno e indestrutível, portanto, a-histórico. Manifestação evanescente da Ideia.

A universalidade e a necessidade que, segundo Kant, prescrevem ao juízo estético o seu cânone, embora [em Kant] permaneçam problemáticos, tornam-se, para Hegel, construíveis através do espírito, que, no seu pensamento, é a categoria soberana. (TE, 142; AT, 139)

Apesar disso, Hegel contribui para o avanço da reflexão filosófica sobre a arte, pois deixa claro que o espiritual na obra se desprende das intenções do sujeito-artista e do que ela poderia significar e passa a ser sua substância, um em si e para si, pertencente à obra como tal e não pairando sobre ela como se fosse um fantasma. Por isso, o belo é definido por Hegel como a ideia (do belo) tornada sensível e aparente. A ideia necessita da aparência como a aparência necessita da ideia.

Porque o espírito é, em Hegel, o ente em-si e para-si, é reconhecido na arte como a sua substância (*Substanz*) e não como algo pairando superficial e abstratamente sobre ela (*nicht als ein dünn, abstrakt über ihr Schwebendes*). É o que se contém na definição do belo como aparência sensível da Ideia. (TE, 143; AT, 139)

Esse jogo entre ideia-aparência, todavia, termina por eliminar o sensível por força do espírito. Para Hegel, o imediato, o dado, já contém significação, uma vez que todo o espiritual é um movimento circular: o que está no começo, está no fim; o que está no fim, está no começo. Evidentemente, um círculo totalizador, onde tudo tem a ver com tudo e sempre no rumo da absolutização do espírito. Um imenso oceano que batiza o particular e o traga gulosamente. A estética idealista também é feita de momentos, o que a caracteriza como processual. Mas nela a dinâmica de espiritualização da obra de

arte é antes um processo de repressão, pois a mimese é forçada a se direcionar para a totalidade.

Esse progresso [do idealismo de Hegel], porém, custa caro, pois o momento espiritual da arte não é o que, para a estética idealista, significa espírito; é, antes, o impulso mimético firmemente reprimido enquanto totalidade (*eher der festgebannte mimetische Impuls als Totalität*). (TE, 143; AT, 139)

Essa tendência do idealismo já estava de certo modo presente em Kant quando ele afirma que “o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível”.<sup>142</sup> Hegel a aprofunda, radicalizando-a. A própria evolução da arte dá motivos para se pensar que as coisas exprimem por si mesmas um em-si significativo: na pintura é deixado de lado o princípio motor da figuração que procura reproduzir um momento da realidade, como, por exemplo, o suave sorriso da Mona Lisa; a música perde seu estilo retórico de sequencialidades esperadas, prontas para produzir certos efeitos no ouvinte; a literatura, como obra de arte, mesmo semirresguardando a ordem gramatical do discurso, passa a dar mais importância à própria palavra como se ela carregasse em si mesma o significado e não pela armação da frase – por exemplo, *bedwarmed* (camacálida), *heaventree of stars* (arvoreceu de estrelas).<sup>143</sup> Em *Finnegans Wake*, Joyce desestrutura completamente o discurso e dá valor radical às palavras, inclusive despavando-as. Mas há uma ilusão nessas posturas. A obra de arte só se torna expressiva pelo contexto em que está integrada. Pode ser o contexto em que ela surgiu, pode ser outro contexto posterior em que ela está sendo contemplada. *Hamlet* de Shakespeare é um desses casos. *Dom Quixote* de Cervantes, outro. Assim como a *Odisseia* de Homero pode, em novo contexto interpretativo, ser lida como “testemunho da dialética do esclarecimento”.<sup>144</sup> Não existe material natural na arte, isto é, com um significado/sentido já dado na coisa. O vermelho não tem nenhuma expressão fora de um contexto. As cores usadas por Munch em *O grito* (1893) não significam por si mesmas desespero ou angústia, como se só essas cores exprimissem tais sentimentos. O preto, o branco e o vermelho de certas xilogravuras de Osvaldo Goeldi também podem exprimir isso (por exemplo, *Abandono*, de 1937, e *Céu vermelho*, de 1950). Um filme

---

<sup>142</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 23.

<sup>143</sup> JOYCE, James. *Ulysses*, op. cit., p. 74 e 819 (na trad. brasileira, p. 69 e 741).

<sup>144</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 53.

de suspense de Hitchcock pode ser colorido e não necessariamente preto e branco; por exemplo, *Os pássaros* (1963).



Munch. *O grito*



Goeldi. *Abandono*



Goeldi. *Céu vermelho*

Mesmo que o espírito deixou de ser a substância (de tipo hegeliano) da obra de arte, esta última ainda se põe essencialmente como espiritual. “A obra de arte afirma-se ainda então como algo de essencialmente espiritual, mesmo se o espírito deixou pura e simplesmente de se pressupor como substância.” (TE, 144; AT, 140) Mas não como dedução do sistema: tudo é espírito; logo, a arte também é espírito. “Em Hegel, o espírito na arte, enquanto grau do seu modo de manifestação, era dedutível a partir do sistema [...].”<sup>145</sup> A estética hegeliana apenas deixa em aberto a possibilidade de se determinar o grau de espiritualidade presente em cada gênero de arte e em cada obra de arte em particular a partir do jogo de suas aparências.

Hegel merece outro crédito: o de ter tornado a estética em reflexão filosófica propriamente dita.<sup>146</sup> Com isso, rejeitou a concepção vulgar de uma estética como um saber aplicado. Sendo mera aplicação, a estética torna-se técnica. O tecnicismo se deixa envolver pelos interesses particulares, ideológicos e de classe, ou então direcionado a análises de especialistas. Perde-se, assim, a dimensão universalista que caracteriza a arte. Universal, sim; não totalitária, nem sistêmica como queria Hegel. Ao refletir filosoficamente sobre a arte, Hegel insistiu na necessidade de se pensar com atenção no desenvolvimento de seu conteúdo. Não de um conteúdo buscado fora da arte. O que ele, aliás, recomenda que se faça em qualquer área ou dimensão da realidade que esteja sendo enfocada filosoficamente.

<sup>145</sup> TE, 144; AT, 140: *Bei Hegel war der Geist in der Kunst, als eine Stufe seiner Erscheinungsweisen, aus der System deduzibel [...].*

<sup>146</sup> Adorno sempre reconhece os avanços feitos por Hegel na discussão dialética entre estética e filosofia. Não há, pois, em Adorno, uma rejeição pura e simples da dialética hegeliana. Em sua reflexão existe, sim, como afirma Vicente Gómez, um trabalho de correção, de redirecionamento para uma dialética negativa.

Enquanto Kant pensava a arte enquadrando-a nos esquemas de sua teoria do conhecimento e, assim fazendo, conseguia pensá-la a partir do exterior, mas constituída subjetivamente, Hegel procura pensar a arte somente do interior dela mesma. Isso, porque o espírito já está presente na arte (com em tudo o mais). O espírito, de fato, precisa ser encontrado no interior da arte. Nisso Hegel tem razão. Mas isso não significa que ele seja uma emanção/dedução de um conceito superior no quadro fechado de um sistema. Hegel pensa que todo ente é espírito. Isso não é assim. A obra de arte, através de seu modo próprio de apresentação e configuração, alcança um nível espiritual. A obra de arte é um ente espiritualizado através da forma, que, por sua vez, é sedimento de conteúdos históricos. Dizer isso, no entanto, não significa dizer que a arte deva sucumbir na poeira do realismo estético. Nem realismo, nem idealismo estéticos. Kant, dando peso e sumo à dimensão exterior, “se mantém mais fiel à experiência estética” do que Hegel. (TE, 144; AT, 141)

#### 55. Dialética da espiritualização

A espiritualização da arte é um movimento, mas não linear. Pode ser um movimento tempestuoso e revolto, tipo ciclone, curvilíneo, em espiral ascendente ou descendente; ou uma brisa suave balançando o real para lá e para cá; pode também ser regressivo. Pode mostrar o sensorialmente agradável ou o sensorialmente repelente e primitivo. Como Baudelaire em *Les fleurs du mal* (1857). Como o sensual e quase pornográfico *História do olho* (1928) de Georges Bataille. Como o carnalmente tensionado *Memória de minhas putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez. Ou a revolta antiimpressionista dos *fauves* na França e do movimento alemão *Die Brücke* nos inícios do século XX, quando são dados os primeiros passos no rumo do expressionismo. Os movimentos pictóricos dos “selvagens” e da “ponte” são vanguarda naquele momento e pretendem formular uma nova linguagem artística. Não querem mais imitar, descrever ou simplesmente re-presentar a realidade, mesmo que por meio de impressões luminosas coloridas ou sub-coloridas. Para eles, o artista dispõe totalmente da obra de arte e nela ele pode expressar valores e significados pessoais. Pode barbarizar figuras, objetos, paisagens, pessoas, animais, vegetais, situações, natureza. Esses desejos de experimentar-se através da expressão própria vão desembocar no cubismo e nas tendências do *Der blaue Reiter*, quando então a dinâmica

da espiritualização dá uma guinada radical e passa a desfazer a impressão tridimensional e sequencial que temos da realidade. É o caso de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, e *Casas em Estaque* (1908), de G. Braque.



Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*



Braque. *Casas em Estaque*

Alguém acostumado com o espírito do classicismo ou do romantismo sente repulsa perante essas deformações da realidade. Não se dá conta de que a arte é um devir. “O momento do espírito não é, em qualquer obra de arte, um ente; em cada uma é algo que está em devir (*in jedem ein Werdendes*), que se constitui.” (TE, 145; AT, 141) Especialmente na arte moderna e contemporânea, os processos de espiritualização estão vinculados à capacidade que a arte demonstra em integrar a si o que é estigmatizado pela sociedade burguesa e, assim, mostrar os diversos graus de opressão existentes nessa sociedade. Não é a obra de arte que é repulsiva e, sim, as opressões realmente existentes fora da obra de arte. A indignação que podemos sentir perante o feio da arte moderna/contemporânea é um sentimento que vai contra o espírito. Interpreta literalmente a fealdade. Não capta o que há além do feio. Não vê atrás das aparências. Não percebe que o feio artístico é índice de espiritualização no devir da arte e de resistência frente ao feio que a racionalidade esclarecida consegue imprimir na realidade. São feios os *Estudos de figuras para a base de uma crucificação* (1944), de Francis Bacon? São. Mas não se comparam ao feio do desmatamento criminoso em andamento na floresta amazônica. O feio da pintura de Bacon não realiza seu espírito por meio de alguma mensagem posta propositalmente na obra. O espírito só aparece na obra como um todo, como unidade. Ele extrapola os dados certamente intencionais que o artista quis concretizar na obra e fulgura sem estar preso às intenções ou ideias do artista. O repulsivo da arte baconiana permite que se alcance a consciência do repulsivo na sociedade. Por exemplo, que se perceba que os homossexuais são reprimidos em

nossa sociedade e que se sentem culpados por serem o que são. E angustiados. Francis Bacon viveu estas angústias. Este é o espírito da obra de arte.



Francis Bacon. *Tres estudos de figuras para a base de uma crucificação*

O espírito não está escondido na obra de arte. Ele é aquilo que liberta a obra, do contrário esta seria contemplada, lida, escutada, interpretada através dos elementos aparentes. O espírito, na arte, sempre é grito de libertação. Só deixa de ser liberdade quando é tornado substância. Ao ser substancializado, o espírito perde a sua principal característica que é a da mutabilidade. Não devém mais. Torna-se estático e totalizador. Unidimensionaliza a forma estética e a linguagem artística se empedra. O espírito precisa da forma e a forma precisa do espírito. Mas espírito e forma são mutáveis. Se esta última é sedimento de conteúdos historicamente datáveis – e, portanto, a forma é mutável – o espírito é a libertação desses conteúdos. Logo, os processos de libertação não são sempre iguais. A liberdade na obra de arte é antes um acidente e não uma substância.

A arte que se deixa massificar e passa a ser objeto de consumo na dinâmica da indústria cultural perde o espírito, pois se transforma em mercadoria. O ato de compra e venda é movido pelo dinheiro, representante geral das trocas. A arte, no contexto do mercado, subordina-se ao fetichismo e aos interesses da economia. Torna-se um bem de “consumo culinário (*kulinarischen Konsum*).” (TE, 146; AT, 142) O comprador do objeto cultural industrializado é um indivíduo antropófago: mastiga, engole e assimila. Depois arrota de satisfação.

## 56. A espiritualização, o caótico e a salvação da arte

Afirma-se que a arte deveria ordenar os aspectos caóticos que aparecem na natureza e aqueles que surgem quando o homem passa a subordiná-la. Mas isso eliminaria a marcha da espiritualização estética. Esta precisa respeitar a historicidade do

natural que sofreu a interferência racionalista humana. A arte não pode desvirtuar a história. Afirma-se também, ao contrário, que a arte deveria instilar o caos na ordem social. Esta ordenação, porém, já é caótica. Não é necessário caotizá-la.

Repetidamente se disse, em primeiro lugar Karl Kraus, que, na sociedade total, a arte devia antes introduzir o caos na ordem, e não o inverso. Os aspectos caóticos da arte qualitativamente nova só à primeira vista estão em conflito com esta, com o seu espírito. As cifras da crítica da segunda natureza são medíocres: igualmente caótica é, em verdade, a ordem. (TE, 148; AT, 144)

A arte moderna e contemporânea se apresenta como caótica porque é honesta e reproduz a realidade caótica. Uma arte que quisesse esconder o caos por trás de uma maquiagem bem feita, seria *salaud*, mentirosa e desonesta. O onírico caótico do surrealismo não apenas procura trazer à luz do dia, quase sempre por meio de simbologias absurdizadas, a indistinção tida como irracional do inconsciente humano, mas também quer mostrar que os estados caóticos de base psíquica mantêm entre si relações ordenadas desordenadamente. Mais reais são quanto mais podem ser classificadas de ilógicas e incriticáveis pela razão ou pela consciência.

O surrealismo pictórico expõe na tela, de fato, um *kosmos* caotizado. A forma estética surrealista, nascida da força do inconsciente, entra em choque com as representações formalizadas da realidade de que temos usualmente consciência. A escultura de bronze pintado de Salvador Dalí, *A Vênus de gavetas* (1936), desordena a forma feminina à qual estamos acostumados e propõe nova forma, que, aliás, não é de difícil interpretação: a mulher tem seus segredos guardados em lugares próprios, dimensionados tanto psiquicamente quanto corporalmente. Corpo e psique formam uma unidade. O quadro *Jardim engole aviões* (1935-36), de Max Ernst, é muito mais provocativo e mais complexo para a nossa compreensão. Vemos tiras de fuselagens de aviões espalhadas por plataformas que parecem o teto de edifícios ou altiplanos e estranhas flores aqui e acolá. Perguntamos: por que restos de aviões em jardins? Que relações são possíveis entre jardins e aviões? Não conseguimos dominar com a nossa via racional comum essa formalização que nos vem dada como absurda ou sem sentido. É justamente nesse não-domínio de algo que o espírito se manifesta. Mas se manifesta como crise. Crise, no sentido de que permite ver com clareza que a obra de arte não está aí para servir de engodo. “A crise da arte é acelerada pela espiritualização que se opõe a que as obras de arte sejam vendidas a saldo como valores de engodo.” (TE, 148; AT,

145) A arte, mesmo a surrealista, continua a ser um espetáculo – algo que deve ser visto e compreendido, e que guarda ciosamente os resíduos sólidos daquilo que sublimou.



Dalí. *A Vênus de gavetas*



Max Ernst. *Jardim engole aviões*

A salvação da arte, em nosso *verwaltete Welt*, depende de sua capacidade de espiritualização. Isso significa que ela não pode se tornar realista, isto é, confirmadora do que existe. A arte deve propor o que ainda não é a partir daquilo que é. Nesse ponto, ela se torna política porque deseja intervir no curso do mundo. Política incerta, mas não ingênua. Esse foi, de um ou outro modo, o sonho de Walter Benjamin.<sup>147</sup>

### 57. Arte, intuição e aporia

A intuição é entendida como um instantâneo que capta a realidade, mas não a conceitua. Não é um *conceptus*, um processo de construção que experiencia os sensíveis, que os deglute transformando-os em universais abstraídos das particularidades. Não é aquele algo em comum em meio às diferenças, como teorizava Aristóteles. Não passa pelo penoso trabalho hegeliano do conceptualizável, colocando *pari passu* história e não-história em sua lenta e triádica formulação. A intuição é um *flash* de luz na mente do indivíduo. Um golpe de luz inconceptualizado.

A arte não é conceito. Há de, então, se concluir que ela seja intuição? A arte também não é intuição. A arte não é nem conceito nem intuição. Para Kant, o belo,

---

<sup>147</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v I)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



como fundamento do juízo do gosto, era aquilo que aprazia universalmente sem conceito. “Belo é o que apraz universalmente sem conceito.”<sup>148</sup> Essa explicação estética tem caráter intuitivo e está baseada na concepção de arte da agradabilidade e da satisfação. E que dispensa o feio artístico. Além disso, a arte existe para ser contemplada, o que exige esforço intelectual. Por isso, a arte não pode ser apenas intuição, mesmo que, em Kant, a intuição pareça ser o traço fundamental da captação da beleza artística.

O trabalho intelectual, por definição não intuitivo, percebe fraturas na obra de arte, isto é, luzes e sombras, descontinuidades e, inclusive, inconsistências. Percebe que a obra não se dá de um golpe só, sob todos os ângulos. Mesmo as experimentações cubistas, que tentaram achatar a tridimensionalidade e, assim, eliminar o tempo da contemplação, não apresentam unicamente caráter intuitivo. As obras impressionistas, que procuram desesperadamente capturar as fugacidades luminosas e seus efeitos coloridos sobre a realidade, não são basicamente intuicionistas. Não foram tão-somente resplandecências intuitivas que geraram as diversas telas da catedral de Rouen que Monet pintou. O impressionismo mostra a inconstância da arte, seu lado frágil. A fragilidade e a provisoriedade perfazem, em última instância, a forma geral das experiências impressionistas.

Se o intelectual é necessário na contemplação da obra de arte, isso de modo nenhum significa que a arte deve se tornar pura teoria, uma espécie de ciência estruturada como discurso feito de conceitos entre si logicamente concatenados e que, de generalizações obtidas a partir de casos particulares observados em suas semelhanças, sejam alcançadas certezas a respeito de casos particulares não observados. Nem mesmo a ciência, hoje em dia, aceita o ingênuo caminho da indução. O que se pode aceitar são probabilidades indutivas. Karl Popper insistiu nesse ponto.<sup>149</sup> A arte, como processo de espiritualização, está longe das certezas. Nem sequer as probabilidades lhe são afins. A arte passa pela intuição, mas não permanece nela. Afundar-se na intuição, seria ingenuidade. Como também seria ingenuidade da arte perder-se no conceito discursivo, típico da ciência.

---

<sup>148</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 9.

<sup>149</sup> Cf. POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Inteiramente desprovida do momento intuitivo, a arte identificar-se-ia com a teoria, enquanto que se torna, porém, manifestamente impotente em si quando, como pseudomorfose da ciência, ignora a sua diferença qualitativa relativamente ao conceito discursivo; a sua espiritualização, enquanto primado dos seus procedimentos, afasta-a justamente da conceptualidade ingênua e da representação vulgar de um inteligível. (TE, 150; AT, 146)

A estética não é uma ciência, mas uma reflexão que busca o não-sensível no sensível. O ponto de partida é o sensível na sua autonomia e no seu monadismo. A reflexão estética se apega à *apparition* da obra particularizada, conseguindo assim escapar da constrictão do idêntico, próprio do conceito. A estética procura fugir da dominação do universal pondo os pés no concreto, que, por sua vez, não é o imediato. O concreto, todavia, não pode ser equiparado com a contingência, pois nesse caso, de acordo com a tendência geral da filosofia e da hegeliana em particular, ele é mastigado e engolido pela necessidade. Como também não pode ser enquadrado em alguma teoria weberiana dos tipos, pois então tornar-se-ia mero reflexo num espelho previamente preparado para visibilizar somente certas imagens, excluindo as que não estivessem de acordo com a sua tipicidade. Sendo atípicas, sofreriam a pecha de simulacros, ou seja, de algo que não quer se assemelhar ao modelo ou à cópia do modelo. Já em Platão havia a preocupação com o enquadramento tipológico e a verberação contra a rebeldia do atípico.<sup>150</sup>

A arte moderna e contemporânea não é simbólica, mesmo que use símbolos em suas manifestações. O *symbolon* perdeu sua função na arte porque esta superou a magia, a superstição e a teologia. Arte não é religião. Salvador Dalí usa símbolos que não são mais símbolos. *O Cristo de São João da Cruz* (1951) e *Crucificação ou corpo hipercúbico* (1954) não simbolizam a redenção dos pecados da humanidade através do sofrimento e do sacrifício de um homem-deus. *Estudo nº 1 do retrato de Inocêncio X de Velázquez* (1961), de Francis Bacon, não simboliza o poder da Igreja Católica como simbolizava o papa Inocêncio X na pintura de Velázquez (*Inocêncio X*, 1650). Não

---

<sup>150</sup> PLATÃO. *Sofista*, 236 b-c. Nesse passo, Platão trata do simulacro, que é uma simulação de cópia. Cf. DELEUZE, Gilles. "Platão e o simulacro". In: *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 259-271.

apresentando mais nenhum símbolo, a arte deixou de manifestar a unidade entre o universal e o particular. Passa a ser aquilo que é: aparência e jogo.



Dalí. *O Cristo de S. João da Cruz*



Dalí. *Crucificação ou corpo hipercúbico*



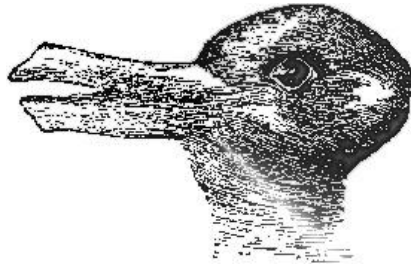
Francis Bacon. *Estudo n° 1 do retrato de Inocêncio X de Velázquez*



Velázquez. *Inocêncio X*

O não existir símbolo algum explica que o absoluto não se manifesta imediatamente em obra alguma; de outro modo, a arte não seria nem aparência nem jogo, mas algo de real (*sonst wäre Kunst weder Schein noch Spiel sondern ein Wirkliches*). A pura intuição não pode atribuir-se às obras de arte em virtude de sua refratividade constitutiva. Tal refratividade é de antemão mediatizada pelo caráter do “como se” (*Als ob*). (TE, 151; AT, 147-148)

Tanto a aparência como o jogo são um “como se”, isto é, como se fossem algo assim e assim e que, no entanto, não são assim e assim. As figuras ambíguas se apresentam como se fossem uma coisa ou outra, ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto. O pato-lebre de Jastrow, visto de um modo é como se fosse um pato; visto de outro modo, é como se fosse uma lebre. Para ir além do “como se”, é preciso o trabalho intelectual.



As artes em geral usam elementos já conceptualizados. Não pode ser diferente. Pensamos com conceitos. Isso é assim na arte literária e na pintura, na arte fotográfica, no cinema. Na arte musical moderna e de vanguarda isso nem sempre é fácil de ser percebido. Os conceitos usuais na música são drasticamente perturbados nas experiências atonais, microtonais e aleatórias. As experimentações surrealistas de Buñuel e Salvador Dalí no cinema, desenvolvidas nos anos de 1928 e 1929, quebram a bonomia dos conceitos. Tenham-se como exemplos os filmes *Un chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1929). Essa quebra de conceitos é qualitativa, pois permite introduzir na arte outros conceitos. O que se quebra, de fato, é a tirania do conceito.

A arte não é conceito nem intuição (*sie [die Kunst] ist Begriff so wenig wie Anschauung*) (TE, 152; AT, 148), mas labora e manipula conceitos e intui o que não é intuitivo. Não é só conceito porque se rebela contra a dominação do conceito – consegue criar outros conceitos, liberando o momento mimético a partir de conceitos já dados. Não é intuição porque se relaciona constantemente com o espírito presente na obra e este só se dá através das aparências e vem permeado de historicidade. Aparências e história não fazem parte do que se entende normalmente por intuição.

É por esse motivo que a arte se põe como aporética: não quer se deixar dominar pelos conceitos, mas precisa deles para existir. Sem os conceitos a arte não existe; mas só existe se consegue superar o apelo à identificação que neles sempre se manifesta.

A arte opõe-se tanto ao conceito como à dominação, mas, para tal oposição, precisa, como a filosofia, dos conceitos. A sua pretensa intuição é uma construção aporética: ela gostaria de, por um golpe de varinha mágica, tratar as disparidades, os elementos entre si litigantes nas obras de arte, como identidades, e por esta razão é repelida pelas obras de arte, das quais nenhuma resulta em semelhante identidade. (TE, 152; AT, 148-149)

Este jogo entre o ser sem conceitos e o ser com conceitos é próprio da arte. Kant já tinha percebido isso quando, no início da “Analítica do Belo”, em nota, ele

admite que o juízo do gosto é orientado por funções lógicas, não sendo puramente intuitivo (a saber, não é apenas extralógico, sem relação com o entendimento).<sup>151</sup>

#### 58. O caráter coisal da obra de arte

A obra de arte é sempre um objeto. Mas não um objeto-coisa imediato, apenas material. A escultura de Brancusi, *A musa* (1912), é mais do que o mármore branco que o artista usou para a sua confecção. O bronze de *O homem que anda* (1960), de Alberto Giacometti, ao tornar-se obra de arte, ultrapassa-se a si mesmo e alcança aquilo que se pode chamar coisa de segundo grau, pois agora está objetivado como arte. A objetivação, na arte, não pode ser confundida com o seu material. Mesmo tendo por suporte a matéria, a coisa material, a arte supera a materialidade, a simples coisidade.



Brancusi. *A musa*



Giacometti. *O homem que anda*

A poesia se concretiza no jogo das palavras e diz outra coisa além daquilo que as palavras dizem. Para um poema atingir o nível de poeticidade – chegar a ser arte – precisa negar o nível da materialidade e de sugestões ópticas que porventura possa transmitir através das palavras. Manoel de Barros consegue isso quase sempre em seus poemas.

O visgo tátil do canto é como  
a aranha que urde sua doce alfombra  
nas orvalhadas vaginas das violetas<sup>152</sup>

<sup>151</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 1, nota: “[...] pois no juízo de gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento.”

<sup>152</sup> BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 60.

Ou, então, estes versos de Romar Beling:

alguma coisa cor de eterno  
ou cor de saudade que já começa  
domina meus últimos luare<sup>153</sup>

A objetivação da obra de arte não é dada, é constituída. Resulta do trabalho do artista, de sua imaginação, do estágio das técnicas artísticas, da vontade, da liberdade, dos temas escolhidos e, claro, dos materiais usados. Em algumas obras, esses resultados se objetivam de modo mais chamativo ou mais aberrante ou mais criativo. Conseguem abalar nossa percepção comum da realidade. É o caso de Francis Bacon, que desfigura a figura de um modo brutal e chocante.

A objetivação, entretanto, pode tender à petrificação da obra de arte. Quando isso acontece ela perde sua dimensão de processo e de instante. Famosas obras de arquitetura deixam de ser arte porque foram feitas motivadas por interesses políticos, religiosos ou econômicos. As igrejas deixam de ser processo e instante artísticos quando passam a ser lugares sagrados, meros suportes do eterno, isto é, do não-lugar e do não-tempo. Uma igreja pode tornar-se obra de arte quando existe para ser contemplada como obra humana e pensada fora do âmbito do sagrado e do religioso. Uma igreja, como obra de arte, é processo e instante. “A obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante.”<sup>154</sup> O sacral insiste em petrificar o que, na arte, se propõe como um líquido rio de Heráclito.

O teatro, como obra de arte, não é o espaço físico, nem o texto escrito e decorado pelos atores e nem os cenários. O coisal, no teatro, é aquilo que se objetiva como processo e instante, é a encenação, a execução. O coisal é a forma subposta na obra teatral e que toma vida através da vida dos atores. A objetivação acontece pela vida da forma. A música vive quando executada.

Pode-se entender, pois, que a literatura se torna arte quando é lida e a pintura, quando é contemplada, ou seja, quando ambas forem pensadas. Isso é necessário, mas não suficiente. Um teatro, um romance, uma pintura realistas, que afirmam a realidade que aí está, não são arte. Para chegar ao patamar artístico precisam

---

<sup>153</sup> BELING, Romar. “Últimos luare”. In: *Noites em chamas*. Santa Cruz do Sul: Ed. Gazeta, 2011, p. 23.

<sup>154</sup> TE, 157; AT, 154: *Das Kunstwerk ist Prozess und Augenblick in eins*.

constituir uma forma estética crítica. Não é importante que a forma venha por meio de figurações consideradas belas ou feias. O importante é que a forma seja um ultrapassamento do sensível, que ela espiritualize a materialidade, que ela se sustente na coisa, mas não seja a coisa. A forma é uma resultante do jogo de forças históricas pulsando na obra de arte: “A objetivação da obra de arte não se confunde com seu material, [...] mas constitui, pelo contrário, a resultante do jogo de forças vigente na obra, aparentada com o caráter coisal enquanto síntese.” (TE, 156; AT, 153)

## VI. APARÊNCIA E EXPRESSÃO

### 59. Crise da aparência

A crise permite que algo possa ser com clareza. O ser de alguma coisa deve ser entendido como aquilo que identifica, que identifica diferenciando. As identidades mudam de acordo com os contextos. Fulano Y é homem, mas se matar uma pessoa é homem-assassino. Beltrana X é mulher, mas se for atriz é mulher-atriz. Ninguém é só homem ou mulher, puros, pois a identidade se constitui (também) pelas aparências.

Do mesmo modo na obra de arte. Sua identidade se dá pelas suas aparências. Estas nascem da construção própria da obra. Esta – a construção – por seu lado, se expressa pela lógica interna resultante do processo de unificação dos elementos da obra. Construção e expressão, na obra, não estão separadas. Mas são polos que se opõem. Estão unidos pela separação. São como irmãs gêmeas que têm vida separada mas foram geradas ao mesmo tempo e no mesmo lugar. Cada obra se identifica pela construção que apresenta e sua expressão é singular, única, concreta. Tanto quanto a construção: unicidade, concretude e singularidade são suas características.

Um dos traços mais importantes da obra de arte reside na participação do sujeito contemplador da obra para a constituição da expressão da mesma. Isso significa que, sem o sujeito fruidor, a obra esvai-se no nada. Isto é, deixa de ser arte. A arte existe para ser partilhada. O artista é o primeiro a fruir a unidade da obra e, com isso, é o primeiro a permitir que ela se expresse. Outrossim, a necessidade da participação e do partilhamento também significa que construção e expressão não surgem prontas nesse mundo. Cada contemplador constituirá a lógica interna da obra a seu modo. Por isso, se pode dizer que a arte não exprime mensagens, se por mensagem se entender algo já previamente dado ao receptor por um emissor. Uma propaganda com mensagem ao consumidor, melhor ou piormente formatada, com mais ou menos inteligência, não pertence ao mundo da arte. A mensagem da obra de arte – e certamente é possível falar assim – não vem pronta; além disso, é mutável. Uma das fundamentais mensagens da arte é exatamente esta: dar-se à razão sem mensagens pré-definidas. Capturar a mensagem de uma obra de arte qualquer significa tanto compreender sua unidade através das aparências quanto não compreendê-la. Não compreender uma obra é ajudar a constituí-la como não-compreensível. Entretanto, a mesma obra que por alguém é não compreendida pode por outro alguém ser compreendida. Compreensão e incompreensão



são históricas e relativas aos indivíduos e épocas. Isso, porque a obra é histórica através de sua unidade formal, que inclui construção, expressão, mimese, razão, material, conteúdo, espírito.

As obras de arte modernas e contemporâneas, de modo especial as de vanguarda, se rebelam contra as aparências. Entenda-se: contra as aparências proporcionadas pelas nossas vivências cotidianas, aquelas que nos vêm pelos sentidos (vejo uma nuvem, ouço um grito, sinto calor, percebo o sofrimento, cheiro um pêssego etc.) e aquelas impostas pela racionalidade totalizadora da sociedade administrada. Ser contra é estabelecer um processo de crise, uma vez que permite o esclarecimento das aparências – um novo esclarecimento, geralmente inusitado e quase sempre incompreendido num primeiro momento pelos contempladores e fruidores da obra. É isso que faz Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1956), em *Corpo de Baile* (1956) e nas suas estórias, *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967). Coloca em crise não certamente o modo discursivo de narrar, antes o modo de perceber a realidade e os fatos a serem narrados, de modo particular quando manipula as palavras, mesmo as velhas e consabidas ou construindo outras inéditas. Este Guimarães Rosa é completamente diferente daquele que escreve poemas como os que estão em *Magma* (1936, publicado em 1997):

Águas que correm,  
claras,  
do escuro dos morros,  
cantando nas pedras a canção do mais-adiante,  
vivendo no lodo a verdade do sempre-descendo...<sup>155</sup>

O mesmo acontece com James Joyce. Ninguém reconhece o Joyce de *Finnegans Wake* e também de *Ulisses* nos seus versos publicados em *Música de câmara* (1907):

Cordas na terra e no ar  
Meiga música compõem;  
Cordas junto ao rio, lugar  
Onde se unem os chorões.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Magma*. Nova Fronteira, 1997, p. 15. Estes são os versos iniciais do primeiro poema do livro, “Águas da serra”.

<sup>156</sup> JOYCE, James. *Música de câmara*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 51. Estes versos são do primeiro poema, sem título, do livro.

A poesia, ao longo de sua saltitante história, foi a dimensão, no interior da arte, que por mais tempo e com mais tenacidade e sucesso provocou a crise das aparências. É claro que nem toda forma poética se organizou de modo radical. Os versos de Guimarães Rosa e de Joyce são exemplo disso. Não deixam de ser poesia, mas continuam demasiadamente presos às aparências que nossas vivências cotidianas constroem. Não propõem estranheza. O que é estranho à nossa compreensão geralmente propicia o estabelecimento da crise. A maioria dos versos da significativa produção poética de Carlos Drummond de Andrade não proporciona situações críticas, não quebra a solidez de nossas experiências do dia a dia. Apenas as vivifica, podendo torná-las mais presentificadas, mais transparentes ou mais *gauches* ou então tomadas de *spleen*. Nem tudo que é sólido desmancha em Drummond:

Não rimarei a palavra sono  
com a incorrespondente palavra outono.  
Rimarei com a palavra carne  
ou qualquer outra, que todas me convêm.<sup>157</sup>

Paul Celan, ao contrário, quase sempre consegue dar aos elementos-palavras uma lógica interna estranha que convida o leitor para nova fruição expressiva:

Estou só, arrumo a flor de cinzas  
no vaso cheio de maduro negrume. Boca-irmã,  
falas uma palavra que sobrevive diante das janelas,  
e escala muda o que sonhei, em mim.<sup>158</sup>

Já Oliverio Girondo radicaliza os elementos constituintes da obra poética de tal modo, que cria o impacto da incompreensão, fator quase sempre certo para um começo de crise. Como em *Balaúia*:

De marulhos tu de entrega de redivivas mortes  
no maramor  
plenamente amada

---

<sup>157</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. (A rosa do povo, 1945). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 115 (“Consideração do poema”).

<sup>158</sup> CELAN, Paul. *Cristal*, op. cit., p. 39 (*Ich bin allein*). A tradução de Flávio R. Kothe do mesmo poema é mais interessante, tradução mais joyceana: “Estou só, ponho a cinzaflor / no vaso pleno de negror maduro. Manaboca / dizes uma palavra que transvive ante as janelas / e silente circunsobe em mim o que sonhei.” In: CELAN, Paul. *Poemas*. Trad. Flavio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977, p. 24.

teu néctar pele de pétala nua  
 teus bífagos seios de suave plena lua  
 com seu eromel e zumbos e ritmos e rumos  
 teus tus e mais tus  
 tão eco de ecos meus  
 e labareda sua de sacra cripta minha tua  
 apenas tu  
 Balaúia<sup>159</sup>

A crise das aparências no campo da música contemporânea é dada, inegavelmente, por Schönberg e seus seguidores, e também por aqueles compositores que aprofundaram mais ainda os aspectos musicais vanguardistas como Stockhausen, Boulez, Pousseur, Cage, Pierre Schaeffer e outros. Stravinsky, apesar das muitas ousadias musicais e inovações orquestrais, parece duvidar da potencialidade crítica inerente a uma musicalidade rebelde às aparências tradicionais. Deixa-se frequentemente arrastar pelo poder identificador da música administrada, como nas composições que cria no período chamado “neoclássico” (c. 1920-1954) quando adota o idioma musical semelhante ao clássico. *Pulcinella* (1919-20) é um exemplo. Essa volta à tradição certamente trouxe para sua arte musical um ar restaurador (talvez saudosista). Mas a partir de meados de 1950, passa a compor usando a base serialista-dodecafônica e retorna ao espírito vanguardista que tinha mostrado antes de 1920. Os *Cânticos de requiem* (1965-66) são um bom exemplo. Quando Stravinsky se deixa dobrar pela força da sociedade administrada e de sua ideologia centralizadora, ele não permite que o ouvinte de suas músicas “seja ativo na tarefa de realizar a integração” dos sons que ouve.<sup>160</sup> Não permite a expressão porque não dá chance a que o sujeito-ouvinte se ponha a construir a obra. O ouvinte se posiciona de modo reativo frente à composição musical. Num caso assim, a música oferece aquilo que o ouvinte deseja escutar. A indústria cultural faz certamente isso: manipula o esquematismo do sujeito pensante. “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria.”<sup>161</sup>

O esquematismo, segundo Kant, é um procedimento cognitivo que relaciona as percepções sensíveis àqueles conceitos fundamentais chamados por ele de categorias

<sup>159</sup> GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*, op. cit., p. 97.

<sup>160</sup> ADORNO. *Filosofia da Nova Música*, op. cit., p. 110. Adorno classifica Stravinsky como um compositor reacionário, restaurador, que se deixou seduzir pela cultura das massas e subjugado à indústria cultural.

<sup>161</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., p. 117.

(pluralidade, negação, causalidade etc.). Por exemplo, as categorias da totalidade, da pluralidade e da unidade estão referidas ao esquema do número, que, de fato, é um “terceiro elemento”, homogêneo com a categoria e com o fenômeno. “Ora, é claro que precisa haver um terceiro elemento que seja homogêneo, de um lado, com a categoria e, de outro, com o fenômeno, tornando possível a aplicação da primeira ao último.”<sup>162</sup> Em vez de deixar ao sujeito pensante a tarefa da esquematização, a indústria cultural assume este papel encaminhando nossas percepções para uma decomposição da realidade e recompondo-as segundo seus interesses. Assim fazendo, é possível manipular a nossa capacidade perceptiva e pensante, o que dá poder aos manipuladores. Um poder cultural e basicamente ideológico, próprio para reforçar o consumismo e que permite administrar os grupos sociais de cima para baixo, relegando a democracia para um sonho distante. A manipulação do esquematismo cria ilusões em torno das aparências, mas não instala um ambiente de crise. Pelo contrário, apazigua as possíveis situações de crise. Melhor, quase sempre anula suas possibilidades.

Aparências controladas pela dominação do esquematismo – aquela dominação que acontece de fora para dentro do sujeito – produzem aglomerações indeterminadas, não alcançam unidade, pois são percebidas como partes sem que consigam mediar-se num todo. O mundo se fragmenta sob a percepção micrologicamente direcionada. A parte não chega a se tornar uma particularidade. É tão-somente um fragmento, um pedaço disjunto colocado ao lado de outro. “O particular, seu elemento vital [das obras de arte], volatiliza-se, a sua concreção evapora-se sob o olhar micrológico” (*unterm mikrologischen Blick verdampft seine Konkretion*). (TE, 158; AT, 155) É por isso que um indivíduo com as percepções fragmentadas joga o lixo em qualquer lugar, não se dando conta de que essa atitude vai prejudicá-lo logo adiante quando chover bastante provocando o entupimento de bueiros e inundações que podem afetar sua casa. A fragmentação comanda, hoje em dia, a maioria dos atos de poluição do meio ambiente. O que também pode ser classificado de barbárie. Todos tendemos à barbárie.

---

<sup>162</sup> KANT. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 103 (“Analítica dos princípios”).

Não se tornando particularidades, as partes formam todos sem significação, sem sentido. Esses todos são não-verdadeiros.<sup>163</sup> Evidentemente, existem todos verdadeiros, mas sua verdade depende do modo como as particularidades são unificadas. Em primeiro lugar, elas não podem perder sua identidade própria, isto é, precisam manter sua não-identidade. Não podem ser sugadas pelo conceito totalizador. Precisam ser deixadas livres para poderem ser unificadas de outros modos. Os todos verdadeiros escapam à sistematização forçada, unidirecionada e unidimensionalizada. Um todo verdadeiro respeita as particularidades. Em segundo lugar, as particularidades, ao formarem um todo, não se unificam tendo previamente estabelecida uma finalidade. Não há teleologia na verdade do todo. Sua finalidade é não ter finalidade. Mas entenda-se: é uma finalidade não definida conceitualmente. Como, conforme Kant, o objeto belo quando ajuizado: percebe-se nele uma finalidade sem fim. A finalidade não existe mais para proclamar valores éticos, religiosos, ideológico-políticos ou de classe. Também não existe para ser um *isso-aí* (*Dies da*) integrado no jogo das mercadorias.

A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente (*in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren*) o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade. (TE, 159; AT, 155)

A obra de arte, como um todo verdadeiro, precisa deixar que os elementos que a formam não percam suas particularidades e, ao mesmo tempo, que alcancem a unidade. Além disso, a unidade alcançada não pode ser enfeixada num conceito, no sentido tradicional da palavra, pois os elementos não são abstraídos de suas particularidades. E, enfim, a obra de arte, para ser moderna e contemporânea, não tem finalidades pré-estabelecidas.

A dimensão precária e sempre passageira da finalidade na obra de arte apoia-se nas aparências, o que confere a estas logicidade. “Desse modo, algo de ilusório penetra no seu [da obra de arte] próprio rigor lógico; a aparência é ainda a sua lógica.”<sup>164</sup> A saber, as aparências desempenham um papel necessário através de sua contingência. O contingente, nesse caso, é o sensível que preserva o não-idêntico, isto é,

---

<sup>163</sup> ADORNO. *Minima moralia*, op. cit., p. 42: “O todo é o não-verdadeiro.” Essa contestação da afirmação de Hegel, “o verdadeiro é o todo”, encontra-se no parágrafo-aforisma 29, intitulado “Frutas anãs”.

<sup>164</sup> TE, 159; AT, 155: *Dadurch gerät in ihre eigene Konsequenz ein Illusorisches hinein; Schein ist noch ihre Logik.*

mantém viva a dialeticidade negativa. A necessidade de que se trata aqui é aquela que preserva a não-identidade dos elementos na unidade da construção artística. Porque baseada nas aparências, persiste na obra de arte um caráter ilusório – a ilusão de que o aparente seria índice de uma mesma essência, de um mesmo todo fechado. “O elemento ilusório das obras de arte concentrou-se na pretensão de serem um todo.” (TE, 159; AT, 155-156) O que, em outras palavras, conduziria sempre a uma mesma interpretação ou mesmo sentido por parte de quem quer que fosse o contemplador/fruidor da obra. Essa unidirecionalidade essencial carrega consigo outra ilusão: a de que deveria existir uma só finalidade para a arte em geral, para seus diversos gêneros e para cada obra de arte em particular. Mas, na obra de arte, tudo pode ser outra coisa, ideia já defendida (ou entrevista) por Nietzsche. “Nietzsche aflorou este aspecto com a fórmula certamente problemática de que, na obra de arte, tudo poderia ser outra coisa.” (TE, 159; AT, 155) Isso significa que a arte – de modo específico a moderna e contemporânea e mais ainda a de vanguarda – é sempre uma totalidade aberta. Ela sempre se abre a um mais, a um outro. O “como” da obra caminha junto com “o quê” da mesma. Muda-se o primeiro e, no mesmo toque, o segundo muda.

Marcel Duchamp, ao acrescentar um bigode e um cavanhaque na *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, introduz uma nova aparência nesta obra clássica – *Reproduction de L.H.O.O.Q.* (1919). Modifica jocosa e irreverentemente o “como” da imagem consagrada e o “o quê” do original. O mesmo fazem Salvador Dalí com *Self Portrait as Mona Lisa* (c. 1954), Yasumasa Morimura com *Mona Lisa grávida* (1998) e David Teixidor Buenaventura com *Gioconda 2001* (2001). Além de as brincadeiras de Duchamp e Dalí com a *Mona Lisa* acontecerem no interior das experiências dadaístas-surrealistas e serem, portanto, críticas ao classicismo, elas mostram que qualquer obra de arte está aberta a ser modificada em suas aparências de sempre ou, então, de receber novas aparências e, com isso, receber outras e inusitadas unificações e, conseqüentemente, novos sentidos.



Duchamp. *Reproduction de L.H.O.O.Q.*



Dalí. *Self Portrait as Mona Lisa*



Morimura. *Mona Lisa grávida*



Teixidor Buenaventura. *Gioconda 2001*

Parafrazeando Sting: quão frágeis são as obras de arte – *how fragile they are*.

As obras literárias que se apresentam sem onisciência por parte do narrador conseguem quebrar a aparência de racionalidade administrada que normalmente se esperaria de uma narrativa. Em contrapartida, isso é alcançado quando o narrador está onnipresente e comanda, não comandando, o jogo das aparências. Riobaldo, personagem-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, tem presença garantida desde a primeira palavra do romance, “nonada”, à última, “travessia”. As aparências vão se sucedendo levadas pelo mote “viver é perigoso”. Isso significa que o indivíduo não tem controle sobre sua vida. O inesperado pode acontecer a qualquer momento. Ao trabalhar a onnipresença sem a onisciência, o escritor penetra astuciosa e sorrateiramente na mônada artística e abre caminho para que as aparências fluam livremente ou quase:

[O escritor penetra] imperceptivelmente na mônada da obra de arte sem a posição violenta da sua imanência formal (*in die Monade des Kunstwerks unmerklich, ohne gewaltsame Setzung seiner Formimmanenz hineinzugeleiten*) e sem a ilusão de um narrador onnipresente e onisciente

(und ohne die Vorspielung eines allgegenwärtigen und allwissenden Erzählers). (TE, 159-160; AT, 156)

Isso permite a possibilidade de uma crise, pois as aparências, nesse caso, na maior parte das vezes, criam uma dinâmica irracional, escapando da rigidez racional da causalidade que prevê tal efeito produzido por tal causa; além disso, escapa da imposição do esquematismo pela indústria cultural.

Kafka também se esconde dentro das mônadas que são suas obras, *O processo* (1925) e *O castelo* (1926). Apesar dessas narrativas serem apresentadas em terceira pessoa, o que daria ao autor a chance de manipular as aparências, o desenvolvimento delas não está pautado pela onisciência. Isso, porque o personagem K. é o próprio autor. Kafka se transfigura em personagem de si mesmo. É o outro de si mesmo. É ele refletido no espelho, objetivando-se. Por esse motivo, a onipresença está assegurada mas não a onisciência, uma vez que as aparências não estão construídas segundo o princípio administrador “se isto, então aquilo”. *Metamorfose* (1915), ao introduzir o inseto como a principal aparência formal na narrativa, alcança resultados surpreendentes na destruição da onisciência. O clima de incerteza, insegurança e medo – como também de extrema fragilidade – perpassa o relato. A onipresença caminha sobre um fio quase invisível, que mal consegue sustentar a forma. Enquanto isso, a ciência que Gregor Samsa tinha de si antes de a metamorfose ter ocorrido se esvai na insciência: o mundo dos insetos não é o mundo dos humanos. Ou, talvez, até pode ser quando o reprimido aflora. Este, quando vem à tona, pode causar estranheza através de suas aparências inusitadas.

A arte contemporânea, em grande medida, é um esforço de desrepressão. Marcel Duchamp intitulou *L.H.O.O.Q.* a brincadeira com a Mona Lisa de da Vinci. A leitura dessas letras, num francês um pouco forçado, assemelha-se com *Elle a chaud au cul*, que, traduzido, fica: “Ela tem fogo no cu”. Uma expressão pesada e chula. Duchamp desreprimiu-se ao degustar pictoricamente a bela e serena Mona Lisa?

Uma teoria estética cuida do global e do material. Ao pretender cuidar do global precisa estar preocupada com a arte como um todo, mas também com cada obra de arte tomada na unidade de seus elementos. Ao pretender cuidar do material, precisa estar atenta ao modo como os elementos – que já contêm peso histórico – são organizados para formar sínteses não-violentas, não subjugadas e dilapidadas pela razão esclarecida. Também não pode deixar de lado o caráter fundamentalmente mediatizado



da praxis artística. Não existe imediatez na arte. O positivismo imediatista está descartado:

[...] o crescente espírito positivista da arte se comunicava na medida em que ela devia ser um fato e envergonha-se daquilo por cujo intermédio a sua densa imediatidade se revelava mediatizada (*wodurch ihre dichte Unmittelbarkeit als vermittelt sich decouviert hätte*). (TE, 160; AT, 156)

Ao ver uma pessoa, meu olhar já está mediatizado: vejo-a de uma maneira própria minha, de acordo com meus pontos de vista, minha história, meus preconceitos, minha cultura e, até, no quadro de certos estereótipos fornecidos pela sociedade. O artista, ao pintar uma pessoa, também não consegue esconder-se das mediações. Caravaggio, ao pintar a *Madona, o Menino e Santa Ana* (1605), constrói as figurações humanas, de modo particular as duas mulheres, de acordo com a época em que vive na passagem do século XVI para o XVII. Inclusive, o sempre comentado jogo de luzes e sombras em suas pinturas é mediado, trazendo pictoricamente às telas ou aos murais os embates religiosos da Reforma e da Contra-Reforma, da razão e da fé. O mesmo se pode dizer a respeito dos quadros *A penitente Madalena* (c. 1593-94), *A conversão de Maria Madalena* (c. 1598-99) e *A morte da Virgem* (c. 1601-03). As pessoas que servem de modelo para os quadros de Caravaggio são tomadas do povo simples, marinheiros, prostitutas, comerciantes, meninos e meninas da rua, carregadores, pedintes. Suas figurações mediadas moram em Roma, em Nápoles, em Malta, na Sicília ou em qualquer lugar em que esteja pintando quadros; vestem os trajes de sua época quase pós-renascentista; carregam poucos adornos; penteiam-se de certo modo.



Caravaggio. *Madona, o Menino e Santa Ana*



Caravaggio. *A penitente Madalena*



Caravaggio. A morte da Virgem



Caravaggio. A conversão de Maria Madalena

Não há imediatez na arte.

Francis Bacon, ao repintar numa série de seis quadros o papa Inocência X de Velázquez, desfigura o papa. Essa desfiguração chama a atenção para a dimensão degradante do humano, sombria, cruel, sádica ou masoquista. É como se arrancasse a máscara que cobria o rosto do papa, cuidadosamente pintado por Velázquez para dar ao retratado um ar de respeitabilidade e, talvez, de sacralidade. Ao colocar às claras a brutalidade do humano, mostrando-a deliberadamente de forma asquerosa e repugnante, Bacon transforma sua pintura numa crítica mordaz da hipocrisia que toma conta da nossa sociedade. Parecemos bons e somos maus; parecemos justos e somos injustos; parecemos democratas e somos autoritários; parecemos defender a vida (animal e vegetal) e a eliminamos. Bacon só consegue desfigurar a figuração de Velázquez porque introduz na sua arte elementos mediados por uma percepção diferente, dessublimada, da pessoa, inexistente na época de Velázquez quando a percepção era mediada por elementos cultural e sociologicamente estruturados segundo outros parâmetros.

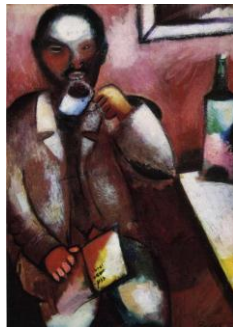
Tudo isso a teoria estética precisa levar em conta. A arte pertence ao mundo e é produto humano. Sempre precisará das aparências para ser obra. Não pode desembaraçar-se delas. Sem as aparências a arte é nada. Um nada que não se torna algo por meio de um impulso dialético através do ser, como pensava Hegel. A obra de arte sempre é ser. Um ser particular – um ente. A arte moderna, e mais ainda a contemporânea, rebelaram-se contra as aparências das aparências. “A dialética da arte moderna, em larga medida, deseja desembaraçar-se do caráter de aparência (*den Scheincharakter abschütteln*) [...]” “Os modernos revoltaram-se contra a aparência da aparência (*gegen den Schein des Scheins*), de tal modo que ela deixou de o ser.” (TE, 161, 160; AT, 157) É o que fez, de modo cáustico, Francis Bacon. Beckett fez o mesmo na sua literatura, mas de modo desesperançado. Joyce, em *Finnegans Wake*, despedaça

as aparências bem comportadas da língua inglesa, da sua sintaxe organizada e da sua capacidade de comunicação. Guimarães Rosa mantém a comunicação, mas num nível mais complexo porque inova as palavras e o jogo delas na frase, criando novas aparências. É a luta contra as aparências do usaico, sem no entanto dar um salto para fora do campo das aparências. Mesmo que um escritor publicasse um livro com as páginas todas em branco, sem uma palavra sequer, ainda assim estaria comunicando algo. Estaria dizendo alguma coisa através da aparência do vazio de palavras escritas. Não ter nada a dizer é dizer exatamente isto: não tenho nada a dizer.

A arte necessitará sempre de alguma aparência para ser contemplada (pensada, interpretada, contestada, negada, criticada, analisada, estudada etc.). Essa necessidade que vem por meio das aparências confere à arte sua primeira verdade: ela é um ser posto (*die Wahrheit über ihr Gesetzsein*). (TE, 161; AT, 158) Portanto, histórico, relativo. A historicidade e a relatividade são a aura da obra de arte. Aura como resíduo ou como rastro que ficou do humano na obra. A outra verdade da arte nasce da negação. Negação determinada. Toda obra de arte nega a realidade, pois é uma cópia da mesma. Uma cópia imitante.

Tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert*) e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia (*so wird es immer auch zu deren Nachbild*). (TE, 162; AT, 158)

As cópias podem tomar rumos mais surpreendentes ou menos. Podem estar mais próximas daquilo que é copiado ou mais distantes. As figurações femininas apresentadas nas pinturas de Bouguereau (mulheres, moças, meninas) pretendem ser cópias fiéis ou quase fiéis das pessoas que lhe servem de modelo. *A pastora* (1889), *Antes do banho* (1900), *As duas irmãs* (1901) e outras figurações desse pintor se encaixam nesse caso. Já as pinturas de Marc Chagall se distanciam da realidade, como *O poeta Mazin* (1911-12), *O judeu em verde* (1914) ou *O passeio* (1917-18).

Bouguereau. *A pastora*Bouguereau. *Antes do banho*Bouguereau. *As duas irmãs*Chagall. *O poeta Mazin*Chagall. *O judeu em verde*Chagall. *O passeio*

A negação determinada se concretiza na aparição, que, de sua parte, se distribui no tempo como espírito. Um espírito temporalizado, concreto para este contemplador ou aquele. Um espírito sempre encarnado, próximo às coisas reais e, no entanto, sempre protestando contra elas. Protestar é uma atitude de engajamento, o que leva a arte para o campo político. Uma atitude de inconformismo diante das situações irracionais provocadas pela marcha da razão esclarecida.

A arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar (*dass sie [die Kunst] zwar ihren Begriff transzendieren muss, um ihn zu erfüllen*), porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética. (TE, 162; AT, 159)

Este é o espírito da arte que rege normalmente a arte moderna e contemporânea. Arte não é ciência política, no sentido estabelecido de dominar o conceito e pelo conceito dominar a realidade política e justificar teoricamente o domínio real dos grupos sociais. A arte é um conceito aberto que se transcende a si mesmo, ou seja, realiza-se superando-se constantemente no tempo e no espaço. Por isso, não existe aparição absoluta na arte, apesar de, às vezes, ela ter namorado o absoluto como quando

pensava que a fonte da inspiração artística se originava numa pretensa esfera divina. Ou até mesmo quando o artista mantinha uma atitude de sarcasmo geral contra o existente: “mesmo obras que recusam a aparência estão cortadas do efeito político real.” (TE, 162; AT, 159) Foi o caso do dadaísmo e de outras correntes que nele se inspiraram.

O movimento dadaísta sofreu da tentação do absoluto, apesar de ter se posicionado desde os seus inícios como um movimento de contestação. Contestação tanto da sociedade utilitarista e consumista quanto da arte em geral. Quando Duchamp põe bigodes na Gioconda de da Vinci ele está, sem dúvida, contestando a veneração que se tem por esta obra de arte. Ao mesmo tempo que desfaz a obra, anuncia que tudo pode ser arte, mesmo aquilo que é utilitário em nossa sociedade, como um mictório (*A fonte*, 1917) ou uma roda de bicicleta (*Roda de bicicleta*, 1913). Aqui se percebe justamente a tendência absolutista do dadaísmo. Ao retirar os objetos dos seus contextos utilitários nos quais, por princípio, eles não são estéticos, e ao transformá-los em obras de arte, o dadaísmo *ready made* proclama que tudo pode ser estético, uma vez que nas sociedades atuais tudo tende a se tornar útil a fim de poder ser integrado no valor de troca. O dadaísmo, de fato, promove uma pseudocontestação ao utilitarismo. Quando o útil se torna estético, o estético se torna útil. Nesse caso, não é preciso dar passo algum para o útil estetizado tornar-se valor de troca.



Duchamp. *A fonte*



Duchamp. *Roda de bicicleta*

A obra de arte não pode tentar ser diferente de si, tornando-se um objeto utilitário ou qualquer outra coisa, pois, se isso acontecer, ela passa a ser-para-outro, isto é, passa a ser mercadoria ou, então, o outro do artista, não igual a este, mas um análogo. A obra de arte deve se tornar um para-si, deve assemelhar-se a si mesma. Adorno sabe muito bem o que pode significar uma afirmação desse tipo. Ela pode ser equivocadamente interpretada como idealismo. Poderia tornar-se um “mal-entendido

idealista” (*ein idealistisches Missverständnis*). Poderia ser relacionada com o mote fundamental do idealismo hegeliano: o real efetivo é efetivamente racional. Entretanto, a semelhança da obra consigo mesma – sua mimese<sup>165</sup> – é que garante a sua não-identidade. Não sendo idêntica a si nem a um outro, preserva-se da absolutidade como também não se transforma em símbolo ou em mera representação. “As obras de arte, através da autonomia de sua forma, interdizem-se de em si incorporarem o absoluto, como se fossem símbolos” (*Kunstwerke verbieten sich [...] das Absolute in sich einzulassen*). (TE, 163; AT, 159) A obra de arte é propriamente arte quando se manifesta simplesmente pela linguagem, seja esta a musical, a pictórica, a literária ou outra. Manifestar-se por meio de alguma linguagem é expressar-se.

Arte é expressão do não. Arte é linguagem que diz, não dizendo.

#### 60. Aparência, sentido e *tour de force*

A obra de arte se apresenta como una. Como um todo sem fissuras. A unidade da obra, entretanto, é uma simulação, uma vez que se constitui de momentos entre si heterogêneos. “Nenhuma obra de arte possui uma unidade plena, cada uma deve simulá-la (*jedes muss sie [die Einheit] vorgaukeln*<sup>166</sup>), colidindo assim consigo própria.” (TE, 164; AT, 160) Portanto, ela é uma aparência de unidade. É una e não é una. Ser una e não ser una faz da obra uma contradição viva. Pode-se interpretar isso como falsidade? Mas nenhuma contradição, enquanto contradição, é falsa. O contraditório vem a ser um dos modos como a realidade pode se apresentar. A contradição na obra de arte é tão real quanto as situações contraditórias vigentes nas sociedades atuais, de modo especial na sua estrutura econômica. A contradição, na arte, não é discursiva, não é lógica-formal, não é aristotélica. Se eliminamos a unidade da obra de arte, eliminamos seus momentos. Estes perdem o sentido (artístico). E se eliminamos os momentos, a obra não alcança a unidade (artística). Entre a unidade dos momentos e os momentos da unidade persiste, sempre viva, uma negação interna.

---

<sup>165</sup> TE, 163; AT, 159: *Die Mimesis der Kunstwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst.*

<sup>166</sup> *vorgaukeln*: enganar, fingir, simular

Mas nem toda obra vem cimentada pela lógica estética da contradição. Se a unidade é imposta a uma obra, suas partes não são verdadeiros momentos. Os verdadeiros momentos, na arte, não são unidirecionados e nem totalitários. A unificação dos momentos é um ato de liberdade. Contempladores diferentes podem unificar os momentos de modo diferente. Movimentos estéticos diferentes conseguem encaminhar ou propor unificações diferentes para suas obras. Essas possibilidades de diferenciação indicam que a unidade, segundo seu conceito, permanece unidade, mas, segundo a constituição viva e diversificada de seus momentos, modifica-se. A unidade imposta mata a vida dos momentos. Com a morte dos momentos, elimina-se o processo vivificante da negação interna e, logo, a contradição.

O cubismo procurou mostrar plasticamente que a unidade de nossas percepções normalmente é imposta. Para nos tornar conscientes dessa imposição, o cubista quebra a realidade em pedaços rudimentares (e, às vezes, grosseiros), tentando elevá-los ao nível de momentos (espácio-temporais) estéticos. Picasso faz isso em *Retrato de Ambroise Vollard* (1910). O dadaísta Marcel Duchamp desmembra o movimento em momentos sucessivos e interligados em *Nu descendo uma escada nº 2* (1912). Schönberg quebra a unidade imposta na música clássica tonal. Suas composições são decomposições (quase sempre) rigidamente organizadas, mas que permitem desorganizar nossa audição e, conseqüentemente, encaminhá-la para outras e novas unificações estéticas. Chefe Zequiél, personagem da novela “Buriti” de Guimarães Rosa, incluída em *Corpo de Baile*, ao escutar os ruídos da noite leva o leitor a se dar conta de que a noite é feita de insuspeitados momentos auditivos geralmente ignorados e que fazem da noite uma unidade. A noite é uma pluralidade de sons e subsons, de luzes sombreadas e de sombras iluminadas. “A noite é um estudo terrível.”<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> ROSA, João Guimarães. “Buriti”, in *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio Edit., 1956, p. 634. *Corpo de Baile* foi posteriormente desmembrado em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*, publicados pela mesma editora. A novela “Buriti” vem publicada neste último e a passagem citada está à p. 91 da edição de 1979.





Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*



Duchamp. *Nu descendo uma escada nº 2*

O sentido da obra de arte perpassa a pluralidade dos momentos e só é dado através da aparência de unidade. O sentido nasce da coerência, é a coerência.<sup>168</sup> Esta só existe se houver pluralidade de elementos momentâneos com possível tendência à unidade. Situações assim podem promover o sentido de uma obra, que, por sua vez, funda a unidade. É um círculo dialético não-hegeliano, pois a dinâmica circular se presentifica na obra como essência aparente e como aparência essencial. Ou uma essência que acompanha a volubilidade dos momentos fáticos, pois estes sempre estão prontos a se reessencializarem segundo alguma aparência. Mas não comandados pelo poder egoísta de um Espírito Absoluto. A arte pertence ao transitório e o espírito que nela palpita é tão frágil quanto a fragilidade de cada obra que se pretende arte.

A fragilidade, a transitoriedade de cada obra e, pois, de sua unidade e dos sentidos que nela aparecem, definem seu caráter possibilitário. Por isso, os sentidos, na arte, são também não-sentidos, a saber, cada sentido nega o sentido. Não fosse assim, deixaria de existir a possibilidade de outros sentidos para a obra de arte.

É triste que seja assim? Somente se a tristeza for entendida como um sentimento de frustração que a obra de arte repassa ao seu contemplador por não poder ser referida a alguma coisa existente no mundo. A verdadeira arte moderna e

---

<sup>168</sup> Fabio Akcelrud Durão, em *Modernism and Coherence*, procura mostrar como a literatura pode resistir à coerência imposta à sociedade administrada, de modo especial pelo capitalismo tardio. Um dos aspectos centrais do livro, e que comanda toda a argumentação, é a reflexão que faz acerca da obra de Adorno. Coloca a *Teoria estética* sob análise, usando a própria teorização adorniana para isso. É como se Adorno olhasse para si do outro lado de si mesmo e começasse a perceber seus vazios e suas discontinuidades – ou seja, os silêncios propositais ou inconscientes e o não-sentido. Mas, quem sabe, não teria Adorno feito isso com a lucidez de quem pretende quebrar a coerência imposta pela sociedade instrumentalizada? Se for isso, a obra adorniana está marcada pela resistência ao totalitarismo do conceito que tenta uniformizar as múltiplas possíveis interpretações da realidade. Seja como for, o livro de Durão é um bem construído exercício de esclarecimento (pós-iluminista) do que se pode denominar estética negativa: uma teoria estética que busca o sentido da negatividade, seja esta um ato de rejeição, de silenciamento, de indeterminação, seja esta um ato paratáxico, no qual coordenar os sentidos do mundo é mais libertador do que subordiná-los a um sentido totalizador. Cf. DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernism and Coherence*. Four chapters of a Negative Aesthetics. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.



contemporânea é utópica. Tem base na empiria, mas escapa permanentemente dela. “Na utopia da sua forma, a arte sujeita-se ao peso oprimente da empiria, da qual se desvia (*wegtritt*) enquanto arte.” (TE, 165; AT, 161) Essa é sua felicidade. Uma felicidade triste. A obra de arte é feliz porque indica possibilidades, mas é triste porque existe como um inevitável *tour de force*. Isso significa que constantemente realiza o irrealizável: muda o mundo sem mudá-lo:

As obras que são planeadas como *tour de force*, como ato equilibrista, revelam algo de superior a toda a arte: a realização do impossível. A impossibilidade de toda a obra de arte define em verdade mesmo a mais simples obra de arte como *tour de force*. (TE, 165; AT, 162)

Mudar o mundo não é uma arte. É uma praxis que exige atos políticos e econômicos concretos e racionais, não totalitários e menos ainda bárbaros, de exclusão, de discriminação, de eliminação.

As obras musicais e teatrais demonstram com mais clareza o *tour de force* na arte: a interpretação alcança o que o conteúdo e sua aparição indicam e, ao mesmo tempo, não alcança. Há tantas interpretações da obra teatral de Beckett quantos são os intérpretes, os diretores de teatro e o momento histórico no qual ela é encenada. Executar uma obra é torná-la diferente de si.

#### 61. A libertação/salvação da aparência. Harmonia e dissonância.

A aparência fixada na obra de arte, seja um texto literário, seja uma pintura ou uma música, instaura a temporalidade estética que procura neutralizar o tempo empírico. “O tempo estético (*ästhetische Zeit*) é, em certa medida, indiferente ao tempo empírico por ele neutralizado.” (TE, 167; AT, 163) Evidentemente, o tempo empírico não desaparece de nenhuma obra. Uma peça musical leva tempo para ser feita e este tempo está integrado nela. É semelhante ao tempo de trabalho incorporado no objeto-mercadoria. Uma vez feita, a obra de arte aglutina o tempo na aparência de unidade. A obra passa a ter um só tempo, aparece como um todo temporal. Este é o tempo estético. Um tempo que parece indiferente ao tempo empírico, mas que não pode ser porque ocupa um espaço. Na música, esse espaço não é só a partitura, mas também os sons vivificados pela execução, os instrumentos, os músicos executantes. Todos esses

elementos fazem parte da obra de arte e precisam do espaço para se temporalizarem esteticamente. Na pintura, o espaço é primeiramente a tela ou qualquer material que sustenta a obra. Mas é também o espaço geográfico ou cultural onde ela está colocada, o país, a cidade, o museu, a casa, a rua. Espaços diferentes proporcionam tempos diferentes. Os megashows de música clássica organizados cuidadosa e inteligentemente por André Rieu em espaços públicos abertos criam possibilidades temporais estéticas bem diferentes daquelas que seriam despertadas numa sala de concerto. Não só pela diversidade de público em cada caso, mas também pela forte intencionalidade comercial que prepondera no caso de André Rieu.

O tempo comercial é o tempo da troca, no qual o fazer está sempre se fazendo dentro dos limites da representação do valor. Nessa representação, o futuro sempre já é presente e o não sempre é um sim.<sup>169</sup> É o tempo do mercado. O fazer da obra de arte é o aparecer de um não-feito. “Como o “fazer” pode deixar aparecer um não-feito?”, pergunta Adorno.<sup>170</sup> Isto pode ser interpretado de duas maneiras. Em primeiro lugar, pela aparência de produto pronto em que é dada a obra. Esta é percebida como um todo, como realizada, como tempo completado, como ponto final. Parece não ser uma obra, isto é, algo que se concretiza no jogo do sim e do não. A obra é recebida como um não-feito. Nesse caso, a obra deixa de ser obra. A segunda interpretação é aquela que interessa à arte. É a interpretação estética. O aparecer de um não-feito na arte significa que a obra, mesmo que seja dada como feita, nunca está pronta. É um constante se-fazer. O fazer da obra de arte está sempre se-fazendo, mas não no sentido do mercado, pois não se subordina a um representante geral que, na dinâmica da troca, é o dinheiro. A obra de arte é um possível aberto, identidade e não-identidade. A leitura e compreensão de um texto literário não são sempre as mesmas. A leitura de *Madame Bovary* ou de *Lady Chatterley*, apesar desses textos manterem suas características físicas na estrutura das frases e palavras e, portanto, apresentarem um tempo físico próprio e aparecerem como prontas, pode ser feita de modos diferentes de acordo com a época e com o leitor. A compreensão do conto de Machado de Assis, *A cartomante*, hoje pode não ser mais a mesma que a da época em que esse conto foi escrito e publicado. Os conceitos insistem em não mudar porque construídos pela racionalidade esclarecida e instrumentalizada. Mas a arte labora com conceitos em construção. Por

---

<sup>169</sup> Cf. GIANNOTTI, José Arthur. *Trabalho e reflexão*, op. cit., p. 20.

<sup>170</sup> TE, 167; AT, 164: *Wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen lassen?*

isso, ela é um fazer não feito. Logo, a arte não comunica, se por comunicação se entender a enunciação de uma mensagem pronta conseguida pela manipulação do esquematismo mental, como faz a indústria cultural: “nenhuma obra de arte se deve descrever e explicar em categorias da comunicação” (*kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären*). (TE, 170; AT, 167) E, também, a arte não vende verdades. Pode-se dizer que ela é verdadeira mesmo não sendo. Isso, por vários motivos.

Primeiramente, porque a arte não é um discurso lógico-racional que postula a rigidez da forma e de sua constituição; em segundo lugar, porque a verdade é relativa-histórica; em terceiro lugar, porque a verdade artística não é um confronto com a falsidade, como entendido no campo da lógica, mas confronta-se com a realidade social, política, econômica e cultural. Um campo de trigo pintado por van Gogh – *Campo de trigo com cipreste* (1889) – não pretende ser verdadeiro. Não entra em confronto com nenhuma falsidade lógica. No entanto, esta pintura introduz dissonância na harmonia que nossa percepção construiu a respeito de campos de trigo. Essa dissonância é sua verdade. “A dissonância é a verdade da harmonia” (*Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie*). (TE, 171; AT, 168) Entra em dissonância com aquela percepção que pensamos ser verdadeira. Ao fazer isso, a arte apresenta conteúdos diferentes daqueles que possivelmente as aparências apresentam aos sentidos e, o que é fundamental, ao intelecto já formatado e paradigmático. Os conteúdos artísticos, todavia, precisam das aparências para sua manifestação acontecer. As aparências, nesse caso, são meios para os conteúdos. São necessárias mediações. Se algo deve ser salvo na arte são as aparências, pois são elas que garantem a verdade estética e seu permanente se-fazer. A aparência, já que não está fixada de uma vez por todas, traz em si a vitalidade do espírito que a produziu. O espírito da obra de arte só será salvo ou libertado das aparências – que, aparentemente, o degradam e o rebaixam à materialidade – se o conteúdo formal for verdadeiro e não apenas metafórico. *Guernica* de Picasso vive por meio de seu conteúdo verdadeiro. Esta vida é seu espírito. Para salvar/libertar a obra de arte deve-se sempre garantir a presença das aparências, sejam estas do jeito que forem. A teoria estética não predetermina formas nem aparências. O espírito artístico é livre. Não pode ser enrijecido. A pré-ordenação, com os limites que estabelece, mata o espírito. Objetiva-o de tal modo que ele passa a ser uma aparência entre aparências também sem vida. As aparências se organizam, sem dúvida, para constituir objetividades – a obra de arte nunca é somente subjetiva, nem o espírito da obra é um

produto que surge da subjetividade, seja a do artista, seja a do contemplador da obra. O espírito é objetivo, nesse ponto Hegel tinha razão. A pré-ordenação pode criar a ilusão de que o espírito é livre. Isso, porque a ordem dá a impressão de harmonia. Mas nesse caso a harmonia é dada *a priori* e, logo, assume um caráter de imposição. O que é imposto tira a possibilidade de o espírito viver nas obras, uma vez que ele não aparece com a sua principal característica, que é a liberdade.



Van Gogh. *Campo de trigo com cipreste*



Picasso. *Guernica*

A aparência da obra de arte, no entanto, não promana de uma essência espiritual situada fora da obra, tal como pensavam Platão ou Hegel. Apesar das diferenças filosóficas entre eles, ambos procuram vivificar a realidade impondo uma essência espiritual à realidade material. A Ideia aparece sensivelmente na coisa. Em Platão, a coisa é cópia da Ideia. Em Hegel, o processo é mais sofisticado, pois a Ideia parece nascer na marcha e contramarcha históricas da própria coisa. A contingência é levada em conta para acompanhar o desenvolvimento necessário da Ideia.

Outra teorização estética é possível: aparência e essência espiritual surgem ao mesmo tempo enquanto a obra se constitui. Se o espírito pode ser entendido como um não-ente, será pela aparência que ele se torna ente. A arte transforma esse jogo numa realidade perceptível. O espírito se torna ente, sujeito às precariedades de todos os entes. Se num momento aparece, noutra pode desaparecer.

Além de ser aparência, o espírito também é verdade, pois nega que haja um espírito em-si, isto é, independente das aparências. Até é possível defender o em-si, no sentido de autonomia. A obra de arte é autônoma. A autonomia, porém, sempre se constitui em relação a algo. Por isso, a arte é aberta, apesar de ser autônoma. A arte é um em-si para-si para-outro. O para-si da obra vem a ser a relação que entre si perfazem seus elementos sensíveis. Por exemplo, as palavras que formam o todo de um texto literário; as diversas figurações que formam o todo de uma pintura; as notas que formam o todo de uma composição musical. Em nenhum desses casos o para-si da obra

existe só para si. Sem ser para-outro, a obra de arte perde a sua autonomia. Esse para-outro, todavia, deve continuar livre, não pode estar submetido a um representante geral que o totaliza de fora para dentro. A autonomia nasce de dentro para fora, sem esquecer que o dentro não existe sem o fora.

A obra de arte se organiza a partir de baixo, a saber, a partir do sensível, do tangível, da contingência. E não de cima. É a relação recíproca dos elementos sensíveis que tornam o espírito real. Real, mas não sensível. Se isso acontecesse, o espírito seria um sensível e não um espírito. Não haveria necessidade de distinção. A tendência de construir obras com elementos passageiros e perecíveis, presente em muitas manifestações artísticas contemporâneas, mostra o desejo de escapar da harmonia pré-estabelecida. O desejo é sincero, mas o resultado é inócuo ou quase. Obras desse tipo, sem dúvida, tornam-se todos transitórios mas não totalidades que são a vida do espírito. Um parangolé de Hélio Oiticica é um todo e que certamente desperta sensações artísticas, mas não é uma totalidade. O todo transitório é, antes, um objeto de consumo. Sua finalidade é tornar-se útil, mesmo que tenha quase-intenções artísticas. Os carros alegóricos do carnaval-espetáculo que se promove hoje em dia se enquadram nesse caso. Suas aparências, que estão aí para encantar o público e para que a escola dispute o primeiro lugar, não são, propriamente falando, estéticas. Encaixam-se nos esquemas da indústria cultural.

A aparência da obra de arte somente é tal se o seu interior, o espírito, se exteriorizar. Mal comparando, é como se a casca que recobre o tronco da árvore nos desse o conhecimento da seiva que vivifica seu interior. Ou, vendo os olhos de uma pessoa, estaríamos desvelando alguns dos principais traços do seu caráter – bondade, maldade, concupiscência, timidez, agressividade etc. Estaríamos vendo sua “alma” através de seus olhos, assim como diz o ditado popular: “os olhos são o espelho da alma”. Na obra de arte, as puras aparências não formam o fenômeno. Este é formado pelas aparências espiritualizadas. Por isso, o processo de conhecimento de uma obra de arte entra em choque com a teorização que Kant faz a respeito do conhecimento. Não é o sujeito do conhecimento que imprime espírito ao fenômeno artístico. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant também não fala do interior do objeto estético e do seu espírito imanente-transcendente. O sujeito transcendental ainda comanda o processo. Entretanto, quando trata da teleologia da arte e atribui a esta uma finalidade em si e para si, isto é, uma finalidade sem objetivos políticos, econômicos ou outros quaisquer, ele abre a possibilidade de equacionar a obra de arte de modo especificamente estético: ela não é

uma síntese subjetiva do espírito cognoscente. A finalidade sem finalidade vem pela obra e não pelo sujeito:

Na crítica kantiana do juízo estético, que se apresenta tão subjetiva que nem se fala de um interior do objeto estético, isso encontra-se contudo virtualmente pressuposto no conceito de teleologia. Kant subordina as obras artísticas à ideia de uma finalidade para si e em si, em vez de abandonar a sua unidade apenas à síntese subjetiva do espírito cognoscente. A experiência artística, enquanto experiência de uma finalidade, desliga-se da estruturação simplesmente categorial de um caos pelo sujeito. (TE, 170; AT, 166)

Hegel soube entender melhor que Kant o objeto estético: a sua compreensão decorre de abandonar-se metodologicamente à natureza do próprio objeto. Na arte, o objeto tem prioridade e o conhecimento deste tem como ponto de partida o seu interior. Interior que se manifesta no exterior. A obra de arte é sempre um fenômeno e tem lugar próprio entre os fenômenos. Aquilo que aparece faz parte da essência da obra. Essência e fenômeno andam juntos: a essência aparece e a aparição é essencial. Há uma determinação mútua entre o que aparece e o que é essencial. Um não é para o outro, pois isso introduziria um caráter de subordinação no cerne da obra, certamente da aparência em relação à essência.

O método de Hegel de se abandonar à natureza dos objetos estéticos e de abstrair dos seus efeitos subjetivos enquanto algo de contingente (*und von ihren subjektiven Wirkungen als einem Zufälligen abzusehen*), põe à prova a teoria kantiana: a teleologia objetiva torna-se o cânone da experiência estética. (TE, 170; AT, 166)

Segundo a concepção estética hegeliana, a obra de arte não é feita para um observador, mesmo que muitos observadores a contemplem. Mesmo que esteja exposta numa galeria de arte ou num museu. Mesmo que ela seja estudada e analisada por um especialista em arte ou admirada por um aficionado. Por isso, pode-se dizer que a obra de arte não comunica. Pode ser paradoxal afirmar que a arte não comunica. Isso só pode ser aceito se por comunicação se entender o jogo de emissão-recepção direcionado pela indústria cultural quando manipula sutil e deliberadamente os processos de esquematismo mental do sujeito receptor. Se por comunicação se entender a aparição de um não-ente, então a arte comunica. Mas esta é uma comunicação estética, que realiza a *aísthesis* do sujeito de um modo livre e mutável, sem estar preocupada com uma possível harmonização entre o ser e a aparência. O ser, na arte, não é algo permanente, assim como não são permanentes as aparências. Um texto literário pode ser reimpresso com as mesmas palavras e, portanto, repassar a ilusão de que as aparências não

mudaram. No entanto, tanto o ser muda como mudam as aparências, pois ambos estão imersos na historicidade. A mutabilidade, por seu próprio conceito, exige o não-ente. Mas não exige o Ser imutável. Assim, um texto que parece imutável, comunica novas aparências a partir de suas aparências. O que aparece é um véu colocado sobre outras aparências. “O ser/essência (*das Wesen*) que imerge na aparição e lhe põe o seu selo, também sempre a faz explodir; o que aparece é também cobertura (*was erscheint ist immer auch Hülle*), graças à sua definição como algo que aparece perante o aparente.” (TE, 170; AT, 167) As múltiplas possibilidades de desvelamento abrem a possibilidade de a obra de arte ser e não-ser. O desvelamento da aparência é o desvelamento do ser. Essa dinâmica persistente na obra de arte faz com que se possa afirmar que há desarmonia entre ser e aparência. A vida, na arte, é dissonante. A arte não se deixa submeter nem à harmonia, nem à “consonância” metafísica. Sua verdade é ser e não-ser, aparecer e não-aparecer. Esse jogo comunicacional é sua forma.

## 62. Expressão e dissonância

A arte precisa se rebelar contra a aparência, isto é, não pode satisfazer-se com aquilo que apresenta, pois apresenta algo não apresentando. “A rebelião contra a aparência, a insuficiência da arte para si mesma, está nela contida intermitentemente, desde tempos imemoriais, enquanto momento da sua pretensão à verdade.” (TE, 172; AT, 168) Seu verdadeiro aparecer não tem (ainda) aparência. É o novo, o ainda-não. O caráter u-tópico vem a ser uma pretensão, por isso a arte aspira à dissonância. Dissonância que constantemente é reprimida pela sociedade afirmativa. A sociedade administrada-subjugada pelo poder do valor de troca assimila o dissonante. O não é convertido em sim. O diferente é subsumido ao mesmo.

A arte é expressão da dor e do sofrimento. Essa é uma de suas dissonâncias. É memória do sofrimento acumulado ao longo da história.<sup>171</sup> Por causa disso entra em

---

<sup>171</sup> TE, 392; AT, 387: “O que seria a arte como historiografia se se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (*Was abre wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte?*) Esta é a última frase da *Teoria estética*.

choque com a aparência.<sup>172</sup> Forma-se entre elas uma espécie de antítese velada, silenciosa, uma vez que por trás da aparência a arte deseja o consonante, a alegria de viver, a felicidade para os homens, e, no entanto, manifesta a tristeza de viver e a infelicidade provenientes dos atos de barbárie e de irracionalidade. A arte não é alegre, ao contrário do que pensava Schiller. Mas também a arte não é triste. A arte é séria, assim como para Schiller a vida era séria. Seriedade como denúncia, que se desdobra internamente em anúncio truncado, reprimido atrás das aparências, na imanência da forma. O anúncio se expressa não se expressando. Como se escutássemos uma risada no contorcer-se de um corpo em dor. A arte expressa a dor, mas desejaria expressar o riso. O desejo é reprimido pela forma e pela construção propriamente artísticas. Estranha arte essa que imita o riso pela dor. Uma mimese quase-platônica: o artefato é cópia sublunar e imperfeita do modelo luminoso e perfeito. Há algo na cópia que não vem expresso nas aparências: o desejo de ser como o modelo. Um vazio não cumprido. Um inconcluso. Essa inconclusão, sempre protelada para um momento posterior, faz da obra de arte mimese de si mesma. Como se a obra de arte continuamente estivesse, através das aparências, proclamando algo não cumprido que se cumpre pela negação. Por isso, a arte é imitação de si mesma: “o comportamento mimético (*das mimetische Verhalten*) não imita alguma coisa, mas se faz semelhante a si mesmo” (*sondern macht sich selbst gleich*). (TE, 173; AT, 169) Não imita nem o lado emotivo dos humanos em geral – a dor, a alegria, a frustração, a tristeza etc. – e menos ainda do autor particular da obra. A mimese na arte contemporânea não copia, pois cairia no campo do realismo e se tornaria uma coisa entre coisas e, logo, presa do sistema mercadológico. Desfaz-se, assim, a falsa comparação com a teoria platônica da imitação. A obra de arte é, antes de tudo, um simulacro, como percebeu o próprio Platão: uma realidade rebelde que não quer fazer-se semelhante ao modelo, que não quer participar de sua perfeição.<sup>173</sup> Nesse caso, a semelhança se dá consigo mesma e não alcança o nível do conhecimento, do conceito, e escapa de ser absorvida no sistema. A arte, desse modo, se marginaliza. Torna-se

---

<sup>172</sup> Baudelaire e Benjamin, cada um a seu modo, refletiram a respeito dos choques provocados pela modernidade.

<sup>173</sup> PLATÃO. *Sofista*, 236 b – 237 a. Cf. DELEUZE, G. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do sentido*, op. cit., p. 259-271.



autônoma. Como tal, proíbe-se de imitar. Este é o seu jogo. Este é o tabu mimético (*mimetisch Tabu*) artístico.<sup>174</sup>

### 63. Sujeito-objeto e expressão

A obra de arte não imita o sujeito, como também não imita o objeto. Há, no entanto, um processo de imitação em andamento no fazer artístico e nos seus resultados. Pode-se dizer, sim, que a arte, nas suas mais diversas manifestações, imita algum traço da natureza ou da materialidade. Mas não no sentido de dominação. A arte alcança um estado trans. Abre-se para o transubjetivo e para o transobjetivo. Por esse motivo, a expressão artística não se deixa conceituar ou definir, pois não consegue ser integrada num sistema conceitual ou definitório, cujos limites podem ser determinados e que se fecham a outros conceitos. “O seu conceito [o conceito de expressão], analogamente à maior parte dos conceitos estéticos centrais, é rebelde à teoria que o pretende definir.” (TE, 173; AT, 170)

A expressão estética explode como manifestação do próprio artefato, não como imitação seja de um sujeito (o artista) seja de alguma feição objetiva (natural ou social). Ela é única, sendo portanto objetivação de algo inobjetivo, uma vez que apenas reflete o universal no particular, mas não é síntese da diversidade, como acontece no conceito. Expressando o inobjetivo pela particularidade objetivada, a obra de arte torna-se um segundo inobjetivo, isto é, uma inobjetividade em segunda potência:

A expressão estética é objetivação do inobjetivo (*Vergegenständlichung des Ungegenständlichen*) de tal sorte que, pela sua objetivação, se torna num segundo inobjetivo (*zum zweiten Ungegenständlichen wird*), no que se exprime a partir do artefato e não como imitação do sujeito. (TE, 173; ST, 170)

Apesar disso, a arte necessita do sujeito que a cria. (TE, 173; AT, 170) Este é sua mediação. Sem o sujeito, a arte seria exatamente isto: nada. Como também necessita do sujeito que a contempla. Arte incontemplável perder-se-ia na negação de si

---

<sup>174</sup> Na sociedade capitalista e, de um modo geral, em todas as sociedades que emergiram para a racionalidade esclarecida, o tabu mimético proíbe a imitação da natureza e de seus fenômenos, mas permite a sua dominação. É preciso ler o grande livro do mundo, diz Galileu, não copiá-lo. É preciso ser senhor e possuidor da natureza, diz Descartes.

mesma. A arte precisa da expressão, que se propõe como o rosto de um indivíduo sinalizando exteriormente aquilo que a forma (estética, na obra de arte; psíquica, no indivíduo) guarda. A expressão não reduplica algum sentimento. Ela é este sentimento. “Se a expressão fosse simples reduplicação do que é subjetivamente sentido, permaneceria inútil.”<sup>175</sup> Na obra de arte, evidentemente, o expressado não nasce da obra em si, mas de coisas e circunstâncias extra-artísticas, pois a forma que se expressa é resultado de sedimentações históricas. A forma é datada, a expressão também.

Mais do que de sentimentos [subjetivos], o seu modelo [da expressão artística] é a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Os processos e as funções históricos encontram-se nelas [nas obras de arte] já sedimentados e exprimem-se.” “A arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objetiva subtraída a toda psicologia [...]” (TE, 174; AT, 170-171)

A cada leitura da *Metamorfose* de Kafka, o inseto em que o personagem se transformou torna-se um evento único, mas que tem base na história de uma época social e cultural, sedimentada no escritor/artista Kafka. O absurdo da figuração kafkiana exprime, entretanto, algo que está além do expressado: o não ser inseto. O figurado põe-se, assim, como uma cifra a ser decifrada.

Ao contrário do que se pensaria, pela expressão a arte dobra-se sobre si. Fecha-se. Mas não para se suicidar e, sim, para reviver a cada momento. Não expressa coisa alguma, expressa-se a si mesma. Nem sequer faz de si mesma um outro. De si tem apenas a pobreza de si. Esta, todavia, é sua riqueza:

A arte fecha-se (*sperrt sich*), mediante a expressão, ao ser-para-outro (*dem Füranderssein*) que avidamente a devora (*ihn so begierig verschlingt*) e fala em si: tal é o comportamento mimético da arte. A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa (*ihr Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrückens*). (TE, 174; AT, 171)

#### 64. Expressão como caráter da linguagem

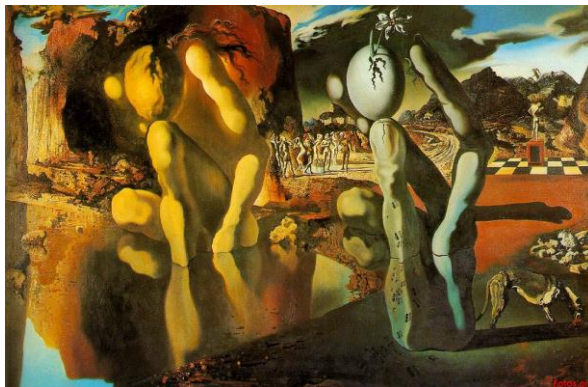
Um indivíduo que expressa sua própria angústia não é ator/artista e sua expressão não é artística. A arte separa-se dos conteúdos psíquicos tangíveis. Arte não é fotografia ou cópia ou reprodução de algo. Se fosse, o significado não poderia desembaraçar-se do significante. “Se o expresso se torna o conteúdo psíquico tangível

<sup>175</sup> TE, 174; AT, 170: *Wäre Ausdruck blosser Verdopplung des subjektiv Gefühlten, so bliebe es nichtig.*

do artista e a obra sua cópia, a obra degenera em fotografia desfocada.” (TE, 174; AT, 171)

Joyce procurou quebrar a força discursiva da linguagem. Ou seja, procurou romper as cadeias que aprisionavam o significado ao significante, transtornando a língua até um grau altamente complexo de incomunicabilidade e incognoscibilidade. *Finnegans Wake* é expressão mimética em excesso. Isso caracteriza a arte contemporânea. Quer dizer, o comunicativo é deixado de lado para dar primeiramente lugar ao mimético. “A arte nova esforça-se pela transformação da linguagem comunicativa numa linguagem mimética.” (TE, 175; AT, 171) A mimese se concretiza a partir de algo que não existe, como no caso de um personagem que é morto no palco – e que não morre de fato; ou como a angústia e o sofrimento que antecedem a morte de Agnes no filme *Gritos e sussurros* (1972) de Ingmar Bergman. A atriz representa a angústia e o sofrimento como se (*als ob*) estes fossem os dela; mas não são. O significado, desse modo, separa-se do significante. Acontece uma libertação ou, pelo menos, um processo que se direciona no rumo de uma libertação. “A verdadeira linguagem da arte é sem palavras” (*die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos*). (TE, 175; AT, 171) Quer dizer, os significados estéticos independem da materialidade dos significantes postos na obra de arte.

A arte fala, sem dúvida. Ela diz alguma coisa ao contemplador. O mais importante, porém, são seus momentos averbais, quando sua eloquência é suplantada pelo silêncio que fala. Um silêncio que, antes de outra coisa, se perfaz numa presença: “eu estou aí”, “eu sou isso que está aí”, simplesmente. Uma presença artística sem palavras. Entenda-se: sem a constrictão de o significante provocar determinado significado fixo. O ovo do qual nasce um narciso, no quadro *A metamorfose de Narciso* (1937), de Salvador Dalí, não vem posto como um significante pictórico para relembrar o significado usual de ‘ovo’, conforme estabelecido neste conceito. Vem para nos relembrar da tendência narcisista que pode nos afetar quando nos isolamos em torno de nós mesmos, como se (*als ob*) fôssemos um ovo monádico sem portas e janelas abertas para os outros.



Dalí. *A metamorfose de Narciso*

Muitos poemas de Celan operam com palavras isoladas, que, no âmbito maior de sua poesia, revelam uma grande solidão, mas que, por isso mesmo, são muda presença no meio dessa solidão. São apoios para suportar a solidão.

Reencontros com  
palavras isoladas como:  
granizo, junco, tempo.<sup>176</sup>

A música serial, de um modo geral, se apresenta feita de momentos averbais, como em *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen. Os sons soltos de um piano, acompanhados de um soprar estrangulado de clarineta ou de uma pancada seca de um prato de metal ou de saltitantes e agudos sons eletrônicos, dizem qualquer coisa que se queira entender. Os significantes sonoros não estão presos a nenhum significado pré-estabelecido. Stockhausen exacerba a forma estética de tal modo, que sua proposta artística pode se perder num vazio perceptivo, permitindo assim a constituição imaginária de uma utopia utópica, ou seja, de uma utopia em segundo grau, que, no final de contas, é uma negação da utopia por excesso de liberdade. Ou, então, por querer angustiadamente ultrapassá-la.

A liberdade artística se constitui pelo fato de a percepção poder contornar aquilo que se percebe. O sujeito vê uma árvore – esta é sua percepção visual concreta – mas seu significado pode ser: madeira apta para construir uma canoa. O que se vê é a canoa, não a árvore. Esta é a forma estética. Este é o momento estético. Esta é a expressão estética. A liberdade artística vem a ser, pois, a superação de um presente que não é. A liberdade nunca é, no sentido de um ser fechado parmenideano indentificatório.

---

<sup>176</sup> CELAN, Paul. “Relato de verão”. In: *Hermetismo e hermenêutica – Paul Celan: Poemas II*. Org. por Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro/São Paulo: Tempo Brasileiro/Instituto Hans Staden, 1985, p. 73.

A liberdade é um verbo, não um substantivo. Não é um ser, mas um sendo. Não é um caminho, mas um caminhar.

O autor-personagem Breton, em *Nadja* (1928), busca a libertação da tirania da lógica – “a mais odiável das prisões”<sup>177</sup> – caminhando pela cidade-objeto Paris. Ao fazê-lo, vai abrindo as portas do seu inconsciente ou, então, vai libertando a forma do eu. Isso fascinou Walter Benjamin: o caminhar e a abertura de portas.<sup>178</sup>

O sujeito artístico vê coisas onde elas não existem. Por isso, o poeta Rilke pode dizer: “não há lugar que te não veja”. Quer dizer, retomando o exemplo de antes, vejo uma canoa onde ela não existe. A arte se constitui pela não-existência e, por esse motivo, sua linguagem desestrutura os significados. Sua expressão, portanto, não comunica, se por comunicação se entender a recepção de um significado incrustado conceitualmente num significante. A expressão artística, de fato, abala a rigidez racional. Liberta o sujeito. Torna o mundo impessoal, não-subjetivo. “A expressão das obras de arte é o não-subjetivo no sujeito; é antes sua cópia que sua expressão. Nada é tão expressivo como os olhos dos animais – dos antropoides – que objetivamente parecem entristecer-se por não serem homens.” (TE, 176; AT, 172) Guimarães Rosa via a tristeza do mundo nos olhos dos cavalos.<sup>179</sup>

A cada momento, a realidade precisa ser construída. A obra de arte passa a ser essa construção: separa-se do sujeito que a construiu e expressa-se a si mesma. Assim, a obra se espiritualiza, isto é, passa a ter vida independente do sujeito que a criou. É criatura-criador. Produz-se a si mesma.

## 65. Dominação e conhecimento conceptual

A arte não é violenta e não se humaniza através de atos de violência.<sup>180</sup> Sua história passa pelo espírito, de modo especial pela busca constante de um auto-

---

<sup>177</sup> BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 132.

<sup>178</sup> BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia.” In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35.

<sup>179</sup> Numa entrevista, em 1965, a certa altura Guimarães Rosa disse: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo.” Cf. LORENZ, Günther. “João Guimarães Rosa”, in *Diálogos com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-355.

<sup>180</sup> A história dos processos de humanização do *Homo sapiens* está marcada muito mais pela violência do que pela paz, mais pelo desentendimento e pela desigualdade do que pelo entendimento e pela igualdade. Adorno diria que a história dos homens é/foi antes um constante processo de barbarização. Esse modo de

conhecimento e da verdade de si mesma. Desse modo, ela, ao mesmo tempo em que depende do espírito (do sujeito que a constitui), consegue libertar-se do espírito, pois se objetiva e precisa alcançar esse estado para superar a dominação. A objetivação é sua realização através da aparência do em-si. “Ainda que o espírito nela continue a exercer a dominação, ela se liberta, na sua objetivação, dos seus fins dominadores.” (TE, 176; AT, 173)

A quebra da relação sujeito-objeto faz com que o resultado artístico apresente uma forma diferente daquela constante do conhecimento conceptual, que se funda na dominação do sujeito-do-conhecer sobre o objeto-do-conhecer. A redução da multiplicidade das árvores ao conceito de ‘árvore’ (que, inegavelmente, é um produto do espírito humano) demonstra que o processo do conhecimento, ao conceitualizar, violenta as particularidades, indiferenciando-as. Isso pode ser considerado como um processo de dominação que, na prática, conduz a diversas dominações, sejam estas de tipo cognitivo, cultural, político ou econômico. De modo especial, científico. A arte, historicamente, tende a se afastar desse caminho. Consegue assim, também, não ser alienada, pois, ao se objetivar, separa-se do sujeito e deixa de ser o outro dominado.

A arte se expressa pela não-alienação e fica (quase) solta de laços alienadores. Resta-lhe manifestar-se pela fragilidade do como: sou como sou. “A expressão, pela qual a natureza penetra no mais profundo da arte, é ao mesmo tempo apenas o seu aspecto não-literal, memento do que a expressão em si não é e do que, no entanto, não se concretizava de outro modo a não ser pelo seu como (*durch sein Wie*).” (TE, 177; AT, 173)

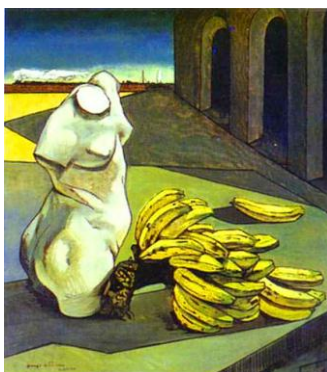
## 66. Expressão e mimese

A expressão manifesta a dimensão propriamente artística da mimese. O comportamento mimético, na obra de arte, não imita diretamente alguma feição da natureza ou da realidade, mas algo que está além da natureza. Este ‘além’ deve ser bem entendido para que não se caia, por exemplo, na clássica (e equivocada) Teoria das Ideias de Platão ou, então, numa concepção de tipo teológico. O ‘além’ não se situa num

---

ver as coisas está embasado, sem dúvida, em pelo menos três fatos significativos relacionados ao lado escuro da razão humana: a tendência totalizadora e instrumentalizadora do capitalismo, as práticas totalitaristas soviéticas e o genocídio dos judeus sob o nazismo.

outro mundo. É laico, secular, deste mundo. É produto da nossa imaginação e que não se encaixa na ditadura do conceito. Pode ser chamado de produto transempírico, se por transempiricidade se entender uma transpercepção da realidade (natural ou social) que não copia a ordem das coisas. Uma pintura quase-surrealista, mesmo que apegada umbelicalmente ao espaço, como *A incerteza do poeta* (1913) de De Chirico, não imita a realidade. O cacho de bananas e o corpo mutilado da mulher, mesmo que relembrem realidades conhecidas – tanto que podemos delas falar e situá-las nos contextos conceituais ‘cacho’, ‘bananas’, ‘corpo’, ‘mutilação’, ‘mulher’ – apresentam-se ao contemplador de modo estranho. É um além do conhecido, mas que assenta suas raízes neste mundo.



De Chirico. *A incerteza do poeta*

Como a expressão não copia a ordem das coisas, apesar de basear-se nessa ordem para não perder a concretude, ela não é imitação, mas resistência. O artista modifica o chamamento racionalista cartesiano: “penso, logo existo” passa a ser “penso, logo resisto”. A racionalidade estética está presente tanto na construção da obra de arte, nos procedimentos técnicos que a estruturam como um todo, quanto nos conceitos que a animam. O artista pensa enquanto constrói. O uso das técnicas exige conhecimento. Beckett conhece a arte de escrever. Schönberg conhece a arte musical. Breton conhece a cidade de Paris e a transforma – em *Nadja* (1928) – num objeto de liberdade para objetivar seu consciente/inconsciente. Benjamin se encanta com esse “universo coisificado” construído através da “experiência mágica com as palavras”.<sup>181</sup>

Enquanto o artista constrói sua obra, ele não a comanda, no sentido bem definido de não dominá-la pelo esclarecimento ou pela luz cartesiana/baconiana da

---

<sup>181</sup> BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I*, op. cit. O texto de Benjamin é de 1929, e aparece, pois, logo após a publicação de *Nadja*.

razão. Entretanto, a obra possui lastro lógico, pois do contrário seria inapreensível e incompreensível do ponto de vista de sua participação na luta pela resistência ao estado de coisas. O chamado “automatismo surrealista” surpreende pela sua lógica *sui generis*, por exemplo, nas pinturas de Marx Ernst, nas quais o não-arbitrário se constitui através de uma bem construída arbitrariedade. “O arbitrário no não-arbitrário é o elemento vital da arte [...]” (*Willkür im Unwillkürlichen ist das Lebenselement der Kunst*). (TE, 178; AT, 174) O mesmo se pode dizer das construções dodecafônicas de Schönberg ou mesmo do serialismo radical de Boulez que procura eliminar no não-arbitrário possíveis traços de subjetividade dando à estrutura musical uma dimensão não-estrutural, como acontece nos toques sincopados e soltos do piano em *Piano sonatas n° 3*. Tudo leva a crer que a sequencialidade musical, feita de sons em grande medida aleatoriamente postos, alcança uma identidade objetiva. Uma objetividade não-necessária, certamente, mas objetividade, seca, sem floreios, como aquela que impacta na poesia de Celan; visualmente, nas pinturas de Francis Bacon; representacionalmente, no teatro duro e frio de Beckett. A geometrização do espaço feita por Mondrian produz efeito parecido, pois paralisa o tempo de modo arbitrário. O verdadeiro efeito estético, todavia, não se dá por esta arbitrariedade e, sim, pela resistência a ela. Por isso, a obra de arte não apresenta a ideia do autor.

Ou, então, poder-se-ia dizer de outro modo: a obra de arte resiste à ideia que dela se tem quando contemplada ou interpretada em sua superfície. A verdade da obra de arte nasce de seu interior: a composição/decomposição internas são sua verdadeira objetividade. Ou ainda: não existem obras de arte irracionais, apenas enigmáticas.

#### 67. Dialética da interioridade. Aporias da expressão.

O interior da obra de arte relaciona-se com o exterior dela. O interior não está nem acima nem abaixo do exterior. Ambos convivem numa espécie de equilíbrio instável, mas com tendência a dar maior peso ao interior, pois a obra de arte não consegue escapar totalmente do fascínio ideológico proveniente do modo de produção capitalista que direciona a busca da felicidade à interioridade, já que a grande massa de assalariados não consegue alcançá-la e nem usufruí-la na exterioridade devido às exploradoras relações sociais de produção.



A categoria da interioridade deve, segundo a tese de Max Weber, datar do protestantismo, que punha a fé acima das obras. [...] Isso era conforme à origem da interioridade a partir do processo de trabalho: ela devia criar um tipo antropológico que, por dever e quase voluntariamente, executasse o trabalho assalariado de que precisa o novo modo de produção [o capitalismo] e a que o contrangem as relações sociais de produção. (TE, 180; AT, 177)

Mas a interioridade não pode ser simplesmente descartada. Inexiste obra de arte sem interior. Inexiste obra de arte apenas com exterior. A obra de arte só se estrutura e se expressa no jogo dialético entre interior e exterior, na sua constante tensão. E sem atribuir valorações qualitativas ou quantitativas mais a uma dimensão ou mais à outra. E, também, sem substancializar a interioridade, no sentido de transformá-la num em-si auto-suficiente.

A emancipação das relações atuais de produção busca uma reconstrução do sujeito e da subjetividade. “A emancipação da sociedade a respeito da preponderância das suas relações de produção tem por objetivo a real construção do sujeito.” (TE, 182; AT, 178) Essa reconstrução deverá ser acompanhada de uma autêntica expressão desse sujeito, o que implica expressar também o descaminho de suas fracassadas tentativas de alcançar a autenticidade ou expressar os esforços malogrados de superar a dominação totalizadora exercida pela racionalidade esclarecida. O indivíduo precisa encontrar-se como indivíduo entre indivíduos.

A expressividade, na época contemporânea, normalmente gerou desconfiança, uma vez que se funda numa mentira, numa ilusão, numa falsificação da realidade. “Decerto, a alergia à expressão tem a sua mais profunda legitimação no fato de que, na expressão, sobretudo no aparato estético, algo tende para a mentira. A expressão é *a priori* uma falsificação” (*ein Nachmachen*). (TE, 182; AT, 179) O grito de dor e de desamparo que percute nos poemas de Celan – essa é a sua expressividade – não é um grito real de dor. É tão-somente poético, gritado através de uma construção estética e ecoando indefinidamente pelas lágrimas secas da forma estética. As fisionomias retorcidas e esburacadas das pinturas de Francis Bacon exprimem, sem dúvida, a angústia de um indivíduo ou de um grupo específico de indivíduos, mas não é a real angústia por eles experimentada. É nesse sentido que a expressão se apresenta como ilusão, como uma *Nachmachung*. Por outro lado, por trás dessa aparência ilusória/mentirosa trans-aparece o apelo para “algo de humano que ainda não existe”. (TE, 182; AT, 179) Os gritos de dor e desamparo de Celan exprimem não exprimindo

uma realidade reconciliada, na qual a dor e o desamparo sociais provocados pelo poder autoritário do pensamento racional não tenham mais vez e voz; os rostos torcidos e desfigurados pela angústia de Bacon exprimem não exprimindo o desejo de aceitação das diferenças, de diferenças que devem ser compreendidas como diferenças no mundo onde as semelhanças tentam se impor como sendo a única realidade.

A arte vive dessa aporia: precisa de alguma expressão para manifestar algo que não se exprime. Se exprimisse o não-existente estaria sendo mais mentirosa do que exprimindo alguma coisa existente. Pela expressão de algo existente, a arte revela a verdade do não-existente. A verdade sempre é real, por isso precisa do real existente para exprimir a verdade do não-existente. O choro a que faltam as lágrimas – na poesia de Celan, por exemplo – pede por uma vida onde esta forma poética é desnecessária. Eis a verdade da poesia de Celan.

Mondrian desejou extirpar de suas pinturas geometrizadas a expressão interior. A secura dessas obras, sua desejosa objetividade exterior, no entanto, lembram que a interioridade ficou encarcerada atrás de grades e cores. A vida do espírito foi silenciada, mas não morreu. Estas obras de Mondrian escondem torturas, mutilações e sofrimentos atrás de uma aparente serenidade e lisura. As aparências enganam? Muitas vezes. Antes de tudo, desvelam. Ou, pelo menos, ajudam a desvelar.

## VII. CARÁTER ENIGMÁTICO. TEOR DE VERDADE

### 68. Crítica e salvação do mito

A obra de arte não pretende dominar a natureza, mas busca na materialidade da natureza (natural e social) os elementos para sua própria espiritualização. O espírito da obra de arte se mantém ininteligível, no sentido de que não pode ser reduzido a compreensões e interpretações como as que são normalmente desencadeadas nos processos de racionalização que desembocam nos conceitos, processos esses nos quais o diferente sucumbe ao mesmo ou ao semelhante. A obra de arte rompe o esquema que o racionalismo impôs aos processos de conhecimento, que dava ao sujeito a primazia em relação ao objeto. “As obras de arte devem ser compreendidas pela estética como objetos hermenêuticos (*als hermeneutische Objekte*): na situação atual, haveria que apreender a sua ininteligibilidade” (*Unbegreiflichkeit*). (TE, 183; AT, 179) É preciso preservar o enigma da obra de arte, a fim de respeitar sua individualidade e seu espírito próprio. Com isso, o sujeito se afirma como sujeito, sem destruir o que se lhe contrapõe. A identidade da obra de arte é apreendida de modo concreto, pois o sujeito aceita o movimento interno da obra, sem perturbá-lo.

O espírito se aliena nas coisas, por exemplo, no inseto de Kafka, que, de fato, não é um inseto-barata ou outro qualquer como ente de natureza zoológica, e, sim, um tema para apresentar o sentimento de inferioridade do personagem e o desejo de superá-lo. Esse movimento de alienação mostra que a arte participa do interminável movimento maior da história. Desse modo, a arte transfere para a imaginação (o inseto de Kafka é imaginário) o que, no momento histórico do mito, parecia real (mesmo não sendo). A arte torna consciente a irrealidade. “A arte participa assim, segundo a lei da *Aufklärung*, do movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do gênio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade” (*Unwirklichkeit*). (TE, 183; AT, 180) Este é o passo crítico dado pela arte em relação ao mito. Assim procedendo, a arte salva o mito, sem com ele se confundir, sem nele recair. “A senda histórica da arte como espiritualização é tanto a da crítica do mito como a da sua salvação” (*der Kritik am Mythos sowohl wie seiner Rettung*). (TE, 183; AT 180)

## 69. A arte e o absurdo

As artes modernas e contemporâneas, em suas variadas manifestações, formalizam a racionalidade de modo diferente da racionalização encontrada, por exemplo, nos construtos da ciência e nos seus resultados concretos e funcionais, que são as tecnologias. Se na ciência o absurdo é rejeitado por não se conformar com os protocolos de um saber paradigmático, nas técnicas ele é considerado inútil por não ter nenhum proveito prático. Nas artes, o absurdo é um grito de rebeldia contra a racionalidade científica e tecnológica, uma vez que esta, muitas vezes, usa meios irracionais para atingir seus fins. A energia atômica, como possível meio para melhoria das condições sociais, é usada para destruir Hiroshima e Nagasaki, para matar seus habitantes e impregnar o meio ambiente de resíduos tóxicos e radiativos. Tudo para acelerar pelo medo o fim de uma guerra (1939-1945), que por si só já é irracional e bárbara.

Os momentos de absurdidade numa obra de arte, suas dimensões de aparente loucura nas quais certos elementos apresentam alto grau de estranheza, estão próximos da não-intencionalidade. “Os momentos disparatados das obras de arte (*die albernen Momente der Kunstwerke*) estão muito perto dos seus estratos não-intencionais (*ihren intentionslose Schichten*) e, por esta razão, constituem também o seu segredo, nas grandes obras.” (TE, 185; AT, 181) Nisso, elas imitam a dinâmica da loucura humana. Essa loucura se estrutura de forma lógica e, logo, é indicativa de alguma verdade, mesmo não sendo do tipo daquelas alcançadas pela racionalidade científica e técnica. O absurdo da *Metamorfose* de Kafka indica mais teor de verdade que *Guerra e paz* de Tolstói. O mesmo se pode dizer do filme *Um cão andaluz* de Buñuel e Dalí se comparado com *Madadayo* de Kurosawa. Os rostos retorcidos de Francis Bacon são mais verdadeiros que o rosto da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. A verdade da pintura baconiana se estrutura pela imitação de algo que não existe. Da Vinci tenta imitar o rosto de uma mulher que existe/existiu. Aqui, há uma tentativa de domínio da realidade. Bacon tenta pintar uma realidade sem sofrimento, sem desfiguração e sem angústia, mas não o faz através de um rosto alegre, feliz e satisfeito de si. Pois isso seria falsidade. A verdade baconiana vem pelo não. Não se domina a infelicidade pela felicidade. Não há felicidade pelo exercício da dominação.

A lógica da felicidade é de outro tipo. Um povo dominado não é um povo feliz. Dominar é exercer poder. O poder, quando exercido pela força da dominação, traz infelicidade.

#### 70. Caráter enigmático e história

O caráter enigmático da obra de arte é histórico. “O caráter enigmático das obras de arte (*der Rätselcharakter der Kunstwerke*) permanece intimamente ligado à história.” (TE, 186; AT, 182) Ele cresce ou decresce junto com o crescimento ou decrescimento da história. Ele concrece (*verwächst*). Isto, em dois sentidos: acompanha a marcha da história e tem sua própria história. O grau de estranheza que uma obra pode provocar, mas não necessariamente todas, está relacionado a contextos nos quais ela não se integra. Isso ocorre devido ao choque entre o que é, num determinado momento histórico, e o que a obra não é nesse mesmo momento. O choque se dá entre racionalidades diferentes. A racionalidade do contexto não consegue assimilar a racionalidade da obra. Por isso, ela é vista ou interpretada como irracional ou como enigma.

O enigma, entretanto, não está posto de modo definitivo. Em outro momento histórico, o enigmático da obra pode ser decifrado e repostado em nova forma. Nesse caso, a linguagem da obra muda. Isso, porque o em-si da obra admite outro e novo para-si. A outridade ou a novidade remexem a estrutura interna da obra e permitem a instauração de um caráter enigmático antes inexistente ou impossível de ser estabelecido.

Tome-se como caso exemplar a *Madona Sistina* (1513-14) de Rafael. Esta obra pode ser pensada ou interpretada como um quadro, como uma “janela pintada”, que ao ser deslocada do seu lugar de origem<sup>182</sup>, tornou-se um objeto exposto como obra de arte famosa e rara. Isso, conforme Benjamin, leva a obra a perder a sua aura, seu modo de existir único, inexistente em qualquer outra coisa, e relacionado a um valor cultural. Ou, então, pode ser interpretado por um viés especulativo, como fez Heidegger

---

<sup>182</sup> O lugar de origem da *Madona Sistina* foi a igreja de São Sisto, em Piacenza, na Itália. Hoje, ela está na *Gemäldegalerie Alte Meister* em Dresden, na Alemanha.

em “Sobre a Madona Sistina”.<sup>183</sup> Segundo a interpretação heideggeriana, a obra de Rafael não é uma imagem, pois então seria uma imitação de algo. A pintura *Madona* não imita nada, nada representa, nem apresenta nada. Apenas faz aparecer o conteúdo de algo divino, isto é, de algo não-humano. Em última instância, o sagrado faz uma inesperada aparição na contingência do profano. Rafael e, certamente, seus contemporâneos interpretaram o “enigma” da obra de uma maneira bem mais prosaica: a pintura representa a Virgem Maria trazendo ao colo o Menino Jesus; é uma apresentação imaginária do divino ou do transcendente religioso cristão feita através da imitação de uma figura feminina e de uma figura infantil.<sup>184</sup> O não-existente ou o não-ente de que fala Heidegger é, de fato, produto da imaginação.



Rafael. *Madona Sistina*

A interpretação heideggeriana, no entanto, é possível de ser construída, assim como outras são possíveis. O caráter enigmático de uma obra de arte está inserido no tempo e no espaço, que, ao mudarem, revivificam o enigma de outro modo.

Heidegger, a seu modo, se aproxima da ideia estética que afirma ser uma das características da autêntica obra de arte a apresentação de algo que não existe. A verdade da arte surge pelo não.<sup>185</sup> Esse não, em Heidegger, é a beleza que aparece desocultando alguma verdade. E a verdade desaparece ao aparecer. “Através da forma,

<sup>183</sup> O comentário de Heidegger, *Über die Sixtina*, está inserido e traduzido no texto de Lacoue-Labarthe, “A vera semelhança”, publicado na obra coletiva organizada por DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 15-48.

<sup>184</sup> Quem serviu de modelo para a Virgem Maria foi Margherita Luti, a amante de Rafael. A ausência da auréola na Virgem Maria sempre causou polêmica.

<sup>185</sup> TE, 131; AT, 128: “Em toda obra de arte autêntica aparece alguma coisa que não existe”; “É no surgimento de um não-ente, como se existisse, que a questão da verdade da arte se inaugura.” (*In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.* “*Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoss.*”)

tornam-se [as obras de arte] semelhantes à linguagem, parecem tornar-se apenas um em cada um dos seus momentos e a este manifestar (*bekunden*), o qual desaparece (*entwischt*) em seguida.” (TE, 186; AT, 182)

Este é um dos grandes enigmas da obra de arte: como algo pode desaparecer enquanto aparece?

### 71. Caráter enigmático e compreensão

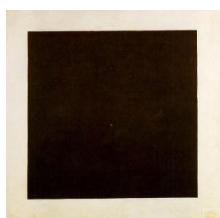
Compreender uma obra de arte não é solucionar o seu caráter enigmático, mas dar-lhe foros de autonomia: que ela/ele sejam o que são, não sendo. O não ser, sendo, caracteriza a arte. Desse modo, ela se insere no mundo das linguagens. “O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto da linguagem.” (TE, 186; AT, 182) Uma árvore falada, escrita ou pintada nunca é a árvore, mas também é. Magritte adverte a respeito do cachimbo que pintou em *A traição das imagens* (1928-29): *ceci n'est pas une pipe*. Esse nível de compreensão/incompreensão, entretanto, aflora quase à superfície. Sua importância estética, entretanto, está na subfície. É um alerta geral para a ilusão que a linguagem da arte proporciona: vemos um cachimbo e não vemos. É essa estrutura interna da obra que interessa. É nela que flui o enigma. “Se se estiver nas obras de arte, se se participar na sua realização, torna-se [o enigma] invisível; se delas se sair, se se rescindir o contrato com o seu contexto imanente, ele [o enigma] retorna como um *spirit*.” (TE, 186; AT, 183)



Magritte. *A traição das imagens*

Existem vários níveis de enigma. Pode-se ficar decepcionado perante certas obras de arte, tais como o *Quadrado preto suprematista* (1914-15) de Malevich. Diante dele, pode-se fazer várias perguntas e afirmações: “isso é arte?”, “como entender essa imagem?”, “é realmente uma imagem artística?”, “eu também saberia fazer isso”, “não

vejo sentido nessa pintura”. Etcétera. Algo parecido poderia ocorrer frente a pinturas abstratas de Pollock, *Número 1, 1950* (1950); de Hans Hofmann, *Nulli secundus* (1964); ou diante da escultura *Composição em quatro peças: figura reclinada* (1934), trabalhada no alabastro, de Henry Moore. Poder-se-ia, nesse último caso, até admirar a beleza do trabalho feito na pedra e a disposição das peças no espaço, mas o caráter enigmático do todo permanece em aberto: por que a figura humana (é, sem dúvida, uma figura humana) é apresentada em pedaços? O que significa a pequena peça esférica separada do restante do conjunto? Mesmo que um *expert* dê as possíveis explicações, ainda assim o enigma permanece e deve permanecer, pois, se o caráter enigmático desaparecer por completo, a obra continua a ser uma obra, inegavelmente, mas não obra de arte.



Malevich. *Quadrado preto*  
Suprematista



Pollock. *Número 1, 1950*



Hofmann. *Nulli secundus*



Henry Moore. *Composição em quatro peças: figura reclinada*

O que, em última instância, caracteriza o enigmático numa obra de arte é que ela sempre carecerá de evidência. Nela, nada é evidente, ao contrário do que exigia a racionalidade de tipo cartesiano, por exemplo. É evidente que se duvido, penso; e se penso, existo. Nesse caso, aceita-se que o exercício do pensamento só pode se dar a partir da existência de um corpo que possui as condições de pensamento. Se sabemos que pensamos, é evidente que pensamos. No caso da arte, a clareza e a distinção não são alcançadas. Sei que ouço sons e que eles estão estruturados de tal modo, que me fornecem a compreensão de serem uma música, pois sei distingui-los de outros sons que não são estruturados como música. Até aí, esse saber é evidente. Evidente no interior de uma determinada cultura que conseguiu transformar sons físicos, naturais ou sociais, em



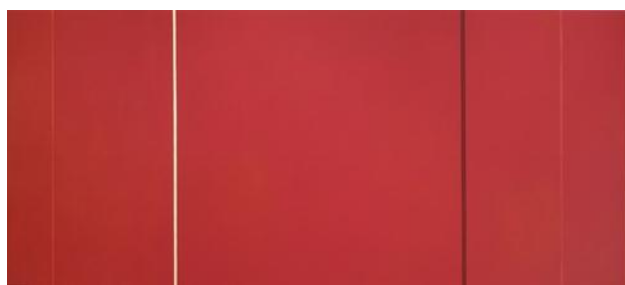
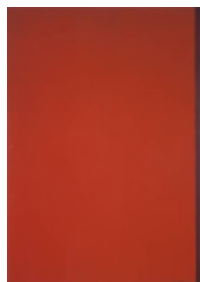
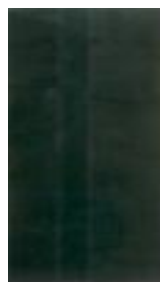
música. E que me ensinou a distingui-los. Os sons em geral são por nós escutados numa estruturação diferente da estruturação que lhes é dada na música. Cabe à estética ou à filosofia da arte decifrar essa estrutura. Ou, em outras palavras, cabe-lhe esclarecer a forma. Esclarecer a forma, todavia, não é trazer a obra de arte à evidência, uma vez que uma obra, construída como arte, é fruto da imaginação. Os produtos imaginários escapam da evidência. “Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é” (*und das ist sie am letzen*). (TE, 189; AT, 185)

Por exemplo, os quadros monocromáticos “expressionistas” abstratos *Véspera (Eve)* (1950) e *Homem heróico sublime (Vir heroicus sublimis)* (1950-51), de Barnett Newman. Segundo o próprio artista, seus trabalhos – principalmente os das décadas de 1950 e 1960 – procuram afirmar a liberdade e negar princípios dogmáticos.<sup>186</sup> O que *Véspera*, a tarde ou o dia que antecede outro, tem a ver com o monocromatismo avermelhado da pintura de Newman? É aquele entardecer vermelho que se pode às vezes ver no fim de um dia? O mesmo se pode perguntar a respeito da tela *Vir heroicus sublimis*: o que tem a ver a enorme tela de 5,50 m de comprimento, pintada de vermelho e cortada verticalmente por algumas listras, com pretensas características do homem, a heroicidade e a sublimidade? Não há, absolutamente, evidência alguma à vista. Newman dá certos elementos para decifrar a estrutura desse tipo de obras: liberdade de criação e antidogmatismo. Com isso, a compreensão avança, mas não esgota o caráter enigmático das obras. Por que *Abraão* (1949), com a lembrança do personagem bíblico, vem apresentado por meio de uma coluna marrom-esverdeada escura sobre um fundo marrom-esverdeado mais claro? O que uma coisa tem a ver com a outra? O próprio Newman esboça uma pista: “a arte é uma aventura num mundo desconhecido, explorável apenas por quem não teme o risco”.<sup>187</sup> O mundo desconhecido do enigma. Sempre explorável, nunca completamente explorado. Sempre não conceptualizável, segundo os moldes da racionalidade por nós considerada normal.

---

<sup>186</sup> Cf. HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 63.

<sup>187</sup> Cf. FARTHING, Stephen (ed. geral). *501 grandes artistas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009, p. 413.

Barnett Newman. *Homem heróico sublime*Barnett Newman. *Véspera*Barnett Newman. *Abraão*

Em grande medida, o caráter enigmático de uma obra de arte se deve à sua inutilidade. Não se integra nem à racionalidade da ciência, nem à racionalidade da técnica. Não pretende dominar a natureza, nem desvendar seus segredos. Os poetas do mundo inteiro, ao construírem versos, não estão contribuindo para descobrir uma nova vacina contra a gripe H<sub>1</sub>N<sub>1</sub> ou para diminuir o impacto das emissões de CFC na camada de ozônio ou para aumentar a produtividade na agricultura. O poeta escreve e pronto:

Escrevo. Pronto.  
 Escrevo porque preciso,  
 preciso porque estou tonto.  
 Ninguém tem nada com isso.  
 Escrevo porque amanhece,  
 e as estrelas lá no céu  
 lembram letras no papel,  
 quando o poema me anoitece.  
 A aranha tece teias.  
 O peixe beija e morde o que vê.  
 Eu escrevo apenas.  
 Tem que ter por quê?<sup>188</sup>

O poeta pode brincar com as palavras, modificando-as, formando rimas imprevistas. Guimarães Rosa rerrimou:

“pão ou pães, é questão de opiniões”.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> LEMINSKI, Paulo. “Razão de ser”. In: *Melhores poemas*. (Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins). São Paulo: Global, 2002, p. 133.

<sup>189</sup> GUIMARÃES ROSA. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 9.

Ou pode o poeta usar as palavras, abusando de léxicos e sintaxes, como faz Girondo:

[...]  
 o amor tenaz a tudo  
 o amormor pleamante no topo brote tótem de amor de amor  
 a marca  
 amor gorgônio médium olavecabracobra delíquio ereto inteiro  
 que ulululululula e arpegia libaranha o ego sopra centro até exalar a terra  
 com seus astróides trinos suas espécies e multichamas línguas e excrecenças  
 [...]<sup>190</sup>

Ou pode usar as palavras para sempre dizer o mesmo com outras palavras, como Celan em “E força e dor”:

E força e dor  
 e tudo o que atingiu  
 e atçou e sustentou:  
  
 anos bissextos  
 de tantos sustos,  
  
 ó farfalhar de faias, uma única vez,  
  
 e a selvagem convicção  
 de que isso também possa ser dito de outro modo.<sup>191</sup>

Escrever poemas brincando com as palavras, machucando seus significantes/significados, ou por meio delas externando o desespero de sentir-se estranho no mundo, não faz progredir a ciência e a tecnologia ou a racionalidade esclarecida ocidental. Esta é uma das dimensões enigmáticas da poesia-arte. “Perante o ‘para quê tudo isso?’, perante a reprovação da sua real inutilidade, as obras de arte desamparadas, emudecem” (*verstummen hilflos die Kunstwerke*). (TE, 187; AT, 184)

Por que se escreve um livro como *Alice no país das maravilhas*, quando aquilo que se narra deforma antropomorficamente a realidade? Por que escrever fatos inverossímeis como fez Dante Alighieri em *A divina comédia*? Por que Max Ernst pinta em *Celebes* (1921) um elefante que mais parece uma geringonça mecânica, com chifres na cabeça, frente a um manequim feminino sem cabeça e que aponta a mão para o céu, onde nadam peixes? Esse produto da imaginação surrealista destrói aquelas evidências

<sup>190</sup> GIRONDO, Olivério. “Até Morrê-la”. In: *A pupila do zero*, op. cit., p. 75.

<sup>191</sup> CELAN, Paul. “E força e dor”. In: *Hermetismo e hermenêutica – Paul Celan, Poemas II*, op. cit., p. 201.

prosaicas que temos a respeito de algumas feições da realidade, tais como: peixes não nadam no céu, elefantes não têm chifres. Quando a arte deixa de ser realista para tornar-se surrealista, ela aumenta o nível do caráter enigmático na obra. O enigma vem posto na desconcertante estruturação que Ernst conseguiu realizar neste quadro. O enigma não nasce dos peixes fora do seu habitat natural, nem da estranha cabeça e do maquínico corpo do elefante e nem mesmo de outros elementos da pintura tomados individualmente. Nasce do todo, do modo como este se estrutura. Há uma flagrante despreocupação com os dados reais, assim como os conhecemos e concebemos. E há uma inusitada reunião de elementos que dificilmente estariam juntos, mesmo que isso fosse possível: um elefante e um manequim (entre outras coisas).



Max Ernst. *Celebes*

Nem sempre o caráter enigmático vem dessa forma, pois existem vários níveis de enigma. Mas sempre vem pelo todo (ou pela forma estética) e enfrenta o princípio de realidade, seja aquele configurado pelo senso comum, seja aquele paradigmaticado pelo conhecimento especializado e intelectual ou seja aquele esquematizado pela cultura e/ou pela força de determinada ideologia. E exige a reflexão, pois sem esta não se compreende a obra de arte. Entretanto, quanto maior a compreensão, menos se percebe o caráter enigmático da obra. “Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo” (*desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf*). O enigma “só se torna resplandecente na mais profunda experiência da arte.” (TE, 188; AT, 184)

## 72. Enigma, escrita, interpretação

As obras de arte herméticas aumentam o potencial de enigmaticidade, apesar de esse caráter não ser um traço próprio apenas do hermetismo. *Celebes* (1921), de Max Ernst, é mais ininteligível que *A metamorfose de Narciso* (1937), de Salvador Dalí (para quem conhece o mito), e esta pintura, por sua vez, pode trazer mais dificuldades à inteligibilidade que *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, que, mesmo estando figuradas em bases cubistas, apresenta as banhistas de modo razoavelmente compreensível. Já *As três banhistas* (1879-82) ou *As grandes banhistas* (c. 1894-1905), de Cézanne, são mais inteligíveis que as banhistas de Picasso. O impressionismo de Cézanne, por seu lado, perturba mais a compreensão do que *As banhistas* (1884), de Bouguereau, obra mais próxima do realismo das formas humanas femininas e da paisagem. “A ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte.” (TE, 190; AT, 186)



Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*



Cézanne. *As três banhistas*



Cézanne. *As grandes banhistas*



Bouguereau. *As banhistas*

Obras de arte que em uma época são compreendidas, devido ao contexto ou a uma certa inteligibilidade cultural, podem em outras épocas tornar-se incompreensíveis ou semi-incompreensíveis. Pode-se admirar a ousadia literária da *Odisseia* ou tentar interpretar essa obra conforme os padrões de uma dada época, e até reinterpretá-la de modo extemporâneo,<sup>192</sup> mas o “espírito” próprio da época em que ela foi escrita e que ela procura formalizar normalmente escapa. Um leitor contemporâneo não consegue reviver a importância que as aventuras, as desventuras e as transaventuras de Ulisses tiveram na superação do mito no rumo do desencantado modo racional de enfrentar tanto os obstáculos naturais quanto os obstáculos sociais e políticos. Isso certamente pode ser compreendido racionalmente por esse leitor, porém não revivido historialmente.

A *Odisseia*, inegavelmente, está estruturada por meio de conceitos. Estes, entretanto, na maior parte dos casos não expressam aquilo que é. Seus significados usuais são modificados. A modificação feita consegue iludir o universal abstrato a que foram reduzidos pela razão. Sofrem um processo de trans-significação. “Nenhum conceito se introduz na arte como aquilo que é, cada qual é de tal modo modificado que o seu próprio âmbito pode ser afetado e igualmente alterado o seu significado.” (TE, 190; AT, 186)

Isso acontece frequentemente na poesia, de modo particular quando trabalhada no campo expressionista ou surrealista. Alguns poemas da fase inicial de João Cabral de Mello Neto apontam para uma tendência surreal ou semi-surreal. “Noturno” se enquadra nesse caso:

O mar soprava sinos  
os sinos secavam as flores  
as flores eram cabeças de santos.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Adorno e Horkheimer fazem isso, tomando da *Odisseia* o episódio das sereias e a astúcia desencantada de Ulisses para iludi-las, relacionando a narrativa epopeica arcaica com a dialética do esclarecimento e com alguns elementos básicos da sociedade burguesa da nossa época. Cf. ADORNO; HORKHEIMER. “Ulisses ou mito e esclarecimento” (Excurso). In: *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., p. 53-80.

<sup>193</sup> Poucos poemas de João Cabral de Mello Neto podem ser classificados de surreais. O conjunto da obra deste poeta se sustenta em construções cerebrais, frias, duras e concretas, que procuram fugir da inspiração, do sentimentalismo. O poema “Noturno” integra *A pedra do sono* (1940-41), obra que pode ser anotada como uma exceção a este conjunto. Cf. MELLO NETO, João Cabral de. “Noturno”. In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 45.

A inviabilidade e estranheza das ações praticadas pelos sujeitos postos nos versos (“mar”, “sinos”, “flores”) levam a uma ressignificação incomum: mares sopram sinos, quando não sopram; sinos secam flores, quando não secam; flores são cabeças de santos, quando não são. A liberdade poética e a fuga da “odiável prisão” que é a lógica, como dizia Breton no seu primeiro manifesto surrealista, permitem criar uma contralógica e, conseqüentemente, novos significados para conceitos já estabelecidos. De fato, neste poema, o mar não é o mar, os sinos não são sinos, as flores não são flores. Ou, em outras palavras, são, não sendo.

Paulo Leminski, num minúsculo poema não intitulado, usa notações musicais – bemol, sustenido, sol – com significados bem diferentes daqueles normalmente encontrados numa partitura.

acordei bemol  
tudo estava sustenido  
  
sol fazia  
só não fazia sentido<sup>194</sup>

O poema é uma micro-canção, sem ser. “Acordar bemol” pode significar acordar um tanto *dawn*; “tudo estava sustenido” pode significar que o contexto em geral mostrava-se *up*, mais do que sempre; o “sol” pode ser o próprio sol e sua iluminação sobre o mundo, como se tudo fosse composto na escala de sol sustenido (sol #) maior. Mesmo assim, a tudo isso falta um sentido, ou seja, o sentido que os conceitos racionalmente estatuídos nos dão. O poeta percebe a realidade com outros conceitos.

Já um outro desprezioso poema do mesmo autor, apesar de a sua construção poética propiciar singela beleza, apresenta um grau de estranheza estética quase nulo:

duas folhas na sandália  
  
o outono  
também quer andar<sup>195</sup>

A arte não afirma o que as coisas são. Não interessa e não cabe ao artista definir a realidade e procurar enfeixá-la sob conceitos, ao modo do saber científico: “O

---

<sup>194</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas*, op. cit., p. 69.

<sup>195</sup> Id., *ibid.*, p. 71.

que é uma pomba?” “É uma ave da família dos columbídeos, bico coberto de cera na base, granívora. A espécie doméstica originou-se de *Columba nivea* [Gmelin, 1789].” Esta definição sumária, por sua vez, para ser bem assimilada, exige que se saiba o que é uma ave, o que é uma família zoológica, o que é columbídeo, o que é bico etc. O ser que se persegue na ciência é um esclarecer para identificar semelhanças em meio a diferenças. A arte poética não se preocupa com isso e não precisa se preocupar. Pode falar das pombas de um modo completamente estranho à ciência, como faz García Lorca em “Canção”:

*Por las ramas del laurel  
van dos palomas oscuras.  
La una era el sol,  
la otra la luna.  
[...]  
Por las ramas del cerezo  
vi dos palomas desnudas,  
la una era la otra  
y las dos eran ninguna.*<sup>196</sup>

Na pequena obra de García Lorca, *Primeiras canções* (1922), da qual foram extraídos os versos acima, o verbo ser aparece 16 vezes num universo de 223 versos.<sup>197</sup> Nenhum deles, entretanto, está aí sendo usado para definir alguma coisa. Entre outros exemplos:

Os bois têm ritmo  
de sinos antigos  
e olhos de pássaro.  
São para as manhãs  
de névoa, e sem embargo  
perfumam a laranja  
do ar, no verão.

Ou então:

...passeiam dois senhores  
que antes foram brancos monges.

---

<sup>196</sup> GARCÍA LORCA, Federico. “Cancion”. In: *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília/São Paulo: Ed. da UnB/Imprensa Oficial de São Paulo, 2004, p. 262-263. Segundo a tradução de William Agel de Melo: “Pelos ramos do loureiro/vão duas pombas escuras./Uma era o sol,/a outra, a lua. [...] Pelos ramos da cerejeira/vi duas pombas desnudas./uma era a outra,/e as duas eram nenhuma.”

<sup>197</sup> A poesia-arte usa pouco o verbo ser, pois não se ocupa com a identidade. Procura destacar as diferenças, quase sempre de modo a produzir surpresas na compreensão de algum aspecto da realidade.



Se os dois senhores que passeiam foram brancos monges, já não são. Os dois senhores são, não sendo:

... passeiam dois senhores  
Que antes foram...  
Noite.

Ou ainda:

Pelos ramos  
indecisos  
ia uma donzela  
que era a vida.  
Pelos ramos  
indecisos.  
Com um espelhinho  
refletia o dia  
que era um resplendor  
de sua fronte limpa.<sup>198</sup>

A obra de arte não emite juízos declarativos ou valorativos, no sentido comum lógico, filosófico ou científico. Versos poéticos podem estar construídos de modo compreensível e constituir sínteses, mas não têm intenções de declarar algo do tipo: “A laranjeira é um vegetal”; “A laranja é um fruto da laranjeira”. Leiam-se os seguintes versos de García Lorca:

A tarde canta  
uma *berceuse* para as laranjas.

Minha irmãzinha canta:  
A terra é uma laranja.  
A lua chorando diz:  
Eu quero ser uma laranja.<sup>199</sup>

Evidentemente que podemos entender o verso “A terra é uma laranja”, pois está, do ponto de vista gramatical, bem construído. Entretanto, todos sabemos que o planeta Terra não é uma laranja. Por que o artista-poeta escreve tais coisas disparatadas? Por que faz a lua chorar, quando luas não choram, e por que faz a lua dizer que gostaria

---

<sup>198</sup> Id., *ibid.* para todos os versos citados, p. 248-263.

<sup>199</sup> Id., *ibid.* (“Duas luas de tarde”, in *Canciones* (1921-24)), p. 315.

de ser uma laranja? A arte labora numa outra dimensão de racionalidade, muitas vezes próxima da compreensão mítica, de sua concepção antropomórfica – como é o caso do poema de García Lorca acima – ou de suas tendências de jogar questões naturais para o sobrenatural, usando equivocadamente a lógica binária, ou dentro de uma visão mágica e supersticiosa da realidade ou ritualizando cognitivamente comportamentos ritualizados. Pode-se entender isso como resíduos da história humana. Como sedimentos históricos persistentes na forma estética.

A arte não tem compromissos com o ente real tal como ele se dá no ser-aí. É por isso que se pode colocar sob discussão as obras que apresentam alto teor de engajamento social ou político, a exemplo de Brecht ou das obras produzidas no período do chamado realismo soviético sob as orientações de Jdanov. Carlos Drummond de Andrade se rebelou contra esse tipo de orientação:

Não faças versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
Diante dela, a vida é um sol estático,  
não aquece nem ilumina.<sup>200</sup>

O que a teoria estética pode discutir a respeito das obras ditas engajadas é o seguinte: mesmo que num poema, numa peça teatral ou num romance haja uma aproximação das palavras e do enredo em direção aos fatos empíricos, aquilo que se configura como artístico escapa ao puro empirismo. A arte conduz o empírico a um outro patamar. Juízos, mesmo baseados no campo empírico, perdem seus laços com a empiricidade quando emitidos no interior da mônada estética. “As proposições empíricas assumem, na sua transferência para a mônada estética e em contraste com ela, algo de dissemelhante.” “A metamorfose na obra de arte afeta também o juízo (*Urteil*). As obras de arte assemelham-se-lhe enquanto síntese (*Synthesis*); esta, porém, é neles sem juízo (*urteilslos*), nenhuma obra declara o que julga, nenhuma é o que se chama declaração (*Aussage*).” (TE, 191; AT, 187)

Uma obra engajada geralmente pretende quebrar a autonomia da mônada estética, trazê-la à rua e imergi-la no “calor da hora”, afirmando que o que deve ser

---

<sup>200</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Procura da poesia”. In: *Poesia completa. (A rosa do povo, 1945)*, op. cit., p. 117. Drummond se alinhou, por um breve período de sua vida, ao Partido Comunista Brasileiro. O partido o incumbiu da redação do jornal comunista *Tribuna Popular*. O poeta, ao perceber o cabresto ideológico exercido sobre as ideias, desligou-se do partido. O partido da arte, segundo Adorno, é o do sofrimento humano.

representado é o que é ou o que se defende ideologicamente. Em última instância, é propaganda de algum ponto de vista. Arte não é propaganda. Mesmo que uma propaganda possa ser construída de modo artístico – e muitas são – não é a dimensão artística que está sendo jogada nas possibilidades mercadológicas. Não se vende arte, vende-se o produto apresentado sob forma artística. Nesses casos, o fator artístico da propaganda normalmente procura intervir em algum ponto forte ou fraco do esquematismo mental do consumidor.<sup>201</sup>

Mesmo obras que veiculam em sua construção temas de ordem social ou política – como, por exemplo, muitos poemas de Drummond ou *Guernica* de Picasso – não podem ser reduzidas a esses conteúdos, sob pena de perderem a dimensão propriamente estética. O conteúdo social/político dos poemas drummondianos precisa ser incorporado na forma estética e vice-versa. Quando isso ocorre, a obra expressa conteúdos sem estar presa a juízos declarativos, assertivos ou negativos, e consegue ultrapassar a contradição lógica-formal. De fato, a obra julga, mas o faz sem julgar. Como se fosse um ambiente natural devastado pela irracionalidade humana – uma floresta, a floresta amazônica – que não emite julgamentos acerca de sua devastação, mas que, por isso mesmo, pelo fato de ter sido destruído, é um juízo vivo. Isso ocorre com a maior parte das obras de arte contemporâneas.

Apresentar-se sem julgar não faz da linguagem da obra de arte algo sem significado. Seu significado se funda no acidental, no passageiro, no frágil momento. Essa fragilidade tanto decorre do dado passageiro representado quanto do fruidor/contemplador da obra, que hoje pode ser um e amanhã outro, cada qual com uma percepção particular da obra. A imersão na obra sempre é única. Acidental, portanto. E o momento que gerou a obra também. As obras impressionistas e as expressionistas, na pintura, procuram capturar momentos passageiros, seja um movimento do exterior para o interior, seja um movimento inverso, da interioridade para a exterioridade. É esse movimento que o artista tenta figurar na tela. As múltiplas experimentações que Monet faz para captar as variações luminosas na fachada da catedral de Rouen são indicativas da mudança de significado sobre o mesmo ponto de vista. O mesmo torna-se outro. É diferente a partir da mesmidade. Ao contrário do que

---

<sup>201</sup> Cf. ADORNO; HORKHEIMER. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., p. 112-156.

postula a razão esclarecida, que insiste em constituir um ponto de vista mesmificado a partir das diferenças.

A obra de arte e o enigma marcam sua presença no mundo pela determinação indeterminada. “As obras de arte partilham com os enigmas a ambiguidade (*Zwieschlächtigkeit*) do determinado e do indeterminado.” (TE, 192; AT, 188) Não há fixidez numa obra de arte. Ela é fluida como uma cachoeira que, sendo cachoeira e, portanto, determinada como tal, apresenta-se como uma realidade organizada por águas correntes sempre diferentes. A diferença é silenciada pela estrutura que procura reprimir a fluidez. As coisas reais, mesmo aquelas que aparentam estabilidade e interrupção do devir, são enigmas. As coisas do mundo, desde as mais insignificantes às mais vistosas, são enigmas. Sempre são mais do que aparentam ser. O quadrado negro na pintura de Malevich é mais do que quadrado negro. Se se perguntasse à obra de arte “o que tu és?”, ela responderia “eu não sou, estou sendo”. Não existem códigos prontos para interpretar e compreender a arte. Isto não significa que a obra de arte perdeu seu conteúdo. Significa que os conteúdos são determinados pela sua indeterminação. O indeterminado é a vida da arte – e de todas as coisas. A razão esclarecida teima em enrijecer a indeterminação da realidade, pois a ela parece não ser possível constituir conhecimentos do fluxo e da mudança.

O caminho proposto pela luz da razão foi o de reduzir o sendo ao ser. A razão não se deu conta de que ela própria é um ser sendo.

### 73. Interpretação como imitação

A obra de arte imita-se a si mesma para encontrar sua interioridade. Como se, ao olhar-se no espelho, visse seu verdadeiro ser sendo através de um falso reflexo sendo ser. A arte sempre é, sendo. Por isso, a interpretação pertence de modo imanente ao processo de ultrapassagem de qualquer obra de arte, seja esta uma obra teatral ou musical – nas quais a modalidade interpretativa é mais evidente – seja uma pintura, uma poesia, um conto, um romance, uma escultura. E mesmo, hoje em dia, a fotografia e o cinema como arte.

Ao se representar alguma feição da realidade, esta representação, nesse mesmo momento, passa a se interpretar a si mesma. Não existe representação não-

interpretativa: “toda a representação não-interpretativa é sem sentido (*sinnlos*). (TE, 194; AT, 190) Isso, porque a presença entrou no campo da re-presença. Ao se representar, a obra se liberta do autoritarismo que a razão exerce para congelar o fluxo do sendo na fixidez do ser. A razão quer tornar a água corrente numa pedra de gelo. A interpretação é o sol que derrete a realidade congelada e lhe devolve a identidade que lhe é própria: a processualidade, a indeterminação, a fluidez. “As obras de arte são a identidade consigo mesmo liberta da coação à identidade.”<sup>202</sup>

Se a arte é imitação, ela o é por completo. Isso significa que, apesar de parecer estar terminada, nunca está terminada. A obra de arte é aberta. Pode até se apresentar semi-aberta, mas nunca está completamente fechada. Nunca ela se dá como uma porta trancada impedindo a passagem e a dizer: atrás da porta não há nada. Ou como um espelho a afirmar: a única imagem possível de ser vista é esta que se vê refletida. Atrás do atrás existe algo que é a frente de outro atrás. Mas esse atrás não se apresenta como uma essência, isto é, como um fim em si mesmo. Na arte, o fim sempre é o começo de algo. Um começar que se repete indefinidamente, sem ponto final.

A interioridade da obra de arte parece terminar quando se manifesta na exterioridade. Parece. A arte precisa da aparência, mas não se esgota nela e nem afunda (*zu Grunde geht*) para encontrar o muro de uma essência imaginária. Interioridade, na arte, não é essência e, menos ainda, um *numenon* que sempre se esquivava do conhecimento. A obra de arte é um objeto que busca conhecer-se cada vez mais. Conhecer-se, aqui, significa interpretar-se. Como toda interpretação é histórica, a interioridade da obra de arte é histórica. Chegar a alcançar a interioridade de uma obra de arte é alcançar a sua verdade. Por isso, a verdade sempre é histórica. História aberta.

#### 74. Bloqueamento da obra de arte

Aristóteles, reforçando Platão, disse que a *thaumázein*, a admiração, provocou o começo do filosofar.<sup>203</sup> Pode ter sido. O próprio Aristóteles não desenvolveu sua reflexão filosófica a partir da admiração, mas da razão. O admirar-se perante a realidade não a enrijece com uma rede de categorias, como fez Aristóteles. A

<sup>202</sup> TE, 194; AT, 190: *Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit*.

<sup>203</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*. (Edición trilingüe). Madrid: Ed. Gredos, 1990, 982 b 10.

categorização pretende fechar o incomensurável em blocos bem comportados, endireitar o torto, unificar o diverso, tornar conhecível o incognoscível. Em parte, Aristóteles tem razão quando se esforça para dar ao conhecimento confiabilidade. Mas suas pretensões vão mais além: pretende eliminar qualquer resíduo enigmático do real, ou seja, pretende encaminhar o conhecimento para a total dominação da natureza.

Por certo, foi Kant quem reabriu a possibilidade de uma filosofia da admiração quando chega à conclusão de que o em-si das coisas é negado ao entendimento. É justamente este em-si que causa admiração: por que o em-si nos escapa? Kant provavelmente deixa escapá-lo porque precisa dar foros de racionalidade ao para-nós, isto é, à experiência. A arte não cabe na estreiteza de tal lógica binária. Nela, o em-si e o para-si andam de mãos dadas. Captar o em-si é fazê-lo para-nós sem, no entanto, eliminá-lo, sem riscar do campo da admiração o enigma que é o diferente perante o espírito subjetivo: “as obras de arte são justamente imagens do ser-em-si”, que Kant dizia ser incognoscível. (TE, 195; AT, 191) Uma obra literária – *O Castelo* de Kafka ou outra – sempre será diferente daquele que a lê. Não é possível transformar o em-si do outro num para-nós totalizador. Se isso acontecesse, não haveria mais uma segunda experiência. Seria o fim da experiência. Por isso, Kant coloca a arte no fluxo da finalidade sem fim. É uma teleologia não teleológica. A cada experiência estética o em-si da obra de arte se propõe a ser decifrado e a ser reduzido ao para-nós que o experimenta. Quando o para-nós pensa ter alcançado o em-si, o enigma da obra, este lhe foge por entre os dedos para recolocar-se como um renovado possível a ser compreendido.

A teorização estética, de fato, não precisa dispensar a razão. Precisa deixar-se iluminar por ela sem esquecer que a luz convive com as sombras.

#### 75. Transcendência interrompida

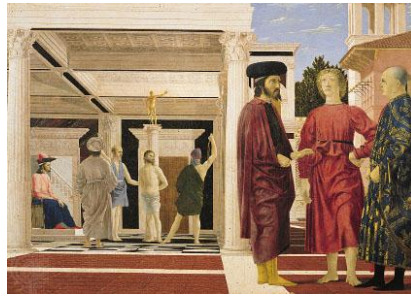
A arte não é um mistério, pois, se fosse, não poderia ser interpretada ou compreendida. Se fosse, teria algo em si que a transcenderia de modo a torná-la incompreensível pela razão humana. “Se a transcendência nelas [nas obras de arte] estivesse presente, seriam mistérios, não enigmas” (*sie wären Mysterien, keine Rätsel*). (TE, 196; AT, 191) O que caracteriza a arte é o enigmático, não o misterioso. As obras de arte são enigmas porque dizem algo, não dizendo; mostram algo, não mostrando;

são, não sendo. Essa vem a ser uma dimensão do seu caráter enigmático. A outra dimensão se refere ao seu modo de ser sendo. O mistério, de sua parte, tem a pretensão de ser aquilo que é. Esse ser que é, no mistério, funda sua vida na transcendência pura. O mistério não se põe por meio de uma aparência, ao contrário do enigma que só é tal porque se sustenta pela mediação de alguma aparência. Por mais que se represente um mistério por meio de aparências, não serão as aparências que hão de revelá-lo. Apenas o reforçam. Mistérios sempre se confirmam a si mesmos e jamais são revelados, uma vez que a revelação os desmancharia em conhecimentos, deixando, portanto, de ser o que são. As religiões se apoiam em mistérios. Por isso, não são arte. Os mistérios não são belos nem feios. São vazios.

Kafka escreveu obras enigmáticas, não misteriosas. A maior parte das obras pictóricas modernas e contemporâneas – de modo especial estas últimas – são dadas a público por meio de aparências que as encaminha ao enigma. Mesmo obras que parecem estar mais próximas da realidade trazem a marca do enigmático. É o caso, entre outros, dos retratos de mulheres, homens e jovens pintados por Modigliani. O enigmático não está na figuração da pessoa como tal e sim no modo como ela é figurada, particularmente na maneira modiglianiana quase sempre apassivada da postura do corpo e na translucidez ou opacidade dos olhares. O que Modigliani diz, não dizendo? O que mostra, não mostrando? O que re-presenta, não re-presentando? Este é o caminho para o enigma. O enigma está posto para eventualmente ser desvelado. O mistério, para jamais sê-lo.

O artista não cria o enigma intencionalmente. Se o criasse, teria o domínio sobre ele e sua obra passaria ao campo do conhecimento esclarecido. Nesse caso, a obra continuaria a ser obra, mas não obra de arte.

O enigma se constitui de modo especial na época moderna-contemporânea. Mas isso não significa que a arte constituída em períodos anteriores não contivesse caráter enigmático. A *Flagelação de Cristo* (c. 1460), de Piero della Francesca, apresenta um caráter enigmático que provocou inúmeras discussões: o que os três homens, em primeiro plano, têm a ver com o pretense tema da pintura, a flagelação de Cristo, posta em segundo plano? Por certo, o tema principal da obra não é a flagelação de Cristo, mas, talvez, o descaso em relação a este tema religioso. A possibilidade dessa interpretação, ou outra, é indicativa do enigma.



Piero della Francesca. *Flagelação de Cristo*

O significado de uma obra de arte não lhe é essencial, tão-somente accidental. “As obras de arte, mesmo ao aspirarem à perfeição, são podadas: o não lhes ser essencial o que significam aparece nelas como se o seu significado estivesse bloqueado.” (TE, 196; AT, 191-192) Isso, porque estão imersas na historicidade. E a história se propõe pela imperfeição. Ela bloqueia os significados prontos, fechados sobre si, lacrados em essências. É possível entender essa incompletude como uma insistência da arte em permanecer na irracionalidade e, por consequência, como um retorno ao mito. “Devido ao seu fracasso (*Fallissement*) perante o próprio momento de racionalidade [esclarecida], as obras de arte ameaçam recair (*abzustürzen*) no mito, do qual se tinham precariamente libertado.” (TE, 196; AT, 192) A arte, no entanto, está atravessada de espírito e é ele que a constitui como enigma. Melhor, o que se manifesta como espírito na obra é o seu enigma. Um enigma sem soluções à vista e sem intenções de solucioná-lo. O caráter enigmático brota da obra como o espírito brota das tentativas que a razão propõe para entender o mundo. “O caráter enigmático é algo que brota.”<sup>204</sup> As grandes perguntas “o quê?”, “por quê?” e “para quê?” – indicativas do enigma – passam a fazer parte do em-si da obra de arte. Um em-si, pois, sempre disposto à abertura de possíveis respostas. Esse fundamento não-fundado é que dá à arte o seu sentido.

#### 76. Sobre o teor de verdade nas obras de arte

O caráter enigmático da obra de arte não se dá pela sua particular composição, mas pelo seu teor de verdade. Qual seria o teor de verdade de

---

<sup>204</sup> TE, 196; AT, 192: *Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes.*



*Improvisação n° 19* (1911) de Vassily Kandinsky? Ou, de um modo mais geral, das várias *Improvisações*, mais de trinta e cinco, que ele pintou entre 1909 e 1914? Esse conteúdo não nasce especificamente das cores usadas e de sua distribuição pela tela ou de eventuais quase-personagens ali figurados ou então das estranhas e aleatórias formas geométricas ou lineares postas aqui e acolá, quase sempre interpenetradas, desfazendo-se e refazendo-se, flutuantes num espaço sem dono. Em *Improvisação n° 19*, o teor de verdade não surge das figuras transparentes, apenas delineadas, à direita e à esquerda do quadro, parecendo pequenos grupamentos de pessoas, nem do tom azul que toma grande parte da tela ou de outros detalhes, como, por exemplo, o proposital jogo descuidado das pinceladas. O teor de verdade dessa pintura e, em geral, das demais que constituem a série, pode estar vinculado ao gradual desambiente que ia se impondo com a aproximação da Primeira Guerra Mundial. Kandinsky, através dessas pinturas, procura mostrar o horror da guerra que se aproxima? Pretende mostrar o desvalor do humano, abstraíndo-o na pintura? Em *Improvisação controlada: fuga* (1914), a verdade da guerra já estava decretada. O pintor pretende fugir do que está por vir e faz um alerta: dizer não à morte, à destruição e ao sofrimento, produtos de qualquer guerra? Se for assim, a verdade da obra é crítica.



Kandinsky. *Improvisação n° 19*



Kandinsky. *Improvisação controlada: fuga*

A criticidade é, sem dúvida, um componente presente em todas as *Improvisações*. Esta é uma de suas verdades. A *Fuga*, entretanto, apresenta um novo enigma e que, dessa vez, é proposto pela composição da obra: as cores, a estruturação de linhas, borrões, alguns pontilhados, curvas, entrecruzamentos e desvios de quase-figuras são, no seu conjunto, demasiadamente alegres. Entram em choque com o terrível momento que se aproxima. Nenhuma guerra é alegre. O teor de verdade da obra seria um apelo à alienação, à busca de um refúgio em outras relações, longe da dureza e da selvageria da guerra? Se assim for, o enigma também pode apresentar-se através da composição propriamente dita de uma obra de arte e não somente através da forma

estética que a fundamenta e que, em Kandinsky, é a escolha da abstração para revelar algum sentido em relação à existência.

O teor de verdade de uma obra de arte não é uma resposta, é antes de tudo uma pergunta. Pergunta feita nas entrelinhas de sua estrutura. O enigma nela presente não dá a chave da resposta. Possivelmente, a *Fuga* de Kandinsky não se apresenta como uma resposta aos horrores da guerra, mas como um anseio de libertação de qualquer guerra. Alegria é não ter guerras no mundo. O contexto dentro do qual a obra de arte surge lhe dá o sentido. Esse sentido vem expresso por meio de enigmas, que, apesar de quererem ser objetivos, escapam da objetividade pois apenas são promessas. Nada garante que a almejada alegria da paz pintada por Kandinsky há de se tornar realidade. Como, aliás, de fato não se tornou a partir de 1914.

A obra de arte, como tal, não resolve o enigma que propõe. É incapaz disso. A reflexão filosófica, todavia, pode se aproximar dessa solução ao se esforçar para a elucidação de seu teor de verdade. “Ao exigir a solução, o enigma remete para o teor de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (*der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen*). Adorno acrescenta: “Isso, e nada mais, é que justifica a estética” (*Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetic*). (TE, 197; AT, 193) A elucidação não é a solução, tão-somente o equacionamento do enigma no tempo e no espaço. Com isso, o teor de verdade pode se tornar mais explícito. A reflexão filosófica abre caminhos, pois a verdade está no caminho aberto e não no seu ponto de chegada. A reflexão filosófica é uma mediação. Em “Parataxis”, Adorno diz que a filosofia é o “*medium* que traz à luz o teor de verdade [...], mas não se apodera dele.”<sup>205</sup> A razão estética constrói interpretações possíveis, não respostas fechadas. A verdade é possível em sua necessidade. *Hamlet*, de Shakespeare, ou *Esperando Godot*, de Beckett, esperam ser interpretados. Como as interpretações, de acordo com seu conceito, podem ser várias, o teor de verdade nelas presente pode ser vários.

Seria permitido dizer que uma obra de arte emite uma mensagem? Certamente, se por mensagem se entender uma rede de possibilidades interpretativas desencadeadas de modo crítico. A crítica sempre é posta e se desdobra num determinado momento. Não existe crítica definitiva, assim como não existe obra de arte definitiva. A provisoriedade é sua característica fundamental. E tudo que é provisório é

---

<sup>205</sup> Cf. ADORNO. Parataxis. In: *Notas de literatura*, op. cit., p. 78.

histórico. Por isso, o teor de verdade da obra de arte é histórico e tão frágil quanto a história.

A estética é uma reflexão a respeito da extrema provisoriedade que caracteriza a arte em geral e os conteúdos de verdade das obras de arte em particular. A teorização sobre a arte é uma *práxis* de abandonar-se ao movimento próprio da arte. O mais difícil é entender esse movimento, pois sua dinâmica não está predeterminada. A dificuldade aumenta porque as obras de arte parecem deter esse movimento. Teimam em ser um momento fisionômico de alguma objetividade, como se fossem uma fotografia paralisante da realidade que está em devir constante. Essa teimosia lhes confere ambiguidade: são um teor de verdade (pois que estão-aí) e não são (pois o que prometem não está-aí). “A zona de indeterminação entre o inacessível e o realizável constitui o seu enigma. Têm e não têm o teor de verdade” (*Sie haben den Wahrheitsgehalt, und haben ihn nicht*). (TE, 198; AT, 194) Há nelas, sem dúvida, a determinação do indeterminado; algo de trágico; algo de finito aberto ao infinito. Mas não são exemplos ou cópias perecíveis de alguma Ideia imperecível como pensavam as diferentes tendências idealistas na filosofia. Uma Ideia imperecível seria o equivalente a uma Verdade eterna. Obras de arte são tão perecíveis quanto suas verdades. Suas formas estéticas pertencem ao tempo. São sedimentos da história. Por esse motivo, são negações determinadas no interior do amplo indeterminismo da história. “Nenhuma verdade das obras de arte sem negação determinada (*bestimmte Negation*): a estética tem, hoje, o dever de expor esta.” (TE, 199; AT, 195)

O teor de verdade, numa obra de arte, não é identificado imediatamente, isto é, a partir dos dados que aparecem sensivelmente na obra:

O teor de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como ele é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo. O que o elemento fático transcende na obra de arte, o seu conteúdo espiritual, não deve ser associado (*festzunageln*) ao dado sensível singular, mas constitui-se através dele. Nisso consiste o caráter mediatizado do teor de verdade.” (TE, 199; AT, 195)

O absurdo das colagens de Max Ernst, reunidas em *La semaine de la bonté* (1933), não expressa o teor de verdade da série. Numa dessas colagens (da série *Água*), uma dançarina de cabaré parece estar flutuando sobre as águas que tomaram conta da cidade e se ampara com o braço esquerdo no relógio da torre de uma igreja. A interpretação surrealista dessa obra específica, e de toda a série, e que possibilitaria capturar o teor de verdade, não será extraída desses dados que se dão imediatamente ao

espectador. Essa obra, e o conjunto, remetem ao contexto traumático que estava se preparando: a Segunda Guerra Mundial. Os ares europeus estavam cheios de maldade e violência, de modo especial provenientes do regime autoritário stalinista na União Soviética e do recrudescimento transtornado do nazismo de Hitler na Alemanha. É esse contexto que sustenta o teor de verdade dessas colagens de Max Ernst.



Max Ernst. *La semaine de la bonté*

É através do dado fático que o teor de verdade advém como espiritual. Espiritual, no sentido de que ele transcende o sensível. Transcendência, aqui, significa que o teor de verdade pode e deve ser atingido por alguma mediação, cuja estruturação se apresenta de modo lógico. “O conteúdo espiritual não se situa para lá da feitura (*Faktur*), mas as obras de arte transcendem o seu elemento factual (*Tatsächliches*) mediante a sua feitura, através do rigor lógico de sua estruturação [a *Stimmigkeit*, a *Konsonanz*].” (TE, 199; AT, 195) A logicidade de que aqui se trata pode estar estruturada surrealmente, como é o caso das colagens de Max Ernst, ou de modo abstrato, como nas séries abstracionistas de Kandinsky, ou por meio de rupturas cubistas, como em Picasso. No teatro, a transcendência se manifesta através de palavras, ações, cenários, mas principalmente através dos atores que representam, sendo e não-ser os personagens. Transcender é ser e não-ser. Toda obra de arte é percorrida pela dialética negativa, por esse movimento que lhe dá vida e consistência e que permite interpretá-la para tentar alcançar o seu teor de verdade. A transcendência é como um bafejo, um sopro (*Hauch*). Sabe-se que ele existe, sabe-se que tem uma causa, percebem-se seus efeitos, mas, como tal, é invisível aos olhos. Como os ares maléficos que iam tomando conta da Alemanha após ascensão de Hitler ao poder e que iam se espalhando pela Europa. As colagens de Ernst, de 1933, procuram retratar de modo

invisível esse ar maléfico. Cabe à filosofia, apoiada visceralmente no social e no historial, tentar entender essa invisibilidade visível.

A verdadeira arte, isto é, aquela organizada segundo alguma verdade, não mente e não pode mentir. “As grandes obras de arte não podem mentir.”<sup>206</sup> Por exemplo, se o momento é de tristeza e de guerra, a arte não pode se organizar como alegria e paz. Isso seria falsa consciência. Seria como cantar “Eu te amo, meu Brasil” no período negro da ditadura militar pós AIs de 1968. É possível amar um país onde há tortura, intolerância a ideias políticas contrárias, prisões feitas com arbitrariedade, censura e autoritarismo? Ao se expressar por meio de elementos chocantes, muitas vezes sórdidos, distorcidos, não-harmoniosos, dissonantes, banais, disruptos, pouco iluminados, absurdos etc., as várias modalidades de arte, entretanto, permitem a aparição negativa de alguma utopia. “O sortilégio (*der Bann*) com que a arte, por meio da unidade, envolve os *membra disjecta* da realidade, é tirado desta e transforma-os [os fragmentos dispersos] na aparição negativa da utopia” (*und verwandelt sie in die negative Erscheinung der Utopie*). (TE, 200-201; AT, 196) Francis Bacon, através de suas figurações distorcidas e esburacadas, não estaria propondo uma outra forma de vida?

A outra forma de vida, o não-existente, é o espírito da obra de arte.

#### 77. Arte e filosofia. Conteúdo coletivo da arte

O movimento da arte é acompanhado pelo movimento do conceito estético e vice-versa. Arte e filosofia interagem. “Arte e filosofia convergem no seu teor de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico.”<sup>207</sup> Não há uma Ideia filosófica prévia ao desenvolvimento da arte, como postulavam os idealismos fundados numa racionalidade lógica binária. As concepções idealistas, de fato, não tomaram como ponto de partida efetivo a obra de arte como tal, como produto humano histórico e contingente. Seu ponto de partida foi a Ideia de Arte separada da obra. Assim fazendo, concluíram que a obra sempre era

---

<sup>206</sup> TE, 200; AT, 196: *Grosse Kunstwerke können nicht lügen.*

<sup>207</sup> TE, 201; AT, 197: *Philosophie und Kunst konvergieren in derem Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.*

menos que a Ideia, sempre à espera de uma síntese superior que a aproximasse cada vez mais da Ideia Verdadeira em si. Mas a obra em si já se apresenta com um teor de verdade, mesmo que seja a expressão de uma consciência alienada ou equivocada.

É o caso da arte medieval, que se constitui basicamente a partir de uma concepção de natureza como reflexo da transcendência divina. A influência religiosa-ideológica do cristianismo faz com que as obras de arte, de modo especial aquelas relacionadas à pintura, à arquitetura, à música e à literatura, tentem concretizar uma beleza que não é deste mundo mas que só pode ser expressa por meio de cores, formas geométricas e volumétricas, sons e palavras que são deste mundo. Ou seja, de modo precário e sempre insuficiente. Levando isso em conta, abre-se uma porta importante para entender o teor de verdade da arte medieval quando interpretada com a atenção voltada ao progressivo desdobramento do conceito estético, que já é o nosso. Entretanto, como alerta Umberto Eco, é preciso penetrar na arte medieval “com muito amor” a fim de captar a mentalidade e a sensibilidade daquela época.<sup>208</sup> Ao procurarem expressar a beleza não sensível, os artistas medievais avançaram na expressão do “belo sensível, da beleza das coisas da natureza [material e humana] e da arte [como técnica e ofício]”.<sup>209</sup> Avançar, esta é a outra porta que se abre para a interpretação do teor de verdade da arte medieval. O livro de Eco procura insistir de modo especial neste ponto: “a cultura medieval tem o sentido de inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição (ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete)”.<sup>210</sup> A última afirmação de Eco, a que está entre parênteses, é precipitada e precisa ser aceita parcialmente e com criticidade. Já desde o impressionismo e o expressionismo, principalmente no campo da pintura, há significativa inovação em relação à maneira anterior de representar a realidade. E o que dizer da pictórica surrealista, cubista, abstrata etc. desencadeada na época contemporânea? Nela não há repetição e nem fingimento de inovação. O mesmo se pode dizer da literatura (Joyce, Kafka, Beckett, Baudelaire, Guimarães Rosa etc.), da música (Schönberg, Stockhausen, Boulez etc.), da escultura, da arquitetura e outros campos. Por outro lado, Eco tem razão se tomarmos como referência a indústria cultural que, de fato, parece inovar repetindo mesmas figurações e ideias com novos coloridos e técnicas de persuasão a fim de motivar o

---

<sup>208</sup> ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 18.

<sup>209</sup> Idem, *ibid.*, p. 19.

<sup>210</sup> Idem, *ibid.*, p. 14.

consumo e interferir em esquematismos mentais direcionados à massificação de gostos e tendências.

A experiência estética, hoje mais do que nunca, necessita da reflexão filosófica. Não no sentido de uniformizar essa experiência e nem no sentido de subjugarla ao particular, ao eu individual. E, sim, no sentido de refletir a respeito dela como um fato ou fenômeno coletivo, universal, mas datado. O sujeito da arte é o coletivo porque as manifestações artísticas são produtos *sui generis* de uma época determinada e se expressam numa linguagem específica, que tem sustentação coletiva:

A condição de possibilidade da convergência de filosofia e arte deve procurar-se no momento de universalidade (*in dem Moment von Allgemeinheit*), o que ela possui na sua especificação – enquanto linguagem *sui generis*. Esta universalidade é coletiva (*diese Allgemeinheit ist kollektiv*) [...]” (TE, 202; AT, 197-198)

A arte é histórico-social e isso significa que não é sempre a mesma. Se a filosofia não levar isso em conta deixa escapar o teor de verdade da arte. A essência da obra de arte, que se dispersa em suas várias manifestações, é o que aparece na obra. E o que aparece de modo individualizado é um resultado coletivo.

Mas, nas imagens estéticas (*an den ästhetischen Bildern*), o seu elemento coletivo é justamente o que se subtrai ao eu: a sociedade é assim imanente ao teor de verdade (*damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne*). O que aparece, mediante o qual a obra de arte ultrapassa de longe o puro sujeito, é a irrupção de sua essência coletiva” (*ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens*). (TE, 202; AT, 198)

Isso dá à obra particular o caráter de objetividade. Não fosse assim, cada obra seria subjetiva. A subjetividade seria um empecilho para a teorização estética. Arte meramente subjetiva não ajudaria a tramar uma teoria estética. E uma teorização estética só é tal se conseguir ultrapassar o individual-subjetivo e imergir no social-coletivo, no qual a obra de arte é gestada:

Graças ao seu momento subjetivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objetividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma (*weder sind sie pure Regung noch deren Form*), mas o processo entre ambos solidificado, e tal processo é social. (TE, 202; AT, 198)

## 78. Verdade como aparência da não-aparência

A verdade da obra de arte é a aparência daquilo que não aparece. A obra traz em sua estrutura, que é sem dúvida uma construção, que é sem dúvida um fabricado, algo que a ultrapassa. Esse algo nega a imediatidade. O verdadeiro não se encontra no fabricado, no construído, no posto como tal. “O teor de verdade não pode ser algo de fabricado.”<sup>211</sup> A verdade de *Guernica* de Picasso sobrevém como se (*als ob*) estivesse presente na obra. Mas não está. Como não está, se está? Se a verdade não estivesse, a obra seria sem sentido. Mas *Guernica* tem sentido. Esse sentido, que a pode qualificar como verdadeira, não surge da imediatidade das figurações postas na pintura (do seu fabricado, do seu construído), mas do teor crítico que o artista conseguiu imprimir na obra. Se Picasso tivesse tentado pintar a destruição de Guernica imitando o que realmente aconteceu – aviões sobrevoando o lugar, jogando bombas, as casas derruídas ou em chamas, pessoas e animais mortos espalhados pelo solo, gente correndo desesperada etc. – isso já demonstraria que a arte, mesmo quando procura ser uma mimese próxima do real, faz essa aproximação pela diferença. Se não houvesse diferença entre o real e o imitado, este último seria o real. Não haveria necessidade de desencadear um processo mimético. A arte não existiria.

A arte se funda na diferença que pode ser uma semelhança. Nunca uma igualdade, pois isso reduziria a nada a diferença. Essa maneira de ver a questão parece remeter à teoria das cópias de Platão: a cópia é uma aparência imperfeita da Ideia perfeita, que, por sua vez, é o verdadeiro real. Ou parece remeter a Hegel que submete a obra bela a uma explicitação histórica do Belo em si, fazendo-a um em-si-para-si, completada pelo para-nós. Ou, ainda, parece remeter a Heidegger, que reivindica para a obra de arte uma origem na essência da arte, que, conforme Lacoue-Labarthe, seria o mitema.<sup>212</sup> Quer dizer, nas três teorizações sobre a obra de arte há uma indicação clara de que esta se constitui pela diferença. A cópia sempre é diferente do original; a bela

---

<sup>211</sup> TE, 202; AT, 198: *Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein.*

<sup>212</sup> Segundo Heidegger, origem significa “aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. [...] Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.” Cf. HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 1999, p. 11. Lacoue-Labarthe conclui que, em Heidegger, é o mito (ou o mitema) a origem da arte ou da Poesia, pois na concepção heideggeriana “a essência da arte é a Poesia”. (HEIDEGGER, id., *ibid.*, p. 60) Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Poésie, philosophie, politique. In: *Heidegger, la politique du poème*. Paris: Galilée, 2002, p. 52.



explicitação histórica sempre é diferente da Beleza ahistórica; obra de arte e artista, que se autorrelacionam, sempre são diferentes da essência, que é “o terceiro”, ontologicamente o primeiro.

Se toda mimese implica a diferença – só se procura imitar algo que é diferente – isso não significa que é preciso constituir logicamente um termo perfeito e essencial preexistente àqueles que iniciaram a série contingente, isto é, as imitações. A imitação pode se dar a partir de algo contingente já existente – este seria o caso de Picasso pintando cubisticamente a destruição de Guernica feita pelos aviões nazistas – ou a partir de um não-ente. Este foi o caso de *Guernica*. Picasso pinta um mundo sem guerra, sem destruições, sem sofrimento – isso não existe – a partir do que existe. Podemos pensar numa sociedade pacificada? Podemos, mas sempre tendo como ponto de partida uma sociedade não pacificada.

A paz pode ser um sonho bonito e desejado por todos, mas não antecede às situações conflituosas reais. Assim como o conceito ‘árvore’ não preexiste às árvores reais, a pretensa e imaginária paz ideal não preexiste a nenhuma paz real. A paz é tão-somente um possível entrevisto nas dolorosas experiências humanas da guerra, da morte, da tortura, da destruição, da intolerância.

Por isso, a verdade da arte é aparência daquilo que não aparece: “a arte possui verdade enquanto aparência do que é sem aparência” (*Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen*). (TE, 203; AT, 199) É um outro sem realidade, mas que firma os pés na realidade. O outro estético pode ser chamado de conceito? Sim, mas só se for garantida a pluralidade não-discursiva, isto é, se a pluralidade não for reduzida a uma identidade totalizadora. “O outro não é unidade e conceito, mas uma pluralidade (*sondern ein Vieles*). Assim, o teor de verdade apresenta-se na arte como uma pluralidade (*als ein Vieles*), não como termo genérico abstrato das obras de arte.” (TE, 203; AT, 198) A verdade não é o todo. As obras de arte revelam verdades que se constituem e desconstituem na dinâmica do tempo. Na história. O feito da obra é o não-feito. A verdade da obra de arte não pode ser fabricada, ela é apenas prometida. Por esse motivo, a obra se autodestrói quando promete. Ao nascer, ela já está morta. Ou, então, para viver, ela precisa morrer. A vida da obra de arte, se assim se pode falar, é o suicídio. Seu devir é negação impura. A obra de arte convive com duas escolhas antagônicas: ser e não ser. O não ser é promessa de ser. Ao ser o não ser – isto é, ao concretizar o seu teor de verdade – a obra de arte abandona o seu invólucro, a obra e suas aparências. “Nenhuma obra de arte existe que não prometa que o seu teor de

verdade, tanto quanto ele aparece nela como simplesmente ente, se realize e deixe atrás de si a obra, o invólucro simples (*die reine Hülle*).” (TE, 203; AT, 199)

A verdade da obra de arte está bem longe da verdade sintética proposta pelo idealismo hegeliano ou do idealismo binário platônico e, ainda, da lembrança do ser heideggeriano, mesmo que Heidegger o tenha temporalizado política e existencialmente no *Dasein*.

Quando Heidegger, em *A origem da obra de arte*, diz que “um templo não imita nada”<sup>213</sup>, ele consegue abrir uma perspectiva correta para encaminhar a teorização estética. Ao afirmar, logo em seguida, que “graças ao templo, o deus advém no templo”, ele, de fato, está reafirmando que o não-ente funda a obra de arte, pois deus, sendo um não-ente, e o templo, construído para que ele advenha, leva à conclusão de que a obra, nesse caso o templo, persiste esteticamente pela não-imitação ou, então, pela imitação de nada.

Poder-se-ia, desse modo, chegar a uma outra conclusão: se a obra de arte não imita nada, a venerável doutrina da imitação na arte não tem mais sentido. Ou, então, que essa doutrina deveria ser invertida: é a realidade que deve imitar a arte. “Em última análise, dever-se-ia derrubar a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Entretanto, o fato de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir.”<sup>214</sup> Mas imitar o quê, se a obra de arte propõe um não-ente, a saber, algo que não existe? Como poderíamos imitar o deus, se ele não existe? Como poderíamos imitar a paz, se ela não existe? Como poderíamos imitar a felicidade, se a obra de arte não nos propõe uma forma concreta de felicidade? Levando essas perguntas em conta, e se elas forem pertinentes no interior de uma teoria estética, chega-se, de fato, a isto: a mimese, ao tornar-se crítica, transforma-se em enigma sem resposta. Desse modo, a arte passa a dimensionar-se como utopia. O negativo que a fundamenta é tão-somente promessa de algo que se deseja, sem indicação de caminhos para concretizá-la. A arte torna-se “testemunho da possibilidade do possível”.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 32.

<sup>214</sup> TE, 204; AT, 199-200: *Umzukehren wäre am ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen. Dass aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, dass das Nichtseiende sein könnte.*

<sup>215</sup> TE, 204; AT, 200: *Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.*

## 79. Mimese do mortal e reconciliação

A mimese moderna e contemporânea, na obra de arte e a partir dela, adquire um significado novo. O artista pode, sem dúvida, tomar como ponto de partida, como foco concreto contingente, qualquer coisa da realidade que chama sua atenção. Por exemplo, o trivial par de sapatos pintado por Van Gogh em *Um par de sapatos* (1886). Pode, como faz Baudelaire em *As flores do mal*, poetizar protestando contra a opressão e os males da civilização e do progresso, principalmente numa Paris transformada depois da reurbanização promovida pelo barão Haussmann. Pode também geometrizar a realidade de tal modo que não se reconheça ou que se tenha dificuldade em reconhecer a coisa representada. É o caso de muitas obras cubistas. Mesmo com os títulos dados às pinturas, é difícil, senão improvável, reconhecer uma mulher em *Mulher lendo* (1911), de Georges Braque, ou uma mulher em *Nu, eu amo Eva* (1912), de Picasso.

Van Gogh. *Um par de sapatos*Braque. *Mulher lendo*Picasso. *Nu, eu amo Eva*

O inseto de Kafka, em *A metamorfose*, é a imitação de que inseto real? A vigília em *Finnegans Wake* de Joyce imita uma vigília real? O *Ulisses* de Joyce, mesmo mais reconhecível que *Finnegans*, contém passagens que nos abrem ao irreconhecido:

Podia até ter perdido minha vida como aquele homalarmirrodatrítrolanternijagrená, não fosse minha presença de espírito.<sup>216</sup>

A partir de objetos familiares tais como feijões, maçã, forquilha, faca, garfos, colher etc. e de membros reconhecíveis do corpo humano, como mãos, Dalí pinta surrealmente o que ele chama de *Canibalismo outonal* (1936). Nossa percepção já pôde constatar algo parecido? Onde Dalí foi buscar esta cena para retratá-la

<sup>216</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, op. cit., p. 505. No original: *Might have lost my life too with that mangongwheeltrackrolleyglarejuggernaut only for presence of mind.* (Op. cit., p. 580).

pictorialmente? Dalí presenciou o ato de canibalismo entre duas criaturas quase humanas acontecido na planície de Ampurdán, perto da sua casa na Catalunha, ambiente que lhe serve de base geográfica no quadro?

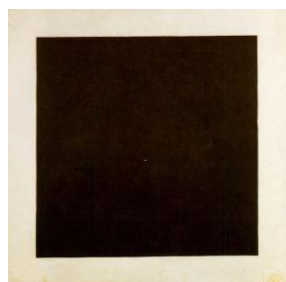


Dalí. *Canibalismo outonal*

A arte não imita a realidade, mesmo quando parece estar muito próxima dela. Isso se percebe com maior clareza quando o distanciamento é muito grande e até brutal, como se evidencia em muitas obras de arte contemporâneas. Nesses casos, o teor crítico, como mediação entre o sujeito (o artista, o espectador, o fruidor, o leitor, o ouvinte) e o objeto (a obra, aquilo que a obra apresenta) é o principal personagem da arte. A crítica está presente na obra sem que ela seja pintada ou escrita, ou que seja audível ou perceptível explicitamente – e/ou ainda, nos dias de hoje, que tenha sido fotografada ou filmada.

O abstracionismo de Malevich, em *Quadrado preto suprematista* (1914-15), está representado de modo evidente nesta pintura: um quadrado preto sobre um fundo branco. E só. O artista parece ter se afastado tanto da realidade que nada mais lhe sobrou para pintar. Melhor: sobraram-lhe dois vazios: um vazio escuro sobrepondo-se a um vazio claro, que entre si se diferenciam na sua semelhança. Justamente nisso reside o teor de criticidade dessa obra. Nem a luz e a claridade da razão, nem a escuridão da irracionalidade, representada pelo quadrado negro, estão aí pintados. Essa possível interpretação não nasce do objeto como tal: uma tela, tintada a óleo, com a cor branca emoldurando o quadrado negro gretado. Essa interpretação pode ser feita tendo como pano de fundo nossa época na qual a irracionalidade tenta (e muitas vezes consegue) eclipsar a razão. A forma estética é sedimento histórico. Precisa de um suporte sensível para se manifestar, mas não é este suporte. O teor de verdade da obra vem pela forma,

que está sub-posta aos elementos sensíveis da obra-objeto, físicos, materiais, visíveis aos nossos olhos.



Malevich. *Quadrado preto suprematista*

Por isso, a obra de arte tem seu fundamento na negatividade. O não é indicativo de sua verdade. O quadro de Malevich nos diz, não dizendo: em nosso mundo, a irracionalidade predomina. O não-racional está matando o racional. O luto (quase) nos cobre. A vida da razão está morrendo. A arte contemporânea, em grande medida, é mimese da morte, daquilo que não é vida. A arte só consegue anunciar um sim através do não, pois não consegue alçar-se a um terceiro termo, logicamente inviável. A racionalidade não é síntese de nada, como também não é uma Ideia num imaginário *topos noetos*. A racionalidade só tem futuro se conseguir suplantar a irracionalidade. Enquanto isso não acontecer, ela simplesmente não é. A arte, ao vislumbrar o não-ser, opondo-se ao ser, só pode manifestar essa oposição através daquilo que é. O quadrado negro de Malevich é um quadrado negro sobre um fundo branco. Mas, ao mesmo tempo, não é. Esse não-ser é tão-somente um desejo de ser. Não há, todavia, nenhuma garantia de que esse desejo será em algum momento concretizado. Se há racionalidade no desejo, ela não pode recair no modelo da racionalidade dominadora que caracteriza a marcha da razão ocidental e a estrutura das sociedades contemporâneas.

Em *Fim de partida* de Beckett, tempo e espaço se fecham sobre si, estéreis e sem perspectiva de significar alguma coisa. Como se estivessem mortos. A morte e a negação perpassam toda a peça teatral. Entretanto, a obra também é transpassada pelo desejo angustioso de viver. A vida vai se diluindo pela falta de significado e, mesmo assim, os personagens tentam se apegar a ela, pois, apesar de sua transitoriedade e da perda de seu significado, continua sendo uma saída possível para dar um sentido à ação dramática. *Fim de partida* é uma tragédia contemporânea e, em toda tragédia constituída como arte, o diverso (a vida e a morte, no caso de Beckett) deve estar amarrado numa

unidade sem que haja a anulação de uma diferença em favor da outra. A negação trágica persiste de dois modos: como negação do que é e, assim, apresentação do que não é. Desejo de morte e desejo de vida. “As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei de sua objetivação: causam a morte do que objetivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida.” (TE, 205; AT, 201) Mas da morte vem a vida. Arte também é ressurreição. Por isso, Adorno logo acrescenta: “A sua própria vida alimenta-se da morte.” A arte propõe algo vivo por meio da morte.

A unidade na diferença constitui o aspecto reconciliador da obra de arte. A reconciliação é a unidade estética do diverso. Pelo aspecto reconciliador da obra, o espírito se torna vivo. Não é só o desejo de morte que mobiliza a arte. O não-idêntico à morte é a vida. Para imitar a vida, a arte precisa passar pela imitação da morte.

A arte, de fato, labora com irrealidades. O que ela deseja não existe. Mas existe como desejo. Existe, pois, como não-existente. A arte contemporânea é uma espécie de *délibád*, uma miragem: algo existe, inexistindo. A inexistência tem como base um existente.<sup>217</sup>

A miragem na arte, ou o desejo do inexistente, pode transverter-se em ideologia. Isso, se por ideologia se entender uma falsa representação da realidade: que o belo já existiria sobreposto ao feio; que o bom já existiria sobreposto ao mau. Que nada precisaria ser mudado, pois a mudança já teria acontecido. Seria como se o indivíduo estivesse sob o efeito de alguma droga: a escuridão da realidade enche-se de cores fictícias. Ideologia, nesse sentido, é uma psicodelização da realidade. A arte não pode se transformar em cocaína, crack ou lsd. Como evitar isso? Seria o caso de voltar à linguagem do silêncio?

#### 80. *Méthexis* nas trevas

O que era é um passado lembrado como presente. O que foi é um passado lembrado como passado. Uma vez era a natureza não subjugada à razão. É este passado que a arte quer presentificar. “A arte quer aquilo que não era: no entanto, tudo o que ela

---

<sup>217</sup> *Délibád* é uma palavra húngara que significa reflexo de algo real. Como um oásis que aparece refletido no horizonte do areal de um deserto. O artista pintaria um deserto, mas estaria desejando o oásis para descansar na sombra e se dessedentar. As diferentes ideias de paraísos, construídas nas mais diversas culturas, são *délibáds*. O significado de *délibád* é discutido literariamente no romance de Vítor Ramil, *Satolep* (São Paulo: Cosac Naify, 2008). O disco mais recente de Ramil leva o nome de *Délibád*.

é, já era. É incapaz de ultrapassar a sombra do que foi.”<sup>218</sup> Mas a natureza foi subjugada de fato. Esse passado a arte quer ultrapassar. Mas é incapaz, pois é só desejo. A arte é o que era e, no entanto, ainda não é. Este jogo constitui sua concretude. O concreto artístico não é o existente, o dado. É, antes, a suspensão do real empírico, o que a coloca no campo da utopia. “As obras de arte só com dificuldade tratam o concreto de um modo que não seja negativo.” O negativo artístico é o positivo utópico: “toda obra de arte é utopia” (*Utopie ist jedes Kunstwerk*). (TE, 207; AT, 203)

De certo modo, pode-se dizer que o conteúdo da obra de arte é abstrato, se por abstração se entender o concreto ainda não existente. Mas não é abstração se por isso se entender um resultado lógico-cognitivo que anula as diferenças para alcançar a unidade. Contra esse tipo de abstração a arte deve resistir. Essa resistência, na arte, se anuncia através da forma estética que aparentemente se repete. No entanto, a repetição estética não é um ritual, não recorda num novo tempo o tempo que já passou, não procura reavivar um fato que aconteceu, como se dá, por exemplo, no ato litúrgico da consagração do corpo e do sangue de Cristo numa missa católica. A obra de arte não repete nada, apenas anuncia o irrepitível. Ou, melhor, o irrepetido. As grandes obras de Beckett, na sua superfície visível e legível, repetem quase à exaustão fórmulas que indicam ao leitor desesperança, angústia, infelicidade, desespero, solidão e expectativa. Mas a forma estética, que expressa o desejo de um mundo feliz, pacificado e solidário, não repete nada, pois este mundo ainda não existiu para ser retratado literariamente como repetição.

O que não existe, o não-ente, a utopia, vem expresso na cor negra. Essa metáfora indica que a arte vê e percebe aquilo que não vê e não percebe. É uma espécie de *méthexis*: a forma estética participa de um desejo imerso na escuridão. “Na sua tensão para a catástrofe permanente, a negatividade da arte está ligada à *méthexis* na obscuridade.” (TE, 208; AT, 204) Essa *méthexis* não tem nada a ver com aquela de Platão, que faz o particular sensível participar dos *eide* perfeitos e eternos, completamente luminosos. A arte é *méthexis*, não das trevas, e sim nas trevas. *Méthexis am Finsteren*.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> TE, 207; AT, 203: *Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon. Den Schatten des Gewesen vermag sie nicht zu überspringen.*

<sup>219</sup> TE, 208; AT, 204: *In ihrer Spannung zur permanenten Katastrophe ist die Negativität der Kunst, ihre Methexis am Finsteren mitgesetzt.*

Nem mesmo Aristóteles quando, na *Metafísica*<sup>220</sup>, tenta esclarecer que a *méthexis* platônica é sinônimo de *mímesis*, pode dar um suporte teórico à *méthexis* da obra de arte contemporânea, uma vez que, para ele, a arte imita algo existente, seja este uma coisa, uma ação ou uma virtude. Se a *méthexis* estética contemporânea fosse imitação, seria imitação de nada.

---

<sup>220</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*, 987 b.



## VIII. CONSISTÊNCIA E SENTIDO<sup>221</sup>

### 81. Logicidade, causalidade, tempo

A logicidade, na obra de arte, tem a ver com a causalidade. Nisso, ela se aproxima das relações causais empíricas. O importante, aqui, é o conceito de relação.

A obra de arte, como tudo o mais, também se põe como fenômeno causal. Alguém faz a obra – o artista. Existem materiais e técnicas disponíveis para a sua feitura – a língua, na literatura; escalas musicais, harmonias/desarmonias, técnicas de composição, instrumentos, na música; tintas, telas, técnicas, na pintura. O importante nesses fenômenos causais é que eles se instituem como relações mutáveis. A recepção-fruição de um afresco como *A anunciação* (c.1432-34) de Fra Angelico pode se dar, hoje, por variados ângulos, mas para muitos fruidores ou contempladores contemporâneos esta obra de arte perdeu a relação basicamente religiosa que certamente tinha na época em que foi feita.



Fra Angelico. *A anunciação*

A forma estética, por ser sedimento histórico, acompanha a marcha da história. Ao mudar a situação histórica e social muda a relação que se instaura com a obra. Possibilita-se, assim, nova e outra compreensão da obra. Por isso, a lógica da obra de arte é diversa da lógica do discurso e da lógica do juízo, se por discurso e juízo se

---

<sup>221</sup> *Stimmigkeit* (consistência; também, consonância) é um dos princípios defendidos por Schönberg no *Tratado da harmonia* (*Harmonielehre*) para a construção da música. Consistente é uma obra (de arte) que constitui a verdade a partir de si mesma, “no rigor e na necessidade da disposição formal”. Cf. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*, op. cit., p. 99 e 306. Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*, op. cit., p. 55-60, “Consonância e dissonância”.

entender a busca da identidade pela anulação das diferenças. A obra de arte se mantém pelas diferenças e é isso que lhe dá identidade.

A obra de arte provoca, sem dúvida, um efeito, pois do contrário estaria fora do fenômeno da causalidade. Esse efeito é provocado pela relação que se estabelece entre a obra e o contemplador, o leitor, o ouvinte da mesma. Se muda tanto o fruitor quanto a situação histórica-social no interior da qual se estabelece a relação, muda a relação. Se alguém vende seu apartamento para outra pessoa, o mesmo apartamento é outro. Como disse Fernando Pessoa: “O lugar a que se volta é sempre outro”.<sup>222</sup> Um novo efeito é produzido a partir do mesmo objeto. A mesma *Mona Lisa*, pintada em 1503-06, é outra a um contemplador que vive no século XIX ou no século XXI. A recepção, portanto, interfere no estabelecimento da relação causal. Nesse processo, a teoria estética deve atentar para a força da ideologia, tanto aquela que impregna o artista criador da obra, quanto aquela que motiva o viés da recepção do contemplador/fruidor. As obras de arte, mesmo tendendo à autonomia, podem ser subsumidas pela ideologia. O mesmo pode acontecer com a relação que é constituída entre a obra e o receptor dela.

Por outro lado, também é preciso destacar que as obras de arte são objetivamente determinadas. Isso significa que a obra supera tanto o teor de subjetividade do artista que a cria quanto o teor de subjetividade do receptor da mesma. A obra de arte é determinada a partir de uma dada realidade que ultrapassa o sujeito criador e o sujeito fruitor da obra. Assim como a relação peso não depende do parecer dado pelo indivíduo que se pesa, mas depende de sua massa corporal e da massa do planeta Terra, assim também a obra de arte é determinada objetivamente na sua relação com a realidade histórica e social. Mesmo que seja pelo negativo, como fica mais claro nas obras de arte modernas e contemporâneas. É a objetividade que permite formular uma teoria estética. Do contrário, teríamos apenas uma pseudoteorização, costurada como uma colcha de retalhos opinativos, mesmo que essas opiniões (*doxai*) fossem dadas pelos denominados *experts* em arte.

O espaço, o tempo e a causalidade – categorias interligadas na constituição objetiva e determinista dos indivíduos e das coisas do mundo – são “refratadas” na arte, e isso confere a esta um grau de liberdade que as coisas do mundo desconhecem. Uma

---

<sup>222</sup> PESSOA, Fernando. “Là-bas, je ne sais où...”. In: *Obra poética (Poesias de Álvaro de Campos)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 418.

pedra, ao cair, é determinada pela relação entre massas. Não sofre “refração”.<sup>223</sup> Os homens de chapéu de coco que chovem como gotas caindo no quadro *Golconda* (1953), de Magritte, não estão determinados pela ação da força da gravidade como um homem real caindo realmente do vigésimo andar de um edifício ou um paraquedista de um avião. A pintura de Magritte foi determinada, sim, mas pela liberdade. A força da gravidade, neste quadro, é, de fato, apenas uma aparência. O espírito livre do homem (do pintor) evoca, na pintura, a lei natural da gravidade, conseguindo, pela astúcia da razão, escapar da mesma: homens não caem do céu como gotas de chuva. E, claro, gotas de chuva não caem sobre a terra como se fossem homens.



Magritte. *Golconda*

*A Golconda* é, então, uma mentira? *A Golconda* é uma verdade pictórica e, como tal, não pretende figurar uma verdade científica ou uma lei científica. Uma obra de arte pode chegar a ser uma mentira quando tenta ser mimese de algo que não existe, como, por exemplo, cópia de um universal, de qualquer universal. Da Vinci não pintou a beleza (o universal “beleza”) quando retratou a *Gioconda* (esposa de Francesco del Giocondo? ou Isabel de Aragão, duquesa de Milão?). Pintou uma mulher bela de uma determinada época (inícios do século XVI), que, inclusive, será bela enquanto alguém a considerar bela. A verdade pictórica é histórica e sociológica. A historicidade e a sociologicidade estão contidas na forma, que não se equipara seja ao universal socrático, seja à ideia platônica. O classicismo tentava atingir a não-forma através da forma, o que lhe dava um ar de mentira por meio da verdade contingente do tempo.

---

<sup>223</sup> Refração, aqui, está sendo usado em sentido figurado, isto é, a pedra, ao cair, não pertence, ao mesmo tempo, a trans-figurações diferenciadas, como acontece com a ilusão óptica do raio de luz que incide em meios diferentes. A força da gravidade não produz refrações, pois ela não ilude.

A arte só existe mediada pelo espaço concreto, pelo tempo concreto e por alguma causalidade posta pelo material (técnicas, instrumentos, temas epocais, o material de uso disponível, “ideias” etc.) ou pelo artista. A arte, como prática, não se mantém fora das determinações de sua época. Essa vem a ser sua necessidade. Em meio a essa necessidade, a liberdade artística vive e se expande para onde quiser. A arte sofre influências, mas estas, na práxis artística, tornam-se algo diverso. Por exemplo, na dinâmica musical o tempo não é o mesmo que o tempo empírico, este que dizemos configurar inexoravelmente a nossa existência. A execução de uma peça musical pode parar e, nesse momento, o tempo também para – é a temporalidade musical que para e não o tempo existencial. Se a execução é interrompida por 5 minutos, podemos dizer que envelhecemos 5 minutos. A peça musical, entretanto, não envelheceu nenhum microssegundo, pois o tempo, para ela, ficou parado por 5 minutos. O tempo existencial da música, porém, este, sim, envelhece. A música gregoriana envelheceu e dela só se guarda a máscara mortuária. Todavia, a qualquer momento ela pode ser executada por alguém – digamos, por um coral monofônico de monges perdidos em um perdido mosteiro. Quando isso acontece, o tempo musical da peça musical gregoriana ressuscita. Ele – o tempo musical gregoriano – de fato nunca morreu.

A forma estética, evidentemente, está inserida no contexto do domínio natural. Nenhuma forma estética paira leve e solta por aí. Não existe uma *freischwebende Form*. Todavia, por ser estética-artística, ela lida livremente com as forças da natureza e suas determinações. Pode-se dizer que ela domina a natureza, que ela domina o dominante. “Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza.”<sup>224</sup> Nesse sentido, a arte apresenta, sem dúvida, um perfil arbitrário. É o que acontece, por exemplo, na compressão do tempo proposta em uma peça musical atonal (e mesmo, em parte, nas peças dodecafônicas) ou na unidimensionalização do espaço tridimensional numa obra cubista. A arte procura se libertar da empiria temporal e espacial. *Finnegans Wake* de Joyce começa no fim e termina no começo, ou seja, não começa e não termina.

As obras de arte não rompem completamente com a lógica formalizada ou com a lógica da consequencialidade (*Konsequenzlogik*), pois do contrário não poderiam apresentar o negativo que é um positivo ainda não existente ou uma consequência ainda

---

<sup>224</sup> TE, 212; AT, 207: *Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung.*

não efetivada. Há uma suspensão da formalização (Adorno diz *Suspension*<sup>225</sup> e não *Aufhebung*). Por ser uma suspensão, a obra de arte – e que é o caso da obra de arte disruptiva moderna – apenas se aproxima da dialética. É como se morasse na casa ao lado e não na mesma casa. Os possíveis conflitos se beneficiam de maior distância. A obra de arte que tende para uma construção mais integral (menos disruptiva) possui maior consistência interna (*Stimmigkeit*), ou seja, consegue mimetizar com mais coerência o movimento da coisa, tanto do eu do artista quanto do objeto a ser artisticamente criado e suas mútuas relações.

De um modo ou outro, a arte tem a ver com a logicidade da causalidade, pois se assim não fosse a relação com o outro-da-arte inexistiria.

Arte arrelacional é arte irracional.

Mas se a arte assumisse completamente a logicidade formalizada e a causalidade (determinística), ela sucumbiria aos seus governos tirânicos. Como se mantém com um pé aqui e outro lá – isto é, na natureza e fora dela – precisa conviver com o conflito. O duplo caráter da arte lhe confere um rosto aflito. A arte está no mundo e, ao mesmo tempo, não está. De uma parte, precisa do mundo, pois sem ele é vazia; por outra parte, rejeita-o para poder lançar o grito de liberdade. Tudo o que persiste como arte carrega alguma feição do mundo, mesmo aquela que se sublima tornando-se rarefeita.

“As categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este.” (TE, 213; AT, 209) Pelo primeiro caminho – a relação ao mundo – a arte é conhecimento do mundo que é tornado objeto; pelo segundo caminho – a renúncia ao mundo – ela é crítica da razão dominadora da natureza. Ao criticar, a arte contribui para a emancipação da razão.

## 82. Finalidade imanente das obras de arte

As obras de arte apresentam finalidade imanente, isto é, o *telos* nasce de seu interior e não do exterior ou de conteúdos da realidade externa. Os conteúdos “não pertencem diretamente às obras de arte como se estas recebessem simplesmente o

---

<sup>225</sup> AT, 208: *die eigene Logizität suspendieren, am Ende deren Suspension zu ihrer Idee machen können [...]*.

conteúdo da realidade.” (TE, 214; AT, 210) A obra de arte nega os conteúdos reais, e esta negação constitui a sua forma. Mas é preciso entender bem esse movimento negador. Como a forma estética é conteúdo sedimentado e, assim, tem base histórica e social real, concreta e datada, descolar a obra de seu tempo e espaço de origem torná-la metafísica. “A especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem.” (TE, 214; AT, 210) Não há, pois, por parte da obra, uma negação total dos conteúdos provenientes da exterioridade. Obra e realidade externa mantêm-se unidos relativamente, ou seja, a obra passa a ter autonomia e rosto próprio, mas se pode perceber que sua fisionomia, na diferença, carrega semelhanças com a realidade externa. A semelhança se dá pelo movimento, uma vez que tanto o objeto-realidade-externa quanto o objeto-obra-de-arte são movimento. Inexistem objetos paralisados. Tudo é movimento. O movimento do objeto externo, entretanto, quando integrado à obra de arte toma nova feição. O processo integrador nega o movimento exterior e, logo, não é uma cópia. Constitui-se como outra coisa. Mesmo assim permanece interligado àquilo que lhe serviu de apoio concreto, seja este apoio qualquer objeto, por exemplo, a catedral de Rouen para Monet, um dia na vida de Leopold Bloom para Joyce, o ser-inseto de Gregor Samsa para Kafka, a cidade de Paris para Baudelaire, a estrutura musical dodecafonizada para Schönberg, a arte moderna e contemporânea ou o sistema filosófico hegeliano para Adorno, a *Teoria estética* de Adorno para nós. Seja qual for o objeto externo, ele terá repercussões no movimento próprio da obra feita a partir dele. “O êxito estético depende essencialmente de se o formado [a obra de arte] é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma [da obra de arte].” (TE, 214; AT, 210)

O despertar do conteúdo externo liga a obra ao mundo. Sem esta ligação, a obra ficaria solta no ar e deixaria de ter densidade e concretude. No entanto, é preciso não perder de vista que a relação se faz por meio de uma negação. A mediação é negadora, não confirmadora. A finalidade imanente das obras de arte se constitui num movimento próprio interno, “no contato com o que elas negam.” (TE, 214; AT, 210) Mas como toda negação é uma afirmação, e isto Spinoza já deixou claro e Hegel tentou deixar mais claro ainda, a obra, ao negar, afirma algo novo, diferente.

Não existe uma paradoxal finalidade sem fim nem para o belo, como pensava Kant, nem para a obra de arte.<sup>226</sup> O “sem fim” kantiano significa que a arte recusa tornar-se meio em qualquer âmbito da realidade empírica. De modo especial, recusa tornar-se mercadoria, bem de consumo, valor de troca. Esse tipo de finalidade sem fim é aceito por Adorno. Todavia, se integrada ao sistema da filosofia transcendental subjetiva de Kant, a obra de arte é finalidade: os momentos particulares existem para o todo que se confirma como tal negando os momentos particulares. Como se fosse um motor de automóvel: as partes do motor (carburador, injeção eletrônica, velas etc.) encontram sua finalidade no motor como um todo e este, como um todo, explicita sua finalidade negando a finalidade de cada particularidade isolada. Na linguagem filosófica kantiana, o motor é a unidade subjetiva, o eu, que constitui a finalidade dos momentos fenomênicos a partir de sua soberana capacidade cognitiva e formalizadora:

As obras de arte eram finais [para Kant] enquanto totalidade dinâmica na qual todos os momentos particulares lá estão para o seu fim, o todo, e também o todo para o seu fim, a realização ou conversão negadora dos momentos. (TE, 214; AT, 210)

Mas a obra de arte se afasta dos momentos particulares e rejeita sua imersão e deglutição no todo. A marcha da arte, seu ondulante progresso através das épocas, se apresenta como gradual afastamento da realidade. Esse movimento se constitui duplamente: como participação nos conteúdos reais e como sua negação determinada. “[A obra de arte] participa do conteúdo mediante a sua negação determinada (*bestimmte Negation*).” (TE, 214; AT, 210)

Quanto mais energicamente isso acontece [esse movimento participativo e negador], tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente (*immanenter Zweckmässigkeit*) e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contato com o que elas negam.” (TE, 214; AT, 210)

Essa dialética do sim e do não é própria da arte, e não algo que lhe vem de fora. “A dialética não constitui nenhuma indicação para se lidar com a arte, mas é-lhe inerente (*sondern wohnt ihr inne*).” (TE, 215; AT, 211) Aquilo que Kant definia como

---

<sup>226</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., p. 82: “Beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim.” “O juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de um fim determinado.” (p. 74)

sendo a faculdade de juízo reflexiva – do particular para o universal<sup>227</sup> – é, de certo modo, aquilo que acontece com a obra de arte, como particular, quando, para podermos entendê-la, precisamos ultrapassar seus momentos passageiros internos. Essa compreensão, essa intelecção, se dá como uma espécie de universal, que, no caso da arte, é um todo particularizado ou, então, um todo não integrado a um sistema.

### 83. Forma e conteúdo

A compreensão interna (*der Inbegriff*) de todos os momentos lógicos de uma obra de arte, a sua consistência ou, ainda, a sua consonância, a sua coerência interna, é, sem dúvida, a forma estética.<sup>228</sup> Se abrimos as portas e janelas da forma, se passarmos a fazer ensaios paratáxicos a seu respeito, podemos perceber teoricamente a riqueza contida nesse fundamental conceito estético. “Porque a estética já pressupõe sempre o conceito de forma, seu centro, no fato concreto da arte, precisa de todo o seu esforço para o pensar.” (TE, 217; AT, 213)

A forma não é fácil de ser desentrançada do conteúdo. Isso, porque ela precisa ser entendida contra ele e, ao mesmo tempo, através dele.<sup>229</sup> Do contrário, ela termina por se tornar uma abstração lógica do tipo: “a árvore é a síntese formal de todas as árvores” ou “o ser é a síntese formal de todos os entes existentes na face da terra” ou, ainda, o número sete é a síntese matemática formalizada de quaisquer sete coisas concretas, independente de seus conteúdos existenciais. Não podemos separar os conteúdos de teor constelacional-jornalístico da obra de Nelson Rodrigues de sua forma: a crônica. Ou, segundo Luís Augusto Fischer, a crônica-ensaio.<sup>230</sup> Cronicar, para Nelson Rodrigues, é ensaiar interpretações passageiras sobre algo que está acontecendo em dado momento e que tem, para o cronista, importância exatamente naquele momento,

<sup>227</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit. p. 23: “Porém, se só o particular for dado, para o qual ela [a faculdade do juízo] deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva.” O universal, no campo estético, para Kant, é sem conceito, portanto, não é lógico.

<sup>228</sup> TE, 215; AT, 211: *Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität oder, weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heissen darf.*

<sup>229</sup> TE, 215; AT, 211: *Die Schwierigkeit, ihrer sich zu versichern, ist mit bedingt von der Verflochtenheit aller ästhetischen Form mit Inhalt; nicht allein gegen ihn sondern durch ihn hindurch ist sie zu denken [...].*

<sup>230</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor*. Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009. Fischer procura mostrar em seu livro que “o Nelson cronista fica mais bem acompanhado e ganha potência literária não na tradição da crônica, mas na do ensaio” (p. 10), pois a crônica é “prima-irmã do ensaio” (p. 65).



devendo por isso ser comunicado a fim de não se perder nas franjas do esquecimento. A crônica pode fazer pequenas comunicações em torno de grandes questões, sejam estas grandes para o cronista e/ou para outros. O espaço físico que a crônica ocupa é pequeno e o tempo para sua leitura, curto, mas os conteúdos de uma grande questão cronicada quebram esses limites, espraiam-se, dissolvem-se e se resolvem numa dada lógica da realidade que está sendo desencadeada fora da crônica. Tome-se como exemplo a dinâmica lógica da práxis das esquerdas brasileiras em confronto com a direita nos anos mais chumbosos e repressivos do regime militar no Brasil, na década de 1960. Nelson Rodrigues põe seus dedos a tamborilar nas teclas da máquina de escrever contra as ações e as ideias esquerdistas, elogiando a ditadura de direita e sua mão firme na manutenção da ordem e do progresso neoliberais. Não é, entretanto, a posição de direita ou reacionária de Nelson Rodrigues (ou, na linguagem tradicional marxista, não é a sua opção ideológica em favor da direita) que determina a forma de suas crônicas-ensaios. Esta se constitui pela contingencialidade assistemática das ideias, pelo constante retorno ao mesmo ponto para tentar entendê-lo, pela crítica feroz e implosiva de um determinado tipo de pensamento e ação. Esta é a forma da crônica rodriguiana pulsando basicamente em suas *Confissões*.<sup>231</sup> É difícil separar a forma do conteúdo? É, pois a forma deve ser pensada através dele (*durch ihn indurch ist sie [die Form] zu denken*). Mas, ao mesmo tempo, deve ser pensada contra ele (*gegen ihn [der Inhalt]*), a saber, a forma não é o conteúdo externo, do objeto externo, mas a consonância, a consistência, a coerência (*die Stimmigkeit*) da logicidade interna, persistente na própria obra. No caso de Nelson Rodrigues, que analisamos, a obra é literária, a crônica-ensaio. A forma precisa ser procurada no objeto artístico e não no objeto exterior que lhe serviu de fonte originária. A forma artística precisa dos conteúdos externos, mas os ultrapassa.

A forma já foi pensada como sendo a unidade da obra, como aquilo que lhe dava um rosto identitário, como uma espécie de somatório de partes dispersas, como um todo integrador, harmonizador. Essa concepção conduz a uma equiparação entre unidade e simetria, entre unidade e repetibilidade (de modo especial, na música). Nesse caso, os processos de formalização, na arte, desembocam na invariação. A invariante formal, no entanto, pode se constituir tanto nas obras ditas bem comportadas

---

<sup>231</sup> RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante, primeiras confissões* (crônicas). São Paulo: Companhia das Letras, 1995; *O reacionário, memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

simetricamente e que seguem um *metron* preestabelecido, quanto naquelas modernas, mal comportadas, que se constroem assimetricamente, na dissonância, na não-harmonia, no desordenamento:

Na maior parte dos casos, equipara-se na teoria a forma com a simetria, a repetição. Não há necessidade de contestar que, se se quisesse reduzir o conceito de forma a invariantes, a semelhança e a repetição apresentariam o mesmo desenvolvimento que o seu contrário, a dissimetria e o contraste. (TE, 216; AT, 212)

A concepção de forma como invariante não consegue esclarecer o avanço ocorrido na arte, não consegue perceber a nova, a outra logicidade que a prática artística moderna-contemporânea e de vanguarda trouxe.

As análises musicais, por exemplo, mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opostas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não-identidade procurada; sem nenhuma semelhança, o caos permaneceria, por seu turno, uma invariante (*bliebe das Chaos seinerseits ein Immergleiches*). (TE, 216; AT, 212)

Há ordem no caos: outra ordem. Uma ordem desordenada.

A forma medeia os conteúdos da arte através de uma nova coerência (*Stimmigkeit*), inexistente naqueles. Esta coerência, por ser diferente daquela persistente nos conteúdos provenientes da exterioridade, é constituidora de um novo ente, que se antagoniza com a empiricidade. A forma, claro, é empírica, pois se sustenta nos artefatos e fatos. Mas destes se separa para ter vida autônoma e, ao mesmo tempo, ser índice de liberdade. Por outro lado, a forma não se impõe ao formado, seja este o poético, o musical, o pictórico, o literário. Mas também não se antepõe e não se pospõe. Ela é substancial em relação ao formado. “[A forma] só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge.”<sup>232</sup> Ou seja, ela precisa dos conteúdos externos, dos objetos a partir dos quais ela se construiu. Estes são impulsos miméticos trazidos para a imagística própria da arte. A forma é mimese em movimento. “O formado, o conteúdo, não são objetos exteriores à forma, mas impulsos miméticos (*mimetischen Impulse*) arrastados para esse mundo das imagens (*Bilderwelt*) que é a forma.” (TE, 217-218; AT, 213) Há, sem dúvida, uma intencionalidade por parte do

---

<sup>232</sup> TE, 217; AT, 213: *während sie substantiell ist einzig, wo sie dem Geformten keine Gewalt antut, aus ihm aufsteigt.*

artista na constituição da forma: o verbo arrastar, puxar (*ziehen*) indicam esse ato. O ato de formalização (no sentido adorniano) implica sempre sujeito e objeto. A forma é um produto, portanto sempre mediada. Não nasce espontaneamente.

Entretanto, devemos nos precaver de tomar a forma como um produto exclusivamente subjetivo, ao estilo das filosofias idealistas. “É igualmente falsa a determinação do conceito de forma como algo subjetivamente conferido, impresso.” (TE, 218; AT, 214) O sujeito contribui, mas não é o senhor da forma. Esta é objetiva, num sentido preciso: separada tanto do sujeito que participou na sua constituição quanto separada dos conteúdos externos ou dos impulsos miméticos deflagradores do movimento que resultou naquela constituição. Pode se pensar equivocadamente que a forma paira acima da concretude da obra. Mas não. É justamente ela que propicia a concretude da obra de arte. Concretude artística, diga-se, que não é a concretude dos dados e fatos da primeira natureza e nem da segunda natureza. A forma artística não habita em elementos pré-dados. O impressionismo, na pintura, procurou deixar isso claro, pois os conteúdos mutáveis da realidade (os impulsos miméticos) eram transpostos mutavelmente para a tela, à medida que o artista os percebia. Cada uma das cinquenta impressões da catedral de Rouen captadas mimeticamente por Monet apresenta outra forma. A mesma catedral, na pintura impressionista monetiana, nunca é a mesma. O pintor Monet, ao longo do trabalho pictórico das cinquenta representações da catedral (feitas em 1894), também não foi sempre o mesmo. E nós, hoje, quando apreciamos algumas dessas representações impressionistas, não somos Monet e não somos os espectadores do seu tempo, nos fins do século XIX. A forma é mutável como a realidade é.



Monet. *Catedral de Rouen*

A forma também não é feita de relações matemáticas. “O conceito de forma de modo nenhum é redutível a relações matemáticas.” (TE, 218; AT, 214) A redução de muitos aspectos da realidade a relações quantitativas foi, sem dúvida, um avanço

considerável na marcha do conhecimento humano e na determinação do sujeito pensantemente racional, liberto de seu próprio caos cognitivo. Apesar da importância histórico-social e individual desse fato, as relações matemáticas, enquanto abstrações da realidade, apenas participam como veículo ou meio na constituição da forma. Esse contributo se dá porque elas são abstrações objetivas da espacialidade e da temporalidade, duas dimensões imprescindíveis para qualquer arte e que, juntas, constituem o movimento, sem o qual não há práxis artística mimética. Mas não se pode aprisionar as relações matemáticas na forma. Schönberg procurou fazer isso no dodecafonismo ((*Zwölftontechnik*). Terminou por cair numa prática dominadora do material musical, reduzindo-o a um monobloco, certamente engenhoso, mas carente de vida própria, uma vez que a forma dodecafônica-serial não se diferencia mais das abstrações matemáticas. “A matematização como método de objetivação imanente da forma [artística] é quimérica.”<sup>233</sup>

Adorno tenta explicar, e de certo modo justificar, os excessos matematizantes presentes na música vanguardista schönberguiana e dos outros dodecafonistas, seus seguidores, mostrando com isso que, apesar das duras e certas críticas dirigidas a este tipo de música, nutria admiração pelo que tinham feito: esforçar-se desesperadamente para garantir a possibilidade da forma em circunstâncias históricas e sociais nas quais ela era contestada pelos artistas que não queriam mais nenhum cânon objetivo e formal:

Em vez de representar a legalidade básica do ser, tal como a si mesma se interpreta, o aspecto matemático da arte esforça-se desesperadamente por garantir a sua possibilidade no interior de uma situação histórica em que a objetividade do conceito de forma é exigido e igualmente inibida pela situação da consciência [dos artistas]. (TE, 219; AT, 215)

Na prática artística, muitas vezes a forma parece querer centralizar-se em torno de algum ou de alguns aspectos, deixando outros de lado, como se não tivessem importância na constituição coerente da mesma. Seria esse o caso do cubismo, na pintura, que privilegia a ocupação do espaço bidimensional e a geometrização fracionada do objeto, desprestigiando a cor, como se esta não tivesse também uma

---

<sup>233</sup> TE, 219; AT, 215: *Mathematisierung als Methode zur immanenten Objektivierung der Form ist schimärisch.*

função formadora? A polifonia, na música, ou a simultaneidade dos sons, é menos que a rígida e controlada sequencialidade temporal na proposta dodecafônica?

Em oposição a tudo isso, a forma estética é a organização objetiva (*objektive Organisation*) de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente (*stimmig Beredten*). É a síntese não violenta do disperso (*sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten*) que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade (*eine Entfaltung der Wahrheit*). (TE, 220; AT, 215-216)

A verdade, na obra de arte, não é uma posição, é um desdobramento. Sendo assim, a forma, como unidade do disperso contingente, está sempre em estado de suspensão de si mesma. Isto é, nunca está posta definitivamente. Neste ponto, Hegel, quando discute o desenvolvimento da forma, tem razão. A forma em desenvolvimento sempre está aberta a suspender-se a si mesma em favor de um outro desenvolvimento, suspensivo, no rumo de nova síntese. Poderíamos dizer que a obra de arte instabiliza constantemente sua tendência à inércia da posição, autoinstituindo-se como um outro diferente de si para poder ser si. Esse jogo autoinstituinte não é um jogo camaleônico de adaptação às circunstâncias – o que, por certo, a inseriria nos processos de regressão ideológica-cultural – e, sim, um modo de ser da forma como forma. “Unidade estabelecida, [a forma] suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu outro, não se harmonizar com a sua consonância.” (TE, 220; AT, 216)

Esse modo de ser confere à forma um caráter antibárbaro, a saber, ela, além de rejeitar o domínio sobre as partes (os conteúdos particulares), identificando-as a si, rejeita o domínio sobre si própria, revelando-se a si mesma como uma verdade provisória. O teor de racionalidade que, assim, a arte desencadeia é, ao mesmo tempo, uma crítica a qualquer tipo de racionalidade totalitária que vigora nas sociedades contemporâneas e uma proposta diferente para o funcionamento da razão.

A razão estética está dentro do mundo, vê-o com outros olhos, escuta-o com outros ouvidos, sente-o diferentemente. Sua existência, entificada, objetificada através das obras de arte, se contrapõe à existência da razão instrumental, objetificada principalmente nos produtos provenientes das relações de produção e de trabalho capitalistas, desse sistema que tenta reduzir tudo a valor de troca, inclusive as ideias, a consciência dos indivíduos e suas posturas éticas e estéticas. A razão estética se apresenta como anseio de liberdade, e esse anseio atravessa a forma de ponta a ponta.

Seu grito de liberdade é a sua principal crítica ao existente. “Forma e crítica convergem.”<sup>234</sup> Forma, crítica e liberdade convergem. Esses três processos estéticos não se dão a partir do nada, como propõe o modelo teológico, mas sempre a partir do que já existe. A forma estética não nasce do nada. É trabalho social, pertence ao mundo em que vivem os homens. No mundo sobrenatural, num pretense *topos noetós*, não existe arte, apenas vazio. Se dá a impressão de vida é porque nós a transferimos imaginariamente para lá. Evidentemente, esses mundos imaginários são produtos da razão humana, mas, quando passam a nos dominar, nossa capacidade crítica tende a implodir.

A forma estética é crítica em si mesma porque se constitui como mediada, como um constante movimento de reflexão. Re-flexão. Isso significa que sua existência só tem sentido se as partes que a conformam se relacionam entre si e com o todo. A forma é um todo? Sim, porém um todo em permanente ebulição e reelaboração. “A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos detalhes.”<sup>235</sup>

É o processo mediador ocorrente na forma que converte a obra de arte num signo: a obra tem algo a dizer. Esse dizer, essa linguagem da forma, não se joga sobre nós de modo unívoco. A plurivocidade, o burburinho de vozes que se entrecruzam no interior da forma, cintilações miméticas que fogem de dentro para fora, a vida da forma a falar – tudo isso se dá pela força dos detalhes remexendo-se no espaço-tempo aberto do todo. “A forma procura fazer falar o detalhe (*das Einzelne*) através do todo.” (TE, 221; AT, 217) E o detalhe, desde o romantismo e, com maior clamor, no expressionismo, manifesta espírito de rebeldia, de protesto contra formas organizadas com rigidez surdas à polifonia.<sup>236</sup>

Fazer falar o pormenor através do todo não significa que a forma abarca todos os pormenores. Ela limita o formado, isto é, faz escolhas. A forma não abarca tudo, não mimetiza a globalidade dos detalhes. Com outras palavras: “nenhuma forma sem recusa.”<sup>237</sup> A pintura dos primeiros impressionistas mostra isso. Eles queriam capturar impressões passageiras. Ao transferi-las para a tela, recusavam as impressões

<sup>234</sup> TE, 220; At, 216: *Form konvergiert mit Kritik.*

<sup>235</sup> TE, 221; AT, 216: *Vermittlung ist sie [die Form] als Beziehung der Teile aufeinander und zum Ganzen und als Durchbildung der Details.*

<sup>236</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 118.

<sup>237</sup> TE, 221; AT, 217: *keine Form ohne Refus.*

anteriores e as posteriores. A recusa de certos detalhes em favor de outros pode mutilar a vida do objeto, pode silenciar à força alguns impulsos miméticos dele oriundos, privilegiando outros. Por outro lado, pode-se perguntar: não é a praxis artística um tortuoso e, igualmente, frágil, mas necessário recorte da realidade? Seria essa necessidade um “elemento dominador pernicioso” na construção formal da obra de arte, como pensa Adorno? “O trabalho artístico do formar incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. Assim se prolonga nas obras de arte o elemento dominador pernicioso, de que elas gostariam de se desembaraçar.” (TE, 221; AT, 217)

Uma escolha ou um recorte da realidade não é, em si, um ato de dominação. Os recortes podem ser encaminhados para a prática ensaísta, que se propõe como um conjunto em aberto de atos parciais de compreensão do real.

A vida é um ensaio permanente. Arte e filosofia são ensaios de compreensão do espírito que imerge nos objetos, naquilo que lhes é próprio, que lhes confere a especificidade sempre cambiante. É este espírito (*Geist*) em constante efervescência que se sedimenta na obra de arte. “[...] a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado.” (TE, 222; AT, 217) Conteúdo sedimentado (*sedimentierter Inhalt*) como forma não significa conteúdo imutável, antes, conteúdo concreto, histórica e socialmente datado. Como tal, inconstante, mexível. A forma mantém ligação com os conteúdos externos, pois estes são seu suporte, mas deles se distancia. “A arte assume a sua posição perante a empiria precisamente pela sua distância a seu respeito.” (TE, 222; AT, 217) Por isso mesmo, arte é conhecimento, já que conhecer é se aproximar do real distanciando-se do mesmo. A expressão artística – aquilo que a arte deseja mostrar não mostrando, que deseja falar não falando – se emancipa da empiria sem se desvencilhar dela.

O dito não dito, o falado não falado, muitas vezes pode incorporar à forma a alienação social, política e cultural. É o caso daquelas obras de arte que esvaziam a crítica ao confirmarem o estado de coisas existente. Não criticar a realidade é dizer, não dizendo. As obras confirmadoras são não críticas e normalmente a confirmação, a ratificação e a não-criticidade são apresentadas de modo facilmente compreensível. Citem-se como exemplos as obras de arte construídas com o selo do realismo socialista. Obras herméticas “exercem muito mais a crítica do estado de coisas existente” do que aquelas de fácil digestão. Pois elas, através de sua aparente incomunicabilidade, comunicam um enigma. O enigma está aberto à decifração. Citem-se como exemplos a *Teoria estética* do próprio Adorno e a obra literária de Beckett e Kafka.

A forma, na arte, é meio de definição do que aparece na obra. As aparências precisam de definição, de limitação, do contrário o conteúdo se dispersa na não-compreensão. O conteúdo, uma vez formado, formalizado, se define a si mesmo, isto é, não é meio de nada, é si mesmo. A forma não pode matar os conteúdos. Mortos, eles perdem o sentido. Hegel soube perceber e respeitar o jogo sem fim que acontece entre forma e conteúdo.

Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma (*alles im Kunstwerk erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form*), ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo. (TE, 223; AT, 218)

É importante acentuar, na citação acima, a palavra ‘virtual’. As aparências, na obra de arte, não são aquelas da realidade exterior à obra, são um “como se” fossem. Além disso, esse virtual se refere ainda a outra coisa: o conteúdo da obra de arte é como se fosse a forma e a forma, como se fosse o conteúdo. Apesar dessas aparências virtualizadas, a forma assume a função de meio definitório das aparências e o conteúdo se autodefine, dando a impressão de autonomia em relação à forma. O que persiste é um jogo de vai-e-volta, no qual um dos jogadores espera pelo jogo do outro. A forma joga com todo o baralho aberto enquanto o conteúdo segura as cartas na mão, apresentando-as à medida do andamento do jogo.

#### 84. Conceito de articulação<sup>238</sup>

Forma é articulação. Mas não uma articulação sem falhas, sem rachaduras, compacta como o ser de Parmênides. Fosse assim, a forma transformar-se-ia num monolito enrijecido, no qual o não-idêntico desapareceria sem deixar vestígios. Tornar-se-ia um ente fechado só para si.

A forma, por ser articulada, isto é, por subverter a imaginária totalidade integral sem fissuras, se constitui por meio de totalidades parciais que lhe dão vida, cutucam-na a fim de que (a forma) não entre num estado catatônico. Nelson Rodrigues

---

<sup>238</sup> TE, 223-226 e 288-290; AT, 219-221 e 284-285. Adorno discute o conceito de articulação em dois momentos separados. O primeiro está inserido na seção “Consistência e sentido” e o segundo, em “Para uma teoria da obra de arte”. Aqui, unimos os dois momentos, pois eles abordam a mesma problemática estética.



faz isso com suas confissões cronicadas. Um todo temporal – de 1968 a mais ou menos 1974 – é dado aos leitores em forma de pílulas lucidamente críticas (mesmo que o leitor não concorde com esse tipo de áspera criticidade direitista de um “ex-covarde”, de um “reacionário”, ela não deixa de ser lúcida segundo um olhar direitista). Um todo temporal, por exemplo, uma hora, não aparece no mundo de um golpe só: é feita de segundos e minutos que se articulam. E a hora tem sentido em meio a outras horas. E, assim, 1968-1974 é feito de horas, dias e anos. São os episódios do tempo, como diz Adorno.<sup>239</sup> Alguns dos episódios do tempo, escolhidos a dedo, e de acordo com opções individuais, afetivas ou ideológicas, formam o cronicar rodriguiano.

A articulação dos momentos conteudais tende para o todo. Muitas obras de arte modernas e contemporâneas, a fim de fugir da opressão do sistema, procuram fragmentar-se a si mesmas, despedaçam-se, e, além disso, não aceitam um final. Não se busca um final feliz, como nos romances adocicados, e nem um final infeliz, como nas tragédias. Assim fazendo, pensa-se poder desmistificar o poder da forma, a sua unidade identitária. Fragmentos soltos à procura de variação total, caem na indiferenciação, na ritualização da monotonia. “As obras de variação absoluta, da multiplicidade sem referência à unidade, tornam-se precisamente por isso indiferenciadas, monótonas, algo indiferente.”<sup>240</sup> Aqui se enquadram tanto o pictorismo do acaso, a *action painting*, como o musicalismo do *laissez tirer des sons*, a música aleatória. Mas há um lado positivo nesse não-concluir a obra. Não-concluir pode significar ensaiar, não impor um fechamento à realidade. Seria isso um sintoma de má infinitude, como pensava Hegel? Não, é sintoma de boa finitude. A boa finitude, por sua vez, pode levar ao medo de a obra trancar-se se puser um ponto final em si mesma, e, assim, para evitar esta claustrofobia estética, pode afundar-se no repetitivo. É o que acontece na queda das águas de uma cachoeira se a tomarmos pela constância de outras águas sempre caindo. Nesse caso, a unidade da cachoeira, as águas sempre caintes, é função das outras águas, a variedade. No campo estético, quando a variedade determina a unidade, perde-se justamente aquilo que se buscava: a diferenciação, que só se dá por intermédio da unidade.

---

<sup>239</sup> TE, 225; AT, 220: *die Formkategorie dafür ist die Episode.*

<sup>240</sup> TE, 290; AT, 285: *Werke des absoluten Wechsels, der Vielkeit ohne Bezug auf ein Eines, werden eben dadurch undifferenziert, monoton, ein Einerlei.*

Quão frequentemente a unidade estética é, por seu lado função da variedade mostra-se no fato de as obras, que por inimizade contra a unidade se esforçam por fundir-se na multiplicidade, perderem aquilo por cujo intermédio o diferenciado se torna verdadeiramente diferenciado. (TE, 290; AT, 285)

Entenda-se. A unidade estética é diferenciada, parecida com aquilo que dizia Heráclito a respeito do rio que corre e do banhista: o rio, unidade diferenciada pela constante mudança das águas, mas também pela mudança do leito, das margens e daquele que nele vai se banhar, é sempre outro. A unidade não se repete. Ela se diferencia pela diferenciação da multiplicidade. É pela diferenciação que unidade e multiplicidade se articulam.

As obras de arte modernas e contemporâneas “sérias”, isto é, aquelas que são feitas não para dominar o objeto, mas para esclarecê-lo criticamente deixando-o falar, demonstram nostalgia da unidade. Como o objeto que o artista persegue não é o mesmo que ele percebe, apresenta-o em fragmentos e sem ponto a dar nó final. O que o artista persegue é a unidade da diversidade, por isso a fragmentação. O que ele percebe são sínteses totalizadoras produzidas pela sociedade instrumentalizada, massificadoras da variedade na direção de um ponto final uniformizador. O final de *Esperando Godot*, de Becket, não é um final: é uma espera de final. Uma pintura impressionista terminada é uma porta aberta para outra obra. A impressão do artista sempre é nova, não a partir do artista, como no expressionismo, mas a partir do outro, que é o objeto.

Quando a obra de arte consegue alcançar a articulação, ela se realiza. Nenhum dos elementos articulados está morto, nada de não-formado sobra, nada sem estar configurado. Desse modo, ela se qualifica, adquire valor artístico. “Em geral, as obras de arte deveriam ter tanto mais valor (*taugen*: prestar, servir, ser útil) quanto mais articuladas elas são: quando nada resta de morto ou de não formado (*nichts Totes, nichts Ungeformtes übrig ist*), nenhum campo que não seja percorrido pela configuração.” (TE, 288-289; AT, 284) Quanto maior a articulação de uma obra de arte, mais ela expressa aquilo que ela pretendeu dizer não dizendo, seja pelas particularidades da construção, seja pela unidade diferenciada que ela conseguiu concretizar. *Finnegans Wake*, de Joyce, radicaliza a articulação de tal modo, que o fim da obra se engata no começo da mesma, num círculo virtuoso tão pregnante que começo e fim desaparecem.

Articular não é método artístico, um caminho para chegar à unidade. Um procedimento. “Um tal conceito de articulação seria demasiado simplista” (*wäre zu billig*). (TE, 289; AT, 284) O processo articulatório, na obra de arte, permanece

firmemente ligado à pluralidade. Ele é o plural em movimento, sem se autoanular. Ele mantém a pluralidade, a diversidade, vivas. Do contrário, a unidade se petrificaria. “A unidade estética adquire a sua dignidade mediante a própria pluralidade.” (TE, 289; AT, 285) A articulação realiza a diferença: o plural não é o uno; o uno não é o plural.

### 85. Conceito de material

O material, no campo artístico, está relacionado com aquilo que é formado (*was geformt wird*), como, por exemplo, palavras e o encadeamento delas, cores e sua distribuição na tela, sons e sua combinação sonora. O material é aquilo de que o artista dispõe no momento em que vive, mas que pode também ser algo proveniente de uma época em que não viveu, pois o material está à disposição desde que os homens se socializaram ao socializarem o mundo. A cor azul está aí para o pintor usá-la em seus quadros, como a palavra ‘azul’ está disponível para os românticos tornarem-na símbolo de seu movimento na “flor azul”<sup>241</sup> ou para Georg Trakl usá-la em suas poesias de modo melancolicamente expressionista:

[...]

No cristal azul  
Mora o pálido homem, o rosto apoiado nas suas estrelas;  
Ou curva a cabeça em sono purpúreo.

Mas sempre comove o voo negro dos pássaros  
Ao observador, santidade de flores azuis.  
O silêncio próximo pensa no esquecido, anjos apagados.

[...] <sup>242</sup>

O material é o manipulado pelo artista, aquilo com que ele lida. A manipulação pode ajuntar, rejuntar, disjuntar, engrandar, diminuir, colorir, descolorir, enegrecer, ensombrar, iluminar; pode cortar, colar, inverter, subverter, infrapor,

<sup>241</sup> *Die blaue Blume* (a flor azul), símbolo do romantismo alemão criado por Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg).

<sup>242</sup> TRAKL, Georg. *De profundis e outros poemas*. (Edição bilíngue). Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 52-53. *In blauem Kristall / wohnt der bleiche Mensch, die Wang an seine Sterne gelehnt; / Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf. / Doch immer rührt der Schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden, das Heileige blauer Blumen, / Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.* (“Calma e silêncio” / “Ruh und Schweigen”)

sobrepôr, misturar; pode endireitar, entortar, escolher, repetir, destacar. Nesses atos manipulatórios, liberdade e auscultamento andam juntos, pois o artista é livre quando escuta o objeto, quando o deixa falar. O importante é captar o movimento do objeto, e essa captação é feita através da liberdade do artista. Não fosse assim, haveria só um modo de captar o movimento do objeto, o que, no mesmo ato, acabaria com o seu movimento e com a liberdade do artista.

Material não é a mesma coisa que conteúdo. O material pode ser, por exemplo, “Ulisses e o canto das sereias” do Canto XII da *Odisseia* e “A razão esclarecida”.<sup>243</sup> São dois temas que servirão de material para o desenvolvimento do conteúdo. O conteúdo, como diz Adorno, é “o que acontece” (*was geschieht*) no desdobramento do material; são “as situações mutáveis” (*wechselnde Situationen*). (TE, 226; AT, 222) O conteúdo é dado tanto pelo movimento próprio do material, que é conteúdo sedimentado, pois ele se apresenta como forma historicizada e socializada, como pelo novo movimento que ele permite produzir pelas mãos do artista. Material-conteúdo – é preciso manter as diferenças. Hegel confundiu-os de maneira funesta: *Hegel hat beides verhängnisvoll konfundiert*. (TE, 226; AT, 222) O material permite que a forma, na obra, não seja identificada com o conteúdo. Forma e conteúdo se perdem em sua unidade, mas, ao mesmo tempo, se diferenciam, do contrário seria sem sentido insistir nesses dois conceitos. A diferenciação vem pelo material que permite a mediatização. Na música, por exemplo, o material “serenata”, em Schönberg, mediatiza o movimento sonoro, o conteúdo, aquilo que acontece no correr da música, para sedimentar a forma. *Serenade, op. 24* é um desses casos na obra schönberguiana.<sup>244</sup>

A escolha do material determina o movimento do conteúdo e também a articulação da forma. Se o material musical for a série de doze tons que não se repetem, teremos um acontecimento musical que não se encaixa na tonalidade clássica, e a forma não é reconhecida quando comparada com o padrão a que se acostumou nossa audição musical. O novo movimento e sua forma articulada é irreconhecível ou, pelo menos,

---

<sup>243</sup> Esse é o material que Adorno e Horkheimer tomam para desenvolver o excuro “Ulisses ou mito e esclarecimento” na *Dialética do esclarecimento*. Cf. op. cit., p. 53-80.

<sup>244</sup> A *Serenade, op. 24* (composta na primeira metade de 1920), para septeto (clarineta, clarineta-baixo, mandolim, violão, violinha, viola e celo) e baixo, usa modelos clássicos, mas causa estranheza em nossa audição pela novidade vanguardista do desdobramento musical, bem diferente das serenatas clássicas. Os sete movimentos da *Serenade*, articulados, constroem uma forma nova, na qual rebeldia e criatividade predominam. O quarto movimento, “Soneto de Petrarca”, é cantado, e o sexto é uma “Canção sem palavras”, “cantada” langorosamente pelo violino durante 2’34” e encerrada pela “voz” grave da “clarineta-baixo”.

estranha. Faltam-lhe os sedimentos histórico-sociais e musicais costumeiros. Isso não significa que a nova forma esteja vazia de sedimentos. Não. Ela se fundamenta em outros sedimentos, inerentes ao material musical, mas histórica e socialmente reprimidos. A nova maneira de trabalhar o material desreprime-os. O objeto fala com voz desconhecida. Por isso, o não-reconhecimento. Este falta porque não houve prévio conhecimento. Eis uma das razões porque Adorno afirma o aparente paradoxo de que a obra de arte fala não falando, diz não dizendo, e, ainda, que ela não comunica. Toda obra comunica. Mas como não reconhecemos a mensagem, por não a conhecermos, ela parece nada comunicar. “Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ela, por seu lado, condiciona.” (TE, 226; AT, 222)

O condicionamento ocorre porque o material escolhido, seja qual for, limita a prática artística, apesar da liberdade em suas aplicações. A liberdade sempre é limitada, por ser relativa. O compositor musical é livre para manipular os sons; o pintor é livre para figurar ou desfigurar, para perspectivar ou não as imagens; o escritor é livre para significar ou ressignificar as palavras. Joyce, em *Finnegans Wake*, radicaliza a proposta ressignificadora, reordenando a língua inglesa por meio do caos. Salvador Dalí surrealiza o real. Schönberg dodecafoniza a tonalidade. A artisticidade que eles colocam em prática amplia os limites do material dado previamente. Ao fazer isso, eles relimitam, mas não deslimitam ou ilimitam, no sentido de tentar absolutizar o finito, como procurou fazer Hegel no seu sistema filosófico. A relimitação mostra algo muito importante. Nenhum material-objeto é esgotado quando articulado por alguma praxis artística. Em dada época, ele fala de um modo, em outra, de outro modo. Não se trata de má infinitude, como pensava Hegel. Trata-se, como já dissemos, de boa finitude.

O material é finito, como qualquer coisa ligada à arte – e também à filosofia. Logo, é histórico. Mesmo se o material for uma feição natural – *Paisagem azul* (1904-1906), qualquer uma das pinturas do *Monte Sainte-Victoire* (feitas entre 1904-1906) ou os corpos nus de *Les grandes baigneuses* (c. 1900-1905), todas obras de Cézanne – o natural da feição está carregado de historicidade, assim como estão historicizados o natural do intérprete dessa feição, a começar pelo seu olhar, ou o natural do material físico de manipulação técnica usado para reproduzir a feição. O material-objeto que serve para deflagrar o ato artístico – uma ponta de árvores ou arbustos, o monte Sainte-Victoire perto de Aix-en-Provence, o corpo feminino nu – está perpassado de história, natural e social. Um bosque pode ser sagrado numa época e

profanamente prosaico em outra. História implica negação e afirmação. A recorrência do tema “monte Sainte-Victoire”, na pintura de Cézanne, nega a aparente unicidade de sua figuração natural ao afirmá-la, conservando-a na diferenciação. O atonalismo, na música, nega o tonalismo conservando-o transformado. “O negado encontra-se contido na negação”, como diz Adorno.<sup>245</sup>



Cézanne. Paisagem azul



Cézanne. Monte Santa Vitória



Cézanne. As grandes banhistas

#### 86. Intenção e conteúdo. Intenção e sentido.

Van Gogh escolheu temas do cotidiano para pintar: um quarto, *Quarto do artista* (1889), a sua *Cadeira* (1888) e a *Cadeira de Gauguin* (1888), um par de *Sapatos* (1888), *Três pares de sapatos* (1886), *Cinco garrafas* (1884). Os grandes temas (*grosse Stoffe*), que, para Hegel e Kierkegaard, davam importância à obra de arte e a tornavam digna de merecimento estético, são abandonados a partir das novas propostas artísticas, já no século XIX. Nesse quadros de van Gogh, é claro que o material vem do exterior. Mas o modo de apresentá-los na pintura (forma-conteúdo) não tem a ver basicamente com sapatos reais e, sim, exatamente, com a negação, na pintura, dos grandes temas.



Van Gogh. Quarto do artista



Van Gogh. Cadeira



Van Gogh. Cadeira de Gauguin

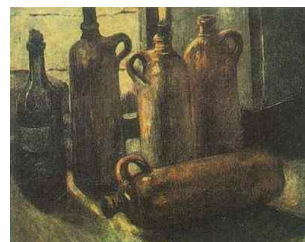
<sup>245</sup> TE, 227; AT, 223: *so ist in der Negation das Negierte enthalten.*



Van Gogh. Um par de sapatos



Van Gogh. Três pares de sapatos



Van Gogh. Cinco garrafas

O material ou o tema não precisa advir do exterior. O cubismo, na arte, não extrai do exterior seus temas, assim como Kandinsky ou Joyce não buscam na realidade externa o modelo físico de suas obras. Espelham-se em algo que não tem aparência empírica. Buscam talvez em si mesmos aquilo que desejam artisticizar ou algo, na realidade, que não está aí, que não se enxerga com os olhos ou algo que não está contido nos significados usuais das palavras da língua. Tomem-se como exemplos as pinturas abstratas de Kandinsky feitas a partir de 1909-1910 e, principalmente, aquelas de sua fase parisiense (1934-1944). Joyce é mestre em dessignificar as palavras e sua ordem gramatical e sintática, ressignificando tanto as palavras quanto a ordenação das mesmas. Van Gogh, Kandinsky, Joyce fazem isso intencionalmente? Seria ingenuidade negar a intencionalidade do artista na construção de suas obras. Entretanto, a intencionalidade artística moderna-contemporânea não segue o mesmo padrão da dialética hegeliana, que centralizava o movimento do fazer artístico no sujeito da obra, no artista. Ou seja, a dialética era interpretada a partir da intencionalidade subjetiva conduzindo a forma-conteúdo da obra.

A estética hegeliana do conteúdo, enquanto estética dos temas (*Stoffe*), sublinha adialeticamente (*undialektisch*), num espírito idêntico a muitas de suas intenções, a objetivação da arte mediante a sua relação grosseira com os objetos (*durch ihre rohe Beziehung auf Gegenstände*). (TE, 229; AT, 224)

Assim fazendo, o hegelianismo, de fato, menospreza o objeto, tornando-se antidialético e rejeitando a mimese. “Hegel rejeitou verdadeiramente, na estética, a entrada do momento mimético.” (TE, 229; AT, 224) Para o idealismo, encontrar-se com o objeto sempre foi um acontecimento trivial, um voo sobrepairante, um passeio turístico.

Não é no porquê que se há de encontrar o conteúdo articulado na forma e, sim, no como. O porquê determinaria a intenção subjetiva do artista: por que van Gogh resolveu pintar um par de sapatos? Por que Picasso cubicizou tal e tal objeto da realidade? Por que Kafka representou o complexo de inferioridade por meio da

figuração de um inseto? À obra de arte não interessa esse tipo de intenção. É a obra, ou melhor, é sua forma que intenciona dizer algo: “O que um artista pode dizer, di-lo unicamente – e Hegel o sabia – através da ação da forma [...]” Adorno logo acrescenta: “[...] não permitindo a esta que compartilhe este dizer” (*nicht indem er diese es mitteilen lässt*). (TE, 230; AT, 226) Esta falta de comunicação, aparentemente enigmática, ocorre entre a intenção do artista e a forma. Quer dizer, a forma é autônoma, e o conteúdo é da forma e não da intenção do artista. Por isso, não se pode confundir intenção subjetiva e conteúdo. “A mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista quer dizer – com o conteúdo” (*mit dem Gehalt*).<sup>246</sup> (TE, 230; AT, 226)

Obras que se apresentam com intenções de ensinar, de propagandear, de moralizar, de defender teses, ao contrário do que se pensa, não objetivam conteúdos articulados pela ação da forma, mas conseguem bloqueá-los. Os verdadeiros conteúdos estabelecem-se “cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjetivas dos artistas.” Aquelas obras, “cuja intenção se impõe como *fabula docet* ou como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo.” (TE, 230; AT, 226)

Pertencem a este quadro bloqueador de conteúdos as obras que se proclamam realistas, de modo particular as do realismo socialista, que, antes de tudo, pretendem vender ideologias. A pseudocrítica que busca alcançar as intenções do artista na obra é tautológica: se van Gogh pintou sapatos é porque queria pintar sapatos. Esse tipo de análise é vazio, pois não acrescenta nada de novo.

Apesar de a intenção subjetiva não ser o conteúdo da obra – este é, como vimos, “o que acontece” na estruturação da forma – ela, a intenção, é um momento de racionalidade. É “*méthesis na Aufklärung*”, diz Adorno. Van Gogh quis pintar sapatos e essa intenção tem relação com a vida rural, com o trabalho no campo, com a vivência do próprio artista. Podem ser lembrados por quem contemplar a obra, como sugeriu Heidegger<sup>247</sup>, e contribuem para a sua objetividade. Sem a intenção não haveria forma, como não haveria forma sem os impulsos miméticos que se originam no objeto – os

---

<sup>246</sup> *Gehalt* tem parentesco com *Inhalt*, pois ambos se referem ao conteúdo, mas a primeira palavra indica um conteúdo de valor intrínseco, bem articulado. Esta diferença já está presente em Hegel. *Inhalt* é um conteúdo genérico, enquanto *Gehalt* tem o significado de direcionamento para um foco preciso, de unificação da generalidade. Uma “mulher” esculturada é *Inhalt*; “Afrodite, uma mulher endeusada”, quando esculturada, delimita a generalidade “mulher”: é *Gehalt*.

<sup>247</sup> HEIDDEGGER. *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 25-27.



sapatos dos camponeses, no caso de van Gogh – e que são mais amplos que aqueles que provêm da fisicalidade dos sapatos.

Adorno diz que a intenção participa (é *méthesis*) no esclarecimento (na *Aufklärung*). Participa no esclarecimento dos objetos do mundo e do próprio mundo. Logo, ela é sentido de alguma coisa e este sentido extrapola o sujeito e suas intenções individuais. A intencionalidade estética não pode ser pensada sem estar relacionada com as marchas e contramarchas da racionalidade. Por isso, em Adorno, intenção e sentido andam juntos. “O suporte objetivo das intenções (*objektiver Träger der Intentionen*) nas obras que sintetiza as intenções particulares de cada uma é o sentido (*ist ihr Sinn*).” (TE, 231; AT, 227) O sentido de *Esperando Godot*, de Beckett, é o vazio da espera de uma época; esse vazio esperante também está presente em *O castelo* de Kafka e nos poemas melancólicos de Trakl. Viver-é-uma-travessia-perigosa encaminha um dos sentidos de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Este sentido, nesta obra, todavia, é um subsentido, uma vez que desemboca, para ser bem entendido, na rememoração, na anamnese, que, esta sim, há de dar o sentido costurado do viver perigoso.

O sentido dos versos de Trakl ultrapassa a insistência poética nas cores, nas luzes-sombras e na descrição de fatos saltitantes que nascem para serem observados e logo morrem, como em *Salmo* (1912, 2ª versão), dedicado a Karl Kraus:

Há uma luz que o vento apagou.  
 Há uma taberna, de onde à tarde sai um bêbado.  
 Há um vinhedo, queimado e negro com buracos cheios de aranhas.  
 Há um aposento que caíram com leite.  
 O louco morreu. Há uma ilha do mar do sul  
 Para receber o Deus Sol. Rufam os tambores.  
 Os homens executam danças guerreiras.  
 As mulheres balançam os quadris em trepadeiras e flores de fogo  
 Quando canta o mar. Oh, nosso paraíso perdido.<sup>248</sup>

*Er ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.*  
*Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verlässt.*  
*Er ist ein Weinberg, verbrannt und Schwarz mit Löchern voll Spinnen.*  
*Er ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.*  
*Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,*  
*Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.*  
*Die Männer führenkriegerische Tänze auf.*  
*Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,*  
*Wenn das Meer singt. O unser verlorene Paradies.*

---

<sup>248</sup> TRAKL, Georg. *De profundis*, op. cit., p. 22-23.

Ou, então, o clima onírico que orienta a busca de sentido para a existência do poeta:

Vi-me num sonho de folhas caindo,  
De lagos escuros num bosque perdido,  
De tristes palavras ecoando –  
Mas não sabia entender-lhes o sentido.

Vi-me num sonho de estrelas caindo,  
De preces chorosas num olhar ferido,  
De um sorriso que vinha ecoando –  
Mas não sabia entender-lhe o sentido.

Como estrela caindo, folha tombando,  
Assim me via num vai-vem perdido,  
Eternamente esse sonho ecoando –  
Mas não sabia entender-lhe o sentido.<sup>249</sup>

*Mich däucht, ich träumte von Blätterfall,  
Von weiten Wäldern und dunklen Seen,  
Von trauriger Worte Wiederhall –  
Doch konnt' ich ihren Sinn nicht verstehn.*

*Mich däucht, ich träumte von Sternefall,  
Von blasser Augen weinenden Flehn,  
Von eines Lächelns Wiederhall –  
Doch konnt' ich seinen Sinn nicht verstehn.*

*Wie Blätterfall, wie Sternefall,  
So sah ich mich ewig kommen und gehn,  
Eines Traumes unsterblicher Wiederhall –  
Doch konnt' ich seinen Sinn nicht verstehn.*

No caso Trakl, pode-se perceber que o sentido alcançado pela forma poética – e que, em primeira instância, dar-lhe-á o perfil objetivo – não pode ser simplesmente atribuído a impulsos miméticos provenientes dos objetos exteriores, aqueles que servem de suporte para deflagrar o sentido propriamente dito. Nos versos de *Salmo*, citados acima – “Há uma luz que o vento apagou. / Há uma taberna, de onde à tarde sai um bêbado. / Há um vinhedo, queimado e negro com buracos cheios de aranhas.” – o sentido poético alcançado por Trakl não pode ser reduzido à captação mimética dos objetos, tais como e entre outros, “luz”, “vento”, “apagar”, “taberna”, “bêbado”, “vinhedo”, “buracos”, “aranhas”, “sair”, “haver” (os verbos são objetos-ações). O sentido ultrapassa os significados próprios das palavras, seus impulsos miméticos,

---

<sup>249</sup> TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. (Ed. bilíngue). Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992, p. 20-21 (“Três sonhos”).

sejam estes oriundos dos significados usuais consagrados lexicamente, sejam oriundos da realidade exterior: o poeta vê, agora, um bêbado saindo da taberna ou viu isto alguma vez e se recorda do fato.

Como escreve João Barrento no prefácio a *Outono transfigurado. Ciclos e poemas em prosa*: “a via [da produção poética de Trakl] é de sentido único – o das mais fundas obsessões da culpa e da morte.”<sup>250</sup> Sentimento de culpa de estar existindo num mundo transtornado por diversos tipos de violência (física, psíquica, social-política etc.) e fundo sentimento a respeito da passagem das coisas até a sua anulação irreversível: a morte. A forma poética de Trakl constrói o outro-Trakl, que deve ser preservado para poder eliminar o Trakl-físico. Os processos miméticos do poeta-Trakl exigem que o homem-Trakl seja consumido pelo suicídio. Esta é a intenção-sentido da obra poética de Georg Trakl. Este é o desdobramento de sua verdade, a sua participação na *Aufklärung*.

O sentido provoca uma ruptura entre, digamos, a intenção léxica-gramatical e aquilo que é alcançado poeticamente. A intencionalidade léxica-gramatical é, sem dúvida, conteúdo; mas, ao poetizar-se, esse conteúdo se transfigura num movimento próprio, é “aquilo que acontece”. E o que acontece é o sentido. Por isso, pode-se afirmar, como faz Adorno, que forma e conteúdo andam juntos, irmanados pelo sentido.

### 87. Crise do sentido

Os movimentos artísticos contemporâneos apresentam uma tendência muito forte e, até certo ponto, radical, para negar a intenção-sentido. Essa negação dirige-se, de fato, contra a totalidade da obra de arte, entendida de maneira tradicional como coerência de sentido. “Para a tradição estética, em grande parte também segundo a arte tradicional, a definição de totalidade da obra de arte era como a de uma coerência de sentido (*als eines Sinnzusammenhangs*).” (TE, 232; AT, 228) Ora, se totalidade é entendida como dominação, então coerência de sentido passa a ser entendida como dominação, como imposição de sentido. Daí a postura rebelde da arte contemporânea: rejeita dar sentido à obra. Mas, entenda-se. Dar sentido, segundo os parâmetros tradicionais da coerência entre os momentos particulares e de acordo com um

---

<sup>250</sup> BARRENTO, João. “Georg Trakl: o mosaico da morte.” (Prefácio) In: TRAKL, Georg, op. cit., p. 9.

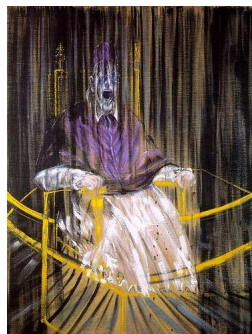
alinhamento imitativo-realista entre o que se percebe, ou que se pensa perceber, e o que se transfere para a obra de arte. Pinturas como o *Papa Inocêncio X* (1650) e *As meninas* (c. 1656), de Velázquez, procuram a tradicional coerência de sentido. O sentido da figuração de Inocêncio X advém da relação entre as partes feita de tal modo que este seja reconhecido como sendo o Papa representado. Mas não só isso. A coerência de sentido é histórica e, por isso, o quadro de Velázquez representa mais do que a figura coerente de Inocêncio X: representa a coerência totalitarista epocal da Igreja Católica. Contra isto rebela-se Francis Bacon, trezentos anos depois, no *Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X pintado por Velázquez* (1953).



Velázquez. *Papa Inocêncio X*



Velázquez. *As meninas*



Francis Bacon. *Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X pintado por Velázquez*

A revolta de Bacon se dá de dois modos: desfigurando a pessoa do Papa e desfigurando o poder totalitário da Igreja Católica e de sua religião. Em ambos os casos, quebra-se uma coerência de sentido historicamente datada e propõe-se uma nova coerência, que traz um novo sentido. O olhar estético de Bacon não é o mesmo de Velázquez. Vê com olhos de hoje um Papa, uma Igreja e uma religião de ontem. Hoje em dia,

torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido. Respondem a isso, finalmente, com a recusa da ideia de tal coerência. Quanto mais a emancipação do sujeito demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido, tanto mais problemático se torna o conceito de sentido como refúgio da teologia

declinante. Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem consequências na forma das obras de arte. (TE, 233; AT, 229)

Uma dessas consequências, que revela a tendência contra a coerência de sentido tradicional, pode ser percebida na apresentação artística de temáticas articuladas de modo absurdo. As peças teatrais de Beckett podem ser classificadas de absurdas, mas não carecem de sentido. Elas, de fato, questionam o sentido de nossa existência nas sociedades contemporâneas. “As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes – mas porque põem o sentido em questão.” (TE, 234; AT, 230) O sentido ou o conteúdo significador das obras de arte absurdas, “cresce na negação do sentido (*ihnen Gehalt in der Negation des Sinns zuwächst*).” (TE, 235; AT, 231) Negação do sentido imposto pela racionalidade em andamento na sociedade instrumental voltada para o valor de troca. Ao negar o sentido, a obra de arte autêntica precisa assumir uma postura lógica desconstrutiva, isto é, precisa desconstruir um sentido sustentado na coerência e na articulação unitária de uma negação que “se adapta aos dados contingentes (*sie der Gegebenheit sich anpasst*).” (TE, 235; AT, 231) As obras de arte, ao negarem o sentido, precisam alcançar um patamar negativo em si próprias: “nas obras importantes, a negação do sentido se constitui como elemento negativo.” (TE, 235; AT, 231) Em Beckett, a catástrofe está sempre latente, mas nunca aparece: isto é quebra de sentido. Se ela fosse apresentada na ação dramaturgica, haveria de adquirir um sentido positivo. Já em John Cage, que considerava a arte não como um problema de compreensão mas unicamente de experiência, na obra *Thirteen (1922)*<sup>251</sup>, o experimental quase-aleatório dos sons revela a extrema contingência da ação musical. Logo, apresenta um sentido positivo. Em Beckett, a unidade da obra se dá pela negação posta; em Cage, pela posição negada. O vanguardismo atonal, dodecafônico-serial, de Schönberg nega a tradicional harmonia fundada na tônica (escala de dó, de ré, de mi etc.) e propõe um novo sentido musical, agora articulado no uso livre e, ao mesmo tempo, rigorosamente conduzido, dos doze sons possíveis.<sup>252</sup> A técnica instrumentalizada de Schönberg também é uma posição

---

<sup>251</sup> A obra se chama assim porque foi feita para treze instrumentos (sopro, corda e percussão): flauta, oboé, fagote, clarineta em si bemol, trompete em dó, trombone tenor, tuba, duas percussões, dois violinos, viola e violoncelo.

<sup>252</sup> Na quinta peça de *Cinco peças para piano, op. 23 (1923)*, Schönberg adota a série-base: *dó#, la, si, sol, lab, sib, ré, mi, mib, dó, fa* (é a primeira série da história da música). Já no *Concerto para piano e*

negada. Um novo Schönberg, apoiado numa tecnologia digital de subdivisão de tons, poderia constituir novos sentidos musicais a partir de 19, 38 ou mais tons. Nossa audição certamente estranharia esse novo tipo de música. Nossa sensação seria de desamparo frente ao enigma posto. Diríamos, talvez: isto é música? Algo parecido ao que acontece quando somos confrontados com muitas obras de arte contemporâneas. Ficamos perturbados: isto é arte? Isto é literatura? Isto é poesia? Isto é pintura? O “isto” de nossa exclamação revela que não sabemos encaixar no corrente sentido atribuído às obras de arte o novo sentido proposto, constituído a partir do movimento do objeto, mas até este momento escondido pela força de uma racionalidade que teima em insistir num sentido único e direcionado para os objetos.

Adorno chega a mostrar certa perplexidade teórica pelo fato de o absurdo apresentar um sentido lógico: “É verdadeiramente um dos enigmas da arte e um testemunho do poder de seu caráter lógico, que todo rigor radical (*radikale Konsequenz*), mesmo aquele que se nomeia absurdo, chegue a algo que se assemelha a um sentido (*an Sinn-Ähnlichem terminiert*).” (TE, 236; AT, 231) O sentido do absurdo reside, justamente, na tentativa de negar, de destruir, de desestruturar uma forma pré-dada, pré-construída pela racionalidade instrumental-esclarecida, imposta autoritariamente, e, conforme Adorno gosta de, aqui e ali, repetir, entranhada em nossa consciência de modo teológico.<sup>253</sup>

As técnicas de montagem na arte, mesmo não sendo absurdas, procuram reapresentar a unidade através da desunião das partes. Mas a montagem, adotada como um princípio formal, apesar de propor-se de modo desarticulado, termina por restaurar a forma. A função da montagem “tanto desaprova a unidade pela disparidade das partes, como, enquanto princípio formal, contribui para a sua restauração.” (TE, 236; AT, 232) O cinema é um desses casos. Normalmente, a montagem cinematográfica alcança resultados formais que dão ao espectador a percepção – visual, auditiva e cognitiva – de um todo articulado e com sentido direcionado de começo-meio-fim. A montagem

*orquestra, op. 42* (1942), a série-base é: *mib, sib, ré, fa, mi, dó, fa#, lab, réb, la, si, sol*. No dodecafonismo, há uma enorme possibilidade de formação de séries:  $p(12) = 12! = 479.001.600$  séries possíveis. Cf. SIMÕES, Carlota. A ordem dos números na música do século XX. *Colóquio Ciências*. Fundação Calouste Gulbenkian, n. 24, 1999, p. 48-59.

<sup>253</sup> Além da severa crítica feita a qualquer sistematização dogmatizada no campo da filosofia, Adorno estende esta crítica, com mais cuidado, quase como se pisando em ovos, para o campo da teologia dogmatizada. Até que ponto a teoria estética de Adorno consegue abalar os fundamentos dogmatizados da teologia? Eis um tema interessante a ser abordado.

cinematográfica, entretanto, pode criar vazios entre as partes montadas, como nas experiências de filmes surrealistas feitas por Buñuel e Dalí, *L'age d'or* e *Un chien andalou* (1928-1930). Essas experiências surrealistas, compostas de imagens e movimentos descontínuos, são primas-irmãs das colagens, tais como aquelas montadas por Max Ernst, que procuram dar a impressão de movimento numa superfície bidimensional estática. O movimento, no caso das colagens de Max Ernst, é deflagrado pelos possíveis inter-relacionamentos das partes.

A montagem e a colagem artísticas podem ser interpretadas como uma “capitulação intraestética da arte diante daquilo que lhe é heterogêneo.” (TE, 237; AT, 232), a saber, a totalidade do capitalismo tardio. Pretende suprimir essa totalidade pela negação da síntese. “A negação da síntese torna-se princípio de configuração” (TE, 237; AT, 232), desconfigurando aquilo que o sistema configurou. Também podem ser interpretadas como sendo uma recaída ingênua na facticidade, na aceitação empírica de fatos soltos sem possibilidade de mediatização pela forma ou pelo conceito.

As práticas artísticas modernas-contemporâneas, desde o impressionismo – que desfazia o todo objetual em partes elementares para, em seguida, transformá-los num todo sintetizado – rejeitam o *continuum* da experiência subjetiva, o fluir constante das vivências interiores, o inter-relacionado, o organicismo, pois lembra aquilo que a verdadeira arte quer denunciar: a assimilação totalitária das partes num sistema unidimensionalizado e regressivamente direcionado para a apatia e o conformismo.

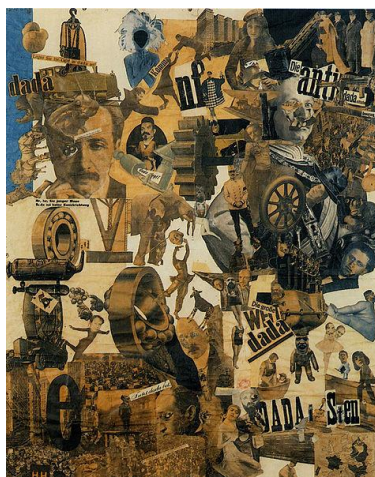
Nas montagens/colagens da arte contemporânea, há uma tendência clara para subordinar o montado e o colado ao todo. O micro tende a servir ao macro.

Os elementos não integrados [nas aparências da microestrutura] são comprimidos (*zusammengedrückt*) pela instância superior do todo, de maneira que a totalidade força a coerência inexistente das partes e se transforma assim novamente em aparência de sentido. (TE, 237; AT, 233)

O sentido não nasce coerentemente das partes articuladas. O todo, estabelecido antes da escolha das partes montadas/coladas, já vem pronto. Daí, a aparência de sentido, conforme Adorno. O resultado artístico não é “o que acontece”, mas é o “já acontecido”.

De um modo geral, montagens e colagens pretendiam produzir choques estéticos nos espectadores/contempladores das obras. “O princípio da montagem, enquanto ação contra a unidade orgânica obtida sub-repticiamente, estava fundada no choque.” (TE, 238; AT, 233) *L'age d'or* e *Un chien andalou*, de Buñuel/Dalí, são

exemplos característicos no campo cinematográfico. Hannah Höch, no quadro dadaísta *Recorte com faca de bolo* (c. 1919), provoca o choque através da montagem de retratos de seus amigos e de personalidades famosas, misturadas a engrenagens, rolamentos e palavras soltas. Nesse quadro estão Lenin, Marx, o amigo de Höch, Raoul Hausmann como robô, mulheres, pessoas em voo, um burro zebrado (?) etc. A palavra “dada” recebe destaque entre as figurações.



Hannah Höch. *Recorte com faca de bolo*

Não é preciso muito tempo para que as técnicas de montagem percam o seu impacto inicial. Terminam por se tornar peças construtivistas-funcionalistas a serviço do todo, o que, aliás, as caracterizava. Os elementos particulares, os elementos colados/montados, em lugar de constituir uma forma estética negadora da realidade, construíam uniformidades imitadoras da massificação ocorrente na sociedade. “Nas lacunas – mínimas – entre todo o elemento particular nas obras construtivistas escancara-se o uniformizado, de modo semelhante aos interesses particulares socialmente reprimidos sob a administração total” (*ähnlich den unterdrückten gesellschaftlichen Einzelinteressen unter totaler Verwaltung*). (TE, 238; AT, 234) Isso, porque o todo, no fazer artístico da colagem/montagem, está posto antecipadamente. Tudo indica que Adorno não rejeita de pés e mãos juntos a arte da colagem e da montagem, pois ela pode justamente denunciar a uniformização totalizadora existente nas sociedades de “administração total”. O que ele rejeita é a antecipação subjetiva – a intenção pré-dada – que subjaz às práticas de colagem/montagem, tais como aquelas



apresentadas nos filmes comerciais (*kommerziellen Film*).<sup>254</sup> “A arte em geral só pode conceber-se sem esta usurpação de um elemento englobante pré-dado.” (TE, 238-239; AT, 234)

A arte tem sentido. Esta é uma de suas verdades. Mesmo a arte absurda – a literatura absurda, por exemplo – que pretende negar todo e qualquer sentido, “conserva na negação determinada a categoria do sentido.” (TE, 239; AT, 235)

#### 88. Conceito de harmonia e de fechamento (*Geschlossenheit*)

A harmonia na arte, hoje, está muito mais para uma logicidade paratáxica, isto é, para um encaminhamento equilibrado de elementos em coordenação. “A logicidade paratáxica da arte consiste no equilíbrio dos elementos coordenados, naquela homeostase em cujo conceito a harmonia estética acaba por se sublimar.” (TE, 240; AT, 236) A coordenação dos elementos pode dar a impressão de descoordenação, pois parece faltar a unidade (*Geschlossenheit*), dada, na estética tradicional, pelo todo antecipado. A harmonia é, antes, um momento: “a harmonia estética qualifica-se também a si mesma como momento.” (TE, 240; AT, 236) Ou seja, ela é mutável, de acordo com o andamento da coordenação dos elementos. Não há uma harmonia fixa a atravessar todos os elementos, como também não há um fechamento unitário envolvendo as partes, uma *Geschlossenheit* rigidamente constituída, como acontece, por exemplo, na conceituação filosófica abstrata feita a partir dos elementos particulares. “Ser” é um conceito fechado e não aberto, como poderia parecer. Quanto mais amplo, quanto mais abstrato, mais fechado. Na estética tradicional, as partes perdem suas individualidades para subordinar-se à totalidade. Desse modo, a harmonia termina por ser um grito de vitória sobre a diversidade, sobre a heterogeneidade, e se apresenta como objetiva, como se não tendo traços de subjetividade; como algo positivo, a ser aceito por força dessa pretensa positividade. “A harmonia transforma-se no triunfo sobre o heterogêneo e o emblema de uma positividade ilusória.” (TE, 240; AT, 236) Se, numa sociedade fechada (*in geschlossenen Gesellschaften*), isto é, numa sociedade

---

<sup>254</sup> Adorno nunca conseguiu entender as possibilidades artísticas do cinema. Ele antepunha um pré-conceito em torno do tema, certamente oriundo de suas experiências no período de exílio nos Estados Unidos. Explicável, mas não justificável do ponto de vista teórico.

totalizada, autossatisfeita com seus produtos racionais, a obra de arte tinha lugar garantido através de sua unidade coerente e ratificava o fechamento do todo social, hoje, ela contesta o fechamento e se “constrói no vazio” (*ins Leere gebaut würde*) e se apresenta como fracassada. (TE, 240; AT, 236) Obra fracassada se confrontada com os sucessos da totalização social. O vazio de que se fala aqui não se refere a um nada, pois do nada nada sobrevém. O vazio adorniano tem a ver com a liberdade, ideia que poderia se aproximada do vazio libertário sartreano ou, até, do vazio de libertação do *Übermensch* nitzscheano, entendidas essas duas aproximações do seguinte modo: o homem contingente sartreano e o sobre-homem nitzscheano, ambos, se contrapõem à submissão imposta pelas estruturas metafísicas-cristãs, culturais, econômicas e políticas das sociedades totalitárias ou totalizadoras que constituem a coerência do sentido da existência humana. A obra de arte liberta-se dessa sujeição, vendo na anterior coerência uma falsidade. “Se hoje já nada é coerente [para a arte], é porque a coerência de outrora [das sociedades fechadas] era falsa” (*weil das Stimmen von einst falsch war*). (TE, 241; AT, 236) Hoje em dia, há uma disfunção entre o que ainda se sustenta ser estético, conceito fundado na *Geschlossenheit*, e o que a arte pretende rejeitar: a *Stimmigkeit*, a coerência, a harmonia, a consistência interna, impostas pela estética tradicional, própria das sociedades fechadas sob a campânula da racionalidade instrumental totalizadora. Por isso, as obras de arte que se rebelam contra a *Geschlossenheit*, que pretendem explodir a campânula em busca de outros ares, estão expostas “ao perigo do fiasco total” (*der Gefahr gänzlichen Misslingens ausgesetzt*). (TE, 241; AT, 237)

Expostas ao perigo do fracasso, sim, mas que, de fato, não fracassam, uma vez que a revolta contra “o ideal matemático de harmonia e contra as exigências de relações simétricas” em busca da assimetria desemboca novamente na simetria, no momento harmonioso, diferente do anterior ideal de harmonia/simetria. É uma assimetria simétrica, à qual não estamos acostumados por termos como referência um outro modelo de configuração simétrica. A poesia moderna, livre da tirania da métrica e da rima, pode ser um exemplo disso, mesmo que não tão importante quanto o *Finnegans Wake* de Joyce ou as pinturas *O pião rodopiante* (c. 1937-56), de Hans Bellmer, e *Mais loiras* (1992), de Georg Baselitz.

Hans Bellmer. *O pião rodopiante*Georg Baselitz. *Mais loiras*

De um modo geral, a arte moderna-contemporânea mantém um pé atrás em relação à harmonia, pois, para ela, harmonia é sinônimo de sociedade e mundo administrados pela racionalidade esclarecida-dominadora da natureza e dos homens. Entretanto, segundo o viés pessimista muito forte em Adorno, a assimetria trabalhada pelo artista pode contribuir para reforçar a dominação do mundo natural existente nas sociedades instrumentalizadas e, principalmente, nas atuais sociedades onde impera o capitalismo tardio.

Quanto mais progride a dominação real da natureza tanto mais penoso se torna para a arte reconhecer em si mesma o seu progresso necessário; [...] a sua oposição àquele mundo [dominado] prolonga a dominação natural com uma autonomia crescente. (TE, 242; AT, 237)

Ocorre um efeito contrário à causa. O feitiço se volta contra o feiticeiro. A arte deseja contrapor-se ao mundo dominado e, assim, reforça a assimetria que a dominação impõe ao mundo. O sistema capitalista constrói destruindo.<sup>255</sup> A arte, ao preferir esteticamente a assimetria, reforça a dimensão negadora do sistema. É como se se projetasse na obra de arte “a autossatisfação da dominação sobre o dominado” (*so projizierte sie die Selbstbefriedigung von Herrschaft aufs Beherrschte*) (TE, 242; AT, 238), como acontecia anteriormente na arte tradicional e em sua reflexão teórica, a estética tradicional, nela incluindo a reflexão estética de Hegel. Sob o aspecto acima mencionado, podemos dar o braço a torcer a Adorno. Esta interpretação é possível. Sob outro aspecto, podemos torcer o seu braço: apresentar a forma estética assimetricamente é, sem dúvida, uma denúncia do que acontece no mundo capitalista, pois, neste mundo, a assimetria é apresentada como se fosse simetria e nossa percepção a assimila como tal.

---

<sup>255</sup> Isto já tinha sido esclarecido por Marx, mesmo que de forma panfletária, no *Manifesto*. No capítulo XXIV, “A assim chamada acumulação primitiva”, do v. 1 de *O capital*, o esclarecimento a respeito da construção-destruição presente nos inícios da acumulação capitalista na Inglaterra é fartamente documentado.

Isso se dá, como o próprio Adorno esclareceu, por processos de regressão cultural e por interferências no nosso esquematismo mental, manipulando as categorias organizadoras da nossa compreensão acerca do real. A arte assimétrica pode ser um choque anamnésico em nossa consciência letargizada.

#### 89. Afirmação

“O momento afirmativo identifica-se com o momento da dominação da natureza.” (TE, 245; AT, 240) O momento afirmativo passa pelo momento negativo: a tábua é a negação da árvore e faz do homem um senhor desta última. A tábua nega a pura empiria da presença da árvore na natureza. Assim também a obra de arte: nega a pura empiria dos objetos – sejam quais forem – que estão aí. *Os sapatos* de van Gogh negam a empiria dos sapatos dos camponeses e afirmam a forma estética; o cachimbo de Magritte *n'est pas une pipe* real: é um cachimbo pintado, mas é realmente pintado e, portanto, afirmativo.

Ao conseguir relacionar os sapatos reais dos camponeses com os sapatos realmente pintados e relacionar o cachimbo real usado por um fumante com o cachimbo realmente pintado, estamos no âmbito do universal. Não existiria e nem persistiria linguagem pictórica “sem o *médium* de um elemento universal para lá da particularização”, diz Adorno, embora precisando desta para ficar com os pés no chão. (TE, 244; AT, 239) “A nenhuma arte falta o vestígio da afirmação, na medida em que qualquer uma, pela sua simples existência, se eleva sobre a miséria e a humilhação do simples existente.” (TE, 244; AT, 239) A arte é antiempírica, mas fundada na solidez da empiria. Ela afirma o empírico, negando-o determinadamente.

#### 90. Crítica ao classicismo

O que se deve entender por classicismo na arte é, antes de tudo, uma reafirmação, no campo da imaginação, do momento afirmador da dominação da natureza. Adorno ironiza: o que foi cometido, isto é, a dominação da natureza, isto é bom, está bem feito: *Was angetan ward, sei gut*. (TE, 245; AT, 240) A arte clássica procura reafirmar esteticamente isto. Mas, ao mesmo tempo, essa reafirmação sublima o

ato dominador pretendendo salvar a natureza oprimida e negada. A beleza escultural de Afrodite, mulher endeusada, é a sublimação da mulher envilecida na estrutura social grega, dominada pelo machismo patriarcal. A beleza plástica de Afrodite se distancia da existência empírica, fazendo o jogo entre o universal e o particular, em favor do universal. É empírica, pois as mulheres gregas são reais; por isso, precisa do particular. Ao mesmo tempo, é transempírica, pois Afrodite esculturada de modo endeusante não é empírica; logo, extrapola o particular para ser sublimada no universal.

Ao fazer o jogo entre universal e particular, o classicismo também consegue reconciliar o uno no múltiplo. Esse processo desemboca naquilo que a marcha da racionalidade esclarecida sempre colocou como sendo sua praxis principal: a eliminação do não-idêntico. É uma “relação negativa com o não-idêntico” (*ein negatives Verhältnis zum Nichtidentischen*). (TE, 247; AT, 243) Por isso, o classicismo separa forma e conteúdo: a forma é una e o conteúdo múltiplo. Também por isso a forma é considerada perfeita (porque una) e o conteúdo imperfeito (porque múltiplo e contingente). A forma clássica, de fato, é oca porque esvazia-se de conteúdos, que são, como já vimos, aquilo que acontece na articulação dos elementos e não aquilo que é colocado dentro de um continente.

## IX. SUJEITO-OBJETO

### 91. Equívoco subjetivo e objetivo. O sentimento estético.

Sujeito e objeto, subjetivo e objetivo são termos equívocos, de modo especial quando enfocados nas discussões estéticas. Se tomado pelo lado do contemplador da obra de arte, o subjetivo: (a) pode estar relacionado a uma reação ou a um conjunto de reações frente à obra. Nesse caso, cinde-se o par sujeito-objeto, atribuindo à obra-como-objeto características próprias que quase sempre escapam da captação feita pelo contemplador-sujeito. É como se a obra negasse frente ao fruidor suas intenções artísticas, como se escondesse atrás das aparências algo incaptável e incognoscível. Esse sentido leva em conta a recepção da obra por parte dos indivíduos, sejam estes quaisquer, de modo particular aqueles tidos por incapazes de desencadear uma *performance* crítica a respeito da obra.<sup>256</sup>

Um segundo significado de objetivo-subjetivo tem a ver mais de perto com a reflexão estética de Hegel: (b) a própria obra, em-si, é objetiva – pois “objetivamente orientada” pelo desenvolvimento da absolutidade do Espírito – e para-si, por se auto-refletir ao se objetivar. “Em Hegel, a dialética sujeito-objeto produz-se na coisa” (*Die Subjekt-Objekt-Dialektik trägt bei Hegel in der Sache sich zu*). (TE, 249; AT, 244) Essa coisa (*Sache*) pode ser a obra de arte enquanto objeto-produto do desenvolvimento do espírito concretizado (exteriorizado, alienado) no artista.

O terceiro sentido tem origem nas considerações expostas por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*. Trata-se: (c) da objetividade-subjetividade do juízo do gosto em relação ao belo, ao sublime e à beleza nas obras artísticas. Kant, em sua doutrina a respeito do conhecimento e da moral, sempre perseguiu o universal, pois este encaminha a cognição e o comportamento moral para as certezas-verdades formalmente objetivas, não mais calcadas nas passageiras experiências contingentes, apesar de precisarem destas para se constituírem ou para servirem como marco regulatório. Isto fica bem claro nas duas primeiras críticas que elaborou. Já na terceira crítica, que aborda o juízo estético e o juízo teleológico, Kant encontra dificuldades teóricas para conciliar

---

<sup>256</sup> Crítico, no sentido de ver com clareza o que a obra pretende apresentar.

empíria e razão. Isso pode ser percebido quando trata do juízo estético. “A estética [kantiana] é essencialmente constituída pelo juízo do gosto subjetivo [...]. Kant visava uma estética subjetivamente mediatizada e, no entanto, objetiva.” (TE, 249; AT, 245)

A mediatização se dá pelo juízo reflexionante,<sup>257</sup> que não determina casos particulares em relação a uma norma geral (como discutido nas duas primeiras críticas, seja de modo constitutivo ou de modo regulador), mas procede de modo inverso: vai do particular ao universal, à semelhança do mecanismo lógico da indução. O sujeito, através da observação das mais diversas particularidades, induz um princípio de finalidade para a natureza – o princípio de “conformidade a fins”, *Zweckmäßigkeit*. Não que a natureza em geral, nela incluindo a natureza humana, tenha alguma finalidade. É como se tivesse. O princípio de finalidade não está na natureza e, sim, em nós, na nossa capacidade ajuizadora, que se dá a si mesma este princípio de compreensão, a fim de entender a realidade como algo concatenado, ordenado. É, pois, um princípio subjetivo, “um particular conceito *a priori*, que tem sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva”,<sup>258</sup> isto é, no sujeito indutor. A natureza é representada pelo conceito da conformidade a fins “como se (*als ob*) um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas.”<sup>259</sup> É claro que esse entendimento ordenador de tudo não pode ser a inteligência humana, uma vez que esta apenas capta a ordenação já existente. Deve ser, pois, algo sobrenatural, uma inteligência pairante (poderíamos dizer, uma *freischwebende Intelligenz*), anterior à existência da multiplicidade e que a ordenou de modo a lhe imprimir finalidade. Seja esta sobreinteligência o que for, seja o que a lógica do senso comum entender por isso, ela é pensada no âmbito imaginário do “como se”. E como tal, o princípio daí decorrente – o da finalidade – é tão-somente regulador (não constitutivo). Mas, diferentemente dos princípios reguladores éticos, que são formais, o princípio regulador finalístico está baseado na factualidade e precisa dela para subsistir. Essa factualidade se refere tanto à imensa gama de particularidades que a natureza apresenta, quanto ao sujeito, tomado como ente particular, que percepção aquelas particularidades segundo sua capacidade ajuizadora.

---

<sup>257</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit. Introd. IV, p. 23-24.

<sup>258</sup> KANT, id., Introd. IV, p. 25.

<sup>259</sup> Id., *ibid.*, p. 25.

O conceito de uma finalidade da natureza não é da natureza, diz Kant, e nem mesmo está relacionado à liberdade:

Este conceito transcendental de uma finalidade da natureza não é um conceito da natureza, nem da liberdade, porque não atribui nada ao objeto (da natureza), mas representa a única maneira de proceder, na reflexão sobre os objetos da natureza, com vistas a uma experiência completamente interconectada; por conseguinte, este princípio é subjetivo (é uma máxima) da faculdade do juízo.<sup>260</sup>

É outra racionalidade que Kant coloca aqui em discussão, fundada na nossa capacidade de reflexionar e que se origina da força do próprio juízo (*Urteilkraft*). O que Kant está tentando esclarecer, e ele precisa fazer isso para que seu sistema não fique manco, é a relação entre a natureza e a liberdade. Ele precisa construir uma ponte sobre “o abismo intransponível entre o domínio do conceito de natureza, enquanto sensível, e o conceito de liberdade, enquanto suprassensível.”<sup>261</sup> Ele quer achar um “termo médio entre o entendimento e a razão”, que foram separados, como dois estranhos, na *Crítica da razão pura*:

[Este termo médio] é a faculdade do juízo, da qual se tem razões para supor, por analogia, que também poderia precisamente conter em si um *a priori*, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis; em todo caso, um princípio simplesmente subjetivo, o qual, mesmo que não lhe convenha um campo de objetos como seu domínio (*Gebiet*), pode todavia possuir um território (*Boden*) próprio e uma certa característica deste, para o que precisamente só este princípio seria válido.<sup>262</sup>

Este princípio, com território próprio, vem a ser o princípio da finalidade. Ele une, segundo Kant, aquilo que aparentemente estava separado: a causalidade determinística natural e a regulação da liberdade no domínio moral. Ele será um intermediário, uma ponte como dissemos, entre o não-livre e o livre.

Os processos ajuizadores subjetivos que chegam à conclusão de que deve haver uma finalidade para tudo o que existe no mundo desembocam em dois tipos de juízos: os juízos estéticos, que constatarem a concordância ou a discordância entre qualquer objeto da natureza e sua *aísthesis* pelo sujeito e que provocam prazer ou desprazer (sempre subjetivos); e os juízos teleológicos, que reforçam, pela reflexão, a constatação de ordem e harmonia existentes na natureza.

---

<sup>260</sup> Id., *ibid.*, Introd. V, p. 28.

<sup>261</sup> Id., *ibid.*, Introd. II, p. 20.

<sup>262</sup> Id., *ibid.*, Introd. III, p. 21.



Deixemos o juízo teleológico de lado e focalizemos nossa atenção no juízo estético. O estético kantiano é o “puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto.”<sup>263</sup> Adorno destaca a fraqueza e a ambiguidade da proposta estética kantiana:

O começo da *Crítica da faculdade do juízo* não era unicamente hostil a uma estética objetiva. Tirava a sua força do fato de ela não se instalar confortavelmente, como geralmente acontece com as teorias kantianas, nas posições traçadas de antemão pelo plano geral do estado-maior do sistema (*vom Generalstabsplan des Systems*). Na medida em que, segundo a sua doutrina, a estética é essencialmente constituída pelo juízo de gosto subjetivo, este torna-se necessariamente não só constituinte da obra objetiva, mas arrasta consigo, enquanto tal, uma necessidade objetiva, por pouco que esta se refira a conceitos universais. Kant visava uma estética subjetivamente mediatizada e, no entanto, objetiva. (TE, 249; AT, 245)

Já assinalamos antes que a mediação se dá pelo ajuizamento da reflexão, subjetivo e contingente, mas sempre em busca de uma generalização universalizante. É aqui que Adorno constata o ponto fraco da teorização de Kant: apoia a estética no gosto subjetivo, mas este apoio precisa estar, por sua vez, apoiado em algo mais firme, que, em última instância, é um resultado cognitivo proveniente de juízos indutivos, nascidos de constatações feitas a partir de singularidades consideradas belas ou sublimes e que constituirão um universal – as coisas belas, as coisas sublimes.

A questão principal da estética kantiana, conforme Adorno, não está, de fato, centralizada no objeto belo ou sublime, mas na estrutura do juízo do gosto que chega a concluir que algo é qualitativamente belo ou sublime. O próprio Kant deixa isto claro, em nota, no § 1:

A definição de gosto, que aqui se põe como fundamento, é que ele é a faculdade de julgar (*Beurteilung, Beurteilungskraft*) do belo. Mas o que é exigido para chamar belo um objeto é a análise dos juízos de gosto que deve descobri-lo.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Id., *ibid.*, Introd. VII, p. 32.

<sup>264</sup> KANT, *id.*, § 1, nota, p. 47. Gérard Lebrun afirma que “não há nenhuma estética kantiana”, no sentido de uma “estética de prazer do gosto, campo de observações instrutivas, mas sem rigor.” A terceira crítica traz, sim, princípios *a priori*, mas não podemos chamar esta reflexão crítica de estética, somente de “crítica da faculdade de julgar estética”. Para Kant, segundo Lebrun, na *Crítica da faculdade do juízo* “não está em questão o conhecimento do belo, mas sim a perfeição do conhecimento enquanto beleza.” O que Kant pretende mostrar e fundar é algo como um “*schöner Verstand*”, um “*schönes Denken*”. Assim, a beleza está “subordinada à exigência da perfeição lógica” e não é “concebível fora dela.” Isto que Lebrun afirma é o que de fato Kant pretende. E isto é o que Adorno critica. Cf. LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*, op. cit., p. 401-406.

É a análise dos juízos do gosto, pois, que deve descobrir o que é exigido para chegar a chamar belo um objeto. Não é a beleza do objeto que está em discussão; é a estrutura do juízo que precisa ser analisada. “O cânone da obra é a validade objetiva do juízo do gosto, que não garante e, no entanto, é rigoroso.” (TE, 250; AT, 245) O que Kant faz, de fato, é voltar a insistir no poder categorial do sujeito, que organiza as percepções fenomênicas. Na continuação da nota ao § 1, isto é esclarecido:

Investiguei os momentos aos quais esta faculdade do juízo em sua reflexão presta atenção, segundo orientação das funções lógicas para julgar (pois no juízo de gosto está sempre contida uma relação ao entendimento). Tomei, em primeiro lugar, os momentos da qualidade, porque o juízo estético sobre o belo tem primeiramente este em conta.<sup>265</sup>

Além do momento categorial da qualidade, Kant faz análise dos momentos da quantidade, da relação e da modalidade.<sup>266</sup> A partir dessa preocupação de Kant em apoiar os juízos estéticos na força do entendimento, Adorno conclui que “o apoio mais poderoso da estética subjetiva [que Kant pensa estar fundamentando], o conceito de sentimento estético, resulta da objetividade e não vice-versa.” (TE, 250; AT, 246) Quer dizer, Kant não percebe o que realmente ocorre no ato cognitivo estético. O sentimento estético não nasce do contemplador e, sim, da coisa (*Sache*); “é o sentimento que dela se tem, não é nenhum reflexo do contemplador.” (TE, 251; AT, 246) Em outras palavras, o estético não pode ser decidido no campo do juízo, mas no campo do “momento subjetivo no objeto”, isto é, naquilo que foi colocado no objeto pelo artista como conteúdo articulado que faz a obra acontecer como bela/feia.

## 92. Crítica do conceito kantiano de objetividade

Kant estava fascinado pelo universal, como aliás todos os filósofos idealistas estão. O problema do universal idealista é que ele sufoca o particular e a verdade dos muitos desaparece na verdade do um. Mas o jogo do universal e do particular estéticos, em Kant, não é tão simples assim. Quando define o belo como

---

<sup>265</sup> KANT, *ibid.*

<sup>266</sup> KANT, *ibid.*, § 1-22.

aquilo “que agrada universalmente sem conceito”<sup>267</sup> ele salva o particular, pois o conceito é um universal, e, ao mesmo tempo, ele salva o universal, uma vez que o agradar deve ser universal. Isto é assim porque o agradar é um sentimento regulador e não constituidor (por isso é “sem conceito”). Entretanto, de acordo com a crítica adorniana, o agradar, que é o ato subjetivo do juízo do gosto, permanece “exterior à obra de arte” (*das Gefallen, ist dem Kunstwerk äusserlich*) Exterior e estranho, porque sua fonte é o sujeito contemplador da obra. O agradar roça o objeto, renuncia “expressamente ao conhecimento íntimo” do mesmo, o seu em-si numênico. O conhecimento da beleza é fenomênico, como o conhecimento científico-natural, próprio da razão teórica. Mas de uma fenomenalidade diferente porque não conceitua, apenas sente. Esta paisagem (uma “obra de arte” natural) é bela porque me agrada; e se me agrada, agrada a todos. O objeto – a paisagem, neste caso – não é belo como objeto, na articulação da beleza que nele acontece por meio de tais e tais conteúdos, mas é belo por causa do sentimento de agrado do sujeito. Ora, uma obra de arte pode não agradar e isto acontece frequentemente na arte contemporânea. Nem por isso ela pode ser desqualificada objetivamente (TE, 252; AT, 248), isto é, como não tendo qualidades estéticas a partir de si mesma.

Hegel soube aproveitar-se da fraqueza de Kant e objetiviza a reflexão estética de tal modo, que a obra de arte perde os rastros de subjetividade. Adorno, de sua parte, propondo uma “estética dialeticamente negativa”, critica tanto a estética subjetiva de Kant quanto a estética objetiva de Hegel. “A primeira, porque é ou abstrata e transcendental ou contingente de acordo com o gosto do indivíduo; a segunda, porque desconhece a mediatização objetiva da arte pelo sujeito.” (TE, 253; AT, 248)

Sujeito e objeto interagem na obra de arte. Esta interação, entretanto, deve ser bem compreendida. Não é o sujeito – seja este o contemplador, o criador ou mesmo o hegeliano e improvável espírito absoluto – que decide pela beleza ou fealdade, pela verdade ou falsidade da obra. É a própria obra, uma vez construída por um sujeito-artista, que se propõe bela ou feia, verdadeira ou falsa. É o objeto que fala não falando, que diz não dizendo, como gosta de se expressar Adorno a respeito da obra de arte. O que fala, o que diz é aquilo “ligado à coisa” (*der an die Sache gebundene*). De fato, a

---

<sup>267</sup> KANT, id., § 9, p. 64.

mediação vem pelo objeto e não pelo sujeito. Mas sem sujeito, a mediação objetual cairia no vazio. (TE, 253; AT, 248)

### 93. Equilíbrio precário

O sujeito e o objeto, na obra de arte, constituem momentos próprios, separáveis, não podem ser confundidos um com o outro, e, no entanto, interagem através de um equilíbrio precário (*prekäre Balance*). Tanto no material usado pelo artista, tanto na expressividade da obra, quanto na forma estética, sujeito e objeto estão presentes. (TE, 253; AT, 248-249)

O material é objetivo, mas, ao ser elaborado, passa a carregar a marca da subjetividade. O tema dos sapatos tomado por van Gogh serve de material para receber expressão artística: material corriqueiro para se contrapor aos grandes temas clássicos. O tema, agora, tem a marca de van Gogh, mas independe de sua subjetividade. A expressividade da obra de arte está na obra, não naquilo que o artista nela quis colocar. Entretanto, o artista contribui para que a obra expresse algo; não fosse o artista, a obra não existiria. Ao mesmo tempo, a expressão objetivada na obra, e que lhe confere um caráter único, singular, necessita do sujeito contemplador da mesma para ser compreendida ou não. Sem o sujeito-artista e sem o sujeito-contemplador (que pode ser o próprio artista), a obra de arte não seria objetiva.

O material, que parece ser meramente objetivo ao artista, é, no entanto, “sujeito sedimentado”, ou seja, já traz em si algum traço historicamente impresso de subjetividade. O material trabalhado literariamente por Joyce, em *Finnegans Wake*, é a Irlanda. Este material é buscado em suas raízes profundamente confusas. Joyce revolve toda esta história subjetiva e coletivamente construída ao longo do tempo irlandês e propõe/impõe na mesma selo próprio, subjetivamente joyceano. Guimarães Rosa recupera, rosianamente, o material sertanejo, historicamente datado e construído pelos grupos de jagunços armados por fazendeiros em conflito e em busca de poder sobre o território mineiro. O bombardeio nazista sobre a cidade basca de Guernica, a destruição e as mortes daí decorrentes, foram fatos efetivamente acontecidos. Guernica torna-se um objeto para Picasso. Este objeto já está saturado de subjetividade bélica-estratégica nazista. Picasso transforma este objeto bárbaro em obra de arte, propondo outra expressão para aqueles fatos. Agora, tudo parece indicar que a obra – *Guernica* (1937) –

tão-somente apresenta a expressividade de Picasso, nascida de sua rica e inventiva subjetividade. Mas isto é uma aparência, diz Adorno: “O que, segundo a aparência, é mais subjetivo, a expressão, é também objetivo de tal maneira que a obra de arte aí se esgota e em si a incorpora; é um comportamento subjetivo em que se imprime a objetividade” (*ein subjektives Verhalten, in dem Objektivität sich abdrückt*). (TE, 253; AT, 248) O comportamento subjetivo-artístico de Picasso passa à tela-mural (3,50 m x 7,80 m) e faz parte do corpo da obra; melhor, são os conteúdos ocorridos em *Guernica* acontecendo esteticamente na obra. Obras que se seguiram a *Guernica*, como, entre outras, *Mulher que chora* (1937), continuam objetivando, à maneira criativa-expressiva de Picasso, a dor da guerra e o luto, fatos ao mesmo tempo objetivos e subjetivos de uma Espanha e de uma Europa afundadas na dor e no luto.

Material e expressão, objetividade e subjetividade, se equilibram na obra (no objeto artístico pronto), mas não há definição nem para um lado nem para outro. *Guernica* sempre estará associada a Picasso; *Grande sertão: veredas*, a Guimarães Rosa; *Finnegans Wake*, a James Joyce – mas são obras que se tornaram independentes desses artistas. Têm vida própria, como o filho dos pais. O filho traz algumas características dos pais, mas precisa construir sua própria personalidade. Precisa tornar-se um objeto subjetivo, um ente em que objetividade e subjetividade se entrelaçam de tal modo que, um sem o outro, deixam de ter significação. Mas um não pode ser subsumido pelo outro. Deve haver reciprocidade entre um e outro, mas não identidade, no sentido de um dos polos – seja o sujeito, seja o objeto – anular as características e os conteúdos do outro polo. Normalmente, na história esclarecida da humanidade, o polo sujeito procurou anular o polo objeto. A este processo de anulação foi dado o nome de identificação e aos seus resultados, o nome de identidade.

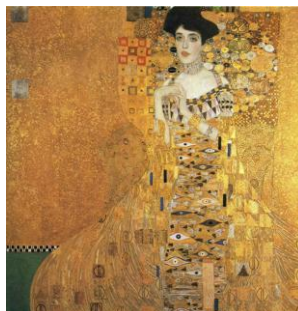
Na obra de arte deve persistir a reciprocidade entre sujeito e objeto. Esta, no entanto, “não pode ser nenhuma identidade” (*keine Identität sein kann*). (TE, 253; AT, 248-249) Entre sujeito e objeto também não deve produzir-se ambiguidade e nem mesmo um clima de falso reconhecimento mútuo. Apenas, como já foi dito, um movimento de equilíbrio precário.

O artista, como sujeito, é um trabalhador. É seu trabalho que liberta a potencialidade presente no material. No teclado do piano já existe “potencialmente” uma composição à espera de ser construída. Deste teclado pode ser produzida a *Sonata*

ao luar (1801-1802), de Beethoven, ou *Drei kleine Klavierstücke* (1934/1945), de Adorno.<sup>268</sup> De um conjunto de bisnagas de várias cores pode ser pintado o quadro *Noite estrelada* (1889) por van Gogh ou *Retrato de Adele Bloch-Bauer I* (1907) por Gustav Klimt. Do léxico da língua portuguesa pode Eça de Queirós escrever *O crime do padre Amaro*, e Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.



Van Gogh. *Noite estrelada*



Klimt. *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*

O artista, como sujeito, é, antes, um “utensílio prolongado” a serviço da arte, aquele que deflagra, que oportuniza a “passagem da potencialidade à atualidade.” (TE, 254; AT, 249)

#### 94. Caráter de linguagem da arte e sujeito coletivo

Aquilo que fala na obra de arte é o verdadeiro sujeito e não aquele que a produz – o artista – e também não aquele que a contempla – o fruidor. “O caráter de linguagem da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe.” (TE, 254; AT, 249) Esse eu que fala na obra é chamado por Adorno de eu latente (*latente Ich*) e se diferencia de qualquer outro eu que possivelmente se poderia atribuir à mesma: um eu gramatical no texto literário; um eu lírico na poesia; um eu musical-composicional na ópera, na sinfonia, na sonata, na serenata etc.; ou, quem sabe ainda, um eu empírico. “O eu latente é imanente à coisa (*sachimmanent*), constitui-se na obra pelo ato da sua linguagem.” (TE, 254; AT, 250) O eu gramatical pode ser o eu empírico de um poema, como nos versos de Drummond: “No meio do caminho tinha uma pedra/ Tinha uma pedra no meio do caminho.” Nossos

---

<sup>268</sup> In: Cd “The Viennese School – Teachers & Followers” (Alban Berg/Apostel/Klein/Adorno). MDG, Germany, 2007.

olhos conseguem ver as palavras, conseguem lê-las. O eu latente nestes versos está além das palavras fisicamente visíveis. Quando entendemos que “pedra” significa um empecilho na vida do poeta Drummond, que talvez tenha sido seu pai muito severo e de brutos modos, alcançamos o eu latente. Quando entendemos o vanguardismo musical de *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg, mesmo que estranho aos nossos ouvidos, estamos escutando o eu latente de *Pierrot* falando-nos musicalmente. O eu latente de *Finnegans Wake* está além do amontoado desconexo de palavras e do caos gramatical em que vem apresentado este livro em transe linguístico. Os *Sapatos* de van Gogh falam mais do que de sapatos; seus girassóis, também.

Naturalmente, é um eu particular – o artista – que produz a obra. Mas como este eu está integrado num processo de produção social e numa divisão social do trabalho (o artista pode ser considerado um intelectual, no sentido gramsciano), ele é antes um nós, um eu coletivo. Este coletivo se exterioriza na obra, naquilo que esta fala. “O trabalho da obra de arte é social através do indivíduo.” (TE, 254; AT, 250) A obra pronta se separa do indivíduo-artista (e do indivíduo-contemplador), tornando-se autônoma. “A autonomização da obra de arte perante o artista [...] é a expressão mais simples da sua natureza enquanto expressão de uma relação social.” (TE, 255; AT, 250) A autonomização faz da obra de arte uma coisa (*Ding*), isto é, ela se reifica. Reificação social, não natural. Coisa feita pelas mãos do homem. Como se fosse uma árvore plantada no pátio de uma casa para ensombrar e enfeitar: esta árvore não é uma coisa natural, é coisa social. Nesta árvore social fala um nós, não o eu que a plantou. Assim na obra de arte: “[...] nas obras de arte, mesmo nas chamadas individuais, fala um nós e não um eu” (*ein Wir spricht und kein Ich*). (TE, 255; AT, 250) No campo musical, o nós parece nos envolver com mais força que nos demais campos artísticos. De um modo especial – e Adorno não suporta isso – quando a música se integra no gosto popular, tipo jazz, blue, sertanejo, country, soft rock, hard rock, samba etc., em estruturas musicais que se repetem de modo massificador e “regressivo”, com interferências nos esquematismos mentais em favor da ideologia dominante e consumista. Esses tipos de músicas dizem “nós imediatamente”, indiferentemente ao que possam ter sido as intenções dos compositores.<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> TE, 255; AT, 250: *Sie [die Musik] sagt unmittelbar, gleichgültig was ihre Intention sei, Wir*. Quando Adorno fala do “nós”, ele se refere especialmente à música erudita, de vanguarda ou não, que, para ele, é a verdadeira música.

A arte plástica pretende atingir nossas percepções visuais. A captação sensorio-visual sempre se dá de certo modo. Esse “como se dá a percepção” é histórico-social. *O casal Arnolfini* (1434), de van Eyck, hoje, chama nossa atenção muito mais pelo estado adiantado da gravidez da mulher, pelo jogo de cores, pelo luxo do quarto e pelo surpreendente espelho convexo, ao fundo do quadro, que reflete o casal e o próprio van Eyck pintando a cena, do que pela vela solitariamente acesa no candelabro e que simboliza a presença de Cristo no casamento. Numa época em que a religião tinha poder real e direcionava a compreensão das coisas e dos fatos, esse símbolo falava com grande força. Hoje, em outra situação histórica-social, o quadro de van Eyck fala diferentemente, mesmo sabendo-se que a vela solitária acesa podia simbolizar, no quatrocentos, o Cristo vivo na criança que estava para nascer; mesmo sabendo-se que este Cristo só estaria presente nas relações sexuais tidas e mantidas entre um homem e uma mulher casados sob as bênçãos da Igreja. O nós contemporâneo se laicizou e a pintura de van Eyck também.



Van Eyck. *O casal Arnolfini*

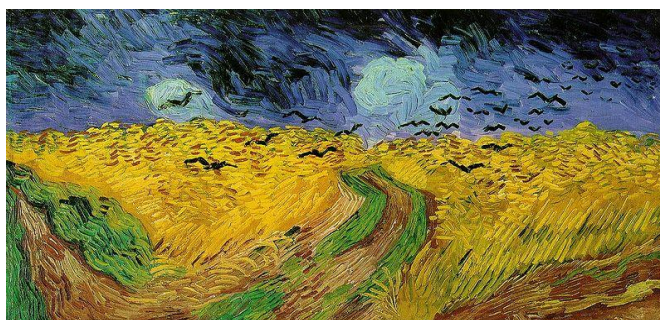
“O nós estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação, e, sem dúvida, tão determinada como as forças produtivas e as relações de produção dominantes de uma época.” (TE, 256; AT, 251) Adorno está nos dizendo que, apesar da força determinante das forças produtivas e das relações de produção de uma época, como também da ideologia que as acompanha, o nós estético não está determinado de uma vez por todas. A arte é, antes, um horizonte aberto, mesmo que certa época tente fechá-lo e tenda a encerrá-lo entre quatro paredes. O horizonte aberto e indeterminado revela um não junto com um sim. *O casal Arnolfini* diz sim no século XV e outro sim no século XXI. O sim do século XXI é a favor da vida, mas contra a repressão que a religião exercia sobre os sentimentos e afetos humanos. É, de fato, um sim-não.



É por causa desse sim e desse não que a obra de arte testemunha a cisão presente na realidade: “os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte.” (TE, 256; AT, 251) Muitas vezes adormecidos e abafados pela racionalidade dominadora de uma época – como no caso de *O casal Arnolfini* de van Eyck. Mesmo assim, a arte fala e não para de falar. A força da arte provém de sua linguagem não-discursiva: não-científica, não-positivista, não-abstrata.

#### 95. Dialética sujeito-objeto

As obras de arte são trabalho vivo reificado. Isto é, parecem petrificadas, parecem sem vida, quando, na verdade, elas só têm significado social porque nelas se incorporou trabalho. Na obra de arte pulsa, portanto, uma rica subjetividade, que não é só a do artista que a produziu, mas também aquelas subjetividades presentes no material físico e temático usados por ele e por ele aproveitados para performar a obra. Lembremos de van Gogh e do campo de trigo: a tela, as tintas, os pincéis, o cavalete, a paleta etc., o trigo plantado no campo, isso tudo é trabalho morto-vivo, revivido e novamente se apresentando com a aparência da morte na pintura *Campo de trigo com corvos* (1890). O sujeito morre na obra e, ao mesmo tempo, nela ressuscita. Nenhuma obra é apenas objetiva.



Van Gogh. *Campo de trigo com corvos*

Inexiste arte sem sujeito. O objeto artístico traz a marca de alguma subjetividade histórica, mas, para sua sobrevivência como objeto, dela não mais depende: a forma estética tem vida autônoma. Liberdade é justamente isso: existir pelo outro e com o outro e, assim, ser si mesmo. Van Gogh tornou sua própria vida uma obra de arte tragicamente livre. Ao suicidar-se, matou um outro; este outro era ele próprio. Ao fazer isso, alcançou o grau máximo de objetivação, às custas da anulação máxima da

subjetividade. “O próprio sujeito não é tudo” (*weil das Subjekt selber nicht das Letzte ist*). (TE, 258; AT, 253) E o objeto, sem o sujeito, perde o sentido de objeto.

## 96. O “gênio”

A obra de arte pode apresentar um momento estranho ao eu e este momento pode ser chamado de “genial”. Não é a subjetividade que dá à obra sua qualidade estética. Esta nasce da objetividade e “para além da qualidade das obras de arte, não existe algo que lhes seja exterior.” (TE, 258; AT, 253) O valor, a qualidade de uma obra de arte está nela mesma e não fora dela. “As obras – e não seus autores – são sua própria medida.” (TE, 258; AT, 253) O *metron* qualitativo do estético é um acontecimento. A obra feita é sua realização. E esta é objetiva. Não depende mais do eu produtor da obra. A obra se legitima, realizando-se. Sua legitimação estética nasce de si; quase poder-se-ia dizer: de seu querer próprio, se isto não fosse uma espécie de antropomorfização. Na linguagem enfática de Adorno: “Nenhuma obra de arte é somente o que quer, mas nenhuma é mais sem que ela queira alguma coisa.”<sup>270</sup> O “mais”, aqui, é o genial.

O genial, na obra, segue uma lógica própria, que causa a estranheza ao eu – seja este o eu do artista, o eu do contemplador, seja o eu da própria obra. O momento de estranheza ao eu (*das Moment des Ichfremden*) é da coisa. Isto é o genial numa obra e não algo ligado ao artista supercriativo, transcriativo, metacriativo. Àquilo que se costumou denominar “um gênio”. Ao atribuir ao artista a genialidade, diminui-se a qualidade da obra de arte. Adorno chega a dizer que a genialização do artista enfeitiça (*verzaubert*) a obra de arte, transformando-a em documento do seu criador, do seu causador (*das Kunstwerk ins Dokument seines Urhebers*). (TE, 259; AT, 254) Isso apequena a obra, pois transfere para fora dela as suas qualidades intrínsecas.

Segundo Adorno, este jogo de transferência é típico em uma sociedade que postula o universal, mas que, na prática, o transverte para o particular, para o burguês, proprietário dos meios de produção, o “verdadeiro gênio” do progresso social e da produção da “riqueza das nações” (Adam Smith).

---

<sup>270</sup> TE, 258; AT, 253-254: *Kein Kunstwerk ist nur, was es will, aber keines ist mehr, ohne dass es etwas will.*

A ideia de genialidade na arte pretende transformar o momento universal – aquilo que dá autenticidade à obra de arte – em momento individual. O sujeito – sempre necessário na construção tanto da obra de arte, quanto da obra cognitiva – é tornado indivíduo.<sup>271</sup> A estética do gênio (*Genie-Ästhetik*) transfere “cega e adialeticamente” para o indivíduo-artista o que deveria ser produção de um sujeito-artista. (TE, 259; AT, 254) A obra, por ser obra, é produto de um sujeito, não é criação de nenhum gênio: “o conceito de gênio é falso, porque as obras não são criações [isto é, não são absoluta originalidade] e os homens não são criadores.” (TE, 259; AT, 255) Ao transformar o artista em gênio criador, suprime-se a *tékne*, o fazer a obra, o construí-la a partir de algo, seja este algo o material pré-dado, seja a capacidade do mesmo artista. Cai-se, assim, na ideologia do irracionalismo e se absolutiza o individual. Além disso, fetichiza-se a subjetividade – como em Kant, na *Crítica da faculdade do juízo* – separando-a da objetividade. No andar da sociedade burguesa, a ideia de gênio e genialidade passa a significar elitismo, normalmente relacionado à divisão social do trabalho.

Uma obra de arte genial – e estas existem, independente do juízo de gosto kantiano ou outro qualquer – não é produto de um semideus. “Os produtores de obras importantes (*bedeutender Kunstwerke*) não são semideuses, mas homens falíveis, muitas vezes neuróticos e martirizados.” (TE, 260; AT, 256)

A ideia de gênio artístico é, de fato, produto de uma sociedade desvirtuada. A servidão real vivida pelos homens nas sociedades instrumentalizadas, dominadoras e totalizadoras, destrói a “liberdade subjetiva, enquanto liberdade para todos”, e a reserva para o gênio:

O gênio transforma-se tanto mais em ideologia quanto menos o mundo é humano e mais neutralizado é o espírito, consciência desse mundo. Atribui-se como substituto ao gênio privilegiado o que a realidade recusa geralmente aos homens. (TE, 261; AT, 256)

A obra genial existe: é “o não rotineiro (*das Schablonenlose*, o fora do padrão), o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a habilidade paradoxal da arte (*das paradoxe Kunststück der Kunst*) e um dos seus critérios mais fidedignos.” (TE, 261; AT, 256)

---

<sup>271</sup> Adorno diferencia sujeito de indivíduo. O campo estético e o campo cognitivo são constituídos por sujeitos e não por indivíduos. Assim como o campo social e histórico. A sociedade burguesa pretende reduzir tudo à individuação. O consumismo e os processos de regressão cultural são exemplos disso.

Se excluirmos “o sentimento de necessidade” dessa listagem, teremos um grande número de obras de arte modernas e contemporâneas que podem ser classificadas de geniais. Apesar de os demais critérios serem importantes, para Adorno o “sentimento do necessário” é aquele que define, em última instância, a genialidade de uma obra de arte. O melhor exemplo, sem dúvida, é a música de vanguarda de Schönberg, uma vez que foi construída a partir da capacidade do próprio material musical. O serialismo-dodecafonismo, como produto artístico – mesmo levando em conta a sua tendência matematizante, cerebralina e totalizadora – nasce necessariamente do material musical disponível (os 12 tons da escala). Ao mesmo tempo, porém, essa necessidade foge do padrão musical tonal em uso, não o repete e anda de mãos dadas com a liberdade de composição. A genialidade, para Adorno, é isso.

Tomando o critério do sentimento de necessidade como ponto de referência básico, podemos então perguntar: é a obra arquitetônica (a igreja da Sagrada Família, o Parque Güell etc.) de Gaudí genial? É genial a obra literária principal (*Ulisses*, *Finnegans Wake*) de Joyce? É genial a obra dramaturgica de Beckett? O inseto-barata de *Metamorfose* de Kafka é genial? *Guernica* de Picasso é genial? As pinturas surrealistas de Salvador Dalí são geniais?

### 97. Originalidade

De um modo geral, o artista-gênio foi relacionado à ideia de originalidade, a saber, a algo completamente novo, até então inexistente. A algo que somente ele, e mais ninguém, teria conseguido fazer. A originalidade, entretanto, não precisa estar relacionada à genialidade. Uma obra de arte pode ser original se sua organização lógica – sua internalidade, o acontecer dos conteúdos que a tornam tal e tal e não outra – conseguir apresentar diferenças marcantes em relação à logicidade das obras consideradas comuns em certa época, ou seja, aquelas obras que constituíram um senso estético aceito em determinada época.

O impressionismo pictórico foi original ao se contrapor ao classicismo e ao romantismo que ainda dominavam a práxis artística no cenário europeu em meados do século XIX. O movimento impressionista desejava representar a realidade buscando suporte na libertação da sensação visual. O anterior modo de ver o mundo provinha de regras pré-estabelecidas. O mundo não era percebido com os olhos do artista, mas com

os olhos exteriores e coercitivos de um sistema pronto e direcionante. Os impressionistas resolvem cortar o cordão umbilical com o passado. Apesar das diferenças entre eles, os pontos básicos que, de forma um tanto desunida, os unem são: o esforço para capturar as variações luminosas refletidas, subfletidas, sobrefletidas, transfletidas na realidade dadas à percepção; o contato direto, *en plein-air*, com os objetos a serem representados a fim de fugir da artificialidade do ateliê e do desvirtuamento que este provoca na captação realista do objeto; o estudo das cores no interior das sombras, ou seja, as sombras não existem para contrastar, como *chiaroscuro*, mas para colorir o objeto; a técnica para relacionar as cores complementares de modo a não sufocar suas personalidades e potencialidades cromáticas próprias; a ansiedade em não deixar o momento pictórico se esvaír, colocando em prática pinceladas rápidas e nervosas, parecendo desleixo e incapacidade para reproduzir o real. Por exemplo, Monet, em *Regatas em Argenteuil* (1872); Renoir, em *Canoeiros em Chatou* (1879); Cézanne, em *O monte Sainte-Victoire* (1904-1906).



Monet. *Regatas em Argenteuil*



Renoir. *Canoeiros em Chatou*



Cézanne. *O monte Sainte-Victoire*

Os pintores impressionistas são originais em relação a um modo anterior de pintar. Já os pintores cubistas são originais na sua proposta de representar pictoricamente a realidade em relação aos impressionistas. Os vanguardistas vienenses são originais em relação à música expressionista dos fins do século XIX e inícios do século XX. Stravinsky foi original no começo de sua carreira como compositor e, numa segunda fase, conforme Adorno, tornou-se restaurador: voltou ao tonalismo para sua música ser consumida.<sup>272</sup>

A originalidade pressupõe um sujeito social emancipado do coletivo. Emancipado da coação que o coletivo exerce sobre a consciência, dominando-a a ponto de ela não conseguir perceber a realidade com o seu eu, mas tão-somente com o nós. Esse sujeito emancipado, ao mesmo tempo um eu-mesmo integrado num nós distinto do

<sup>272</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*, op. cit., p. 109-165.

eu, para desencadear uma obra original precisa refazer relações de tal modo que os resultados deem a indicação de algo primeiro, de algo que ainda não foi visto, não foi escutado, não foi construído, não foi percebido esteticamente. Adorno diz que esse ainda-não deve vir marcado por algum “vestígio utópico” (*utopische Spur*). (TE, 262; AT, 257) Algo bem diferente daquilo que acontece na sociedade burguesa, na qual as novidades são oferecidas artificial e ilusoriamente a fim de esconder a mesmidade dos bens de consumo. Para isso, basta mudar o rótulo, a embalagem ou acrescentar um sabor no produto. Em grande medida, a ideia de originalidade nasce historicamente dessa necessidade de incentivar o consumo para o sistema econômico capitalista manter a dinâmica do valor de troca.

Talvez, por isso, a originalidade da arte contemporânea tende a se afastar do espetáculo consumista. Deseja se autoexcluir do mercado. Essa exclusão, entretanto, pode sofrer um processo de inclusão por força do próprio mercado, que faz das tripas coração para vender-comprar qualquer coisa, inclusive aquilo que não deseja ser vendido-comprado. Ao fazer isso, o mercado, em grande parte, consegue absorver os “vestígios utópicos” presentes na originalidade. Mas a arte parece não desanimar. A cada inclusão, novos tipos estéticos são produzidos pelos artistas.<sup>273</sup> É um jogo de gato-e-rato que mostra tanto o poder da arte quanto o poder do mercado.

## 98. Fantasia e reflexão

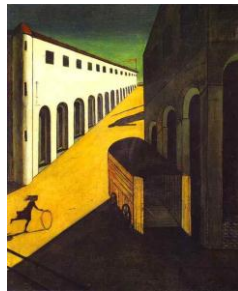
A fantasia é o *organon*, o instrumento da inspiração original. Por mais que ela se afaste do existente, não se desliga do mesmo: “a fantasia não pode ser a simples faculdade de se subtrair ao existente ao pôr o não-existente como se existisse.” (TE, 263; AT, 258) Toda arte nega determinadamente algum existente e, assim, constrói um

---

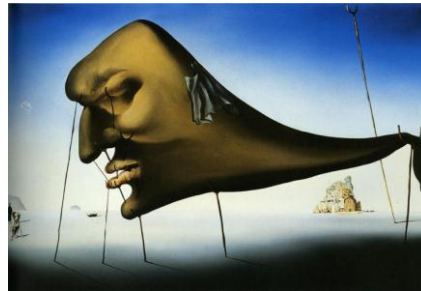
<sup>273</sup> Os novos tipos de arte começam a surgir cada vez mais aceleradamente a partir dos inícios do século XX. Vamos citar alguns, mesmo que nem todos apresentem, segundo Adorno, a característica de originalidade: cubismo, futurismo, sincronismo, raionismo, suprematismo, vorticismo, dadá, Bauhaus, nova objetividade, surrealismo, elementarismo, realismo mágico, arte bruta, arte marginal, abstração orgânica, arte cinética, arte funk, arte performática, fluxus, minimalismo, arte conceitual, body art, antidesign, earth art, arte povera, high-tech, transvanguarda, sound art, web art. A maior parte desses novos tipos de arte Adorno não chegou a conhecer e, talvez, nem se interessaria em conhecê-los por julgá-los não autêntica arte e, assim, não apresentarem “vestígios de utopia”, Cf. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Guia enciclopédico da arte moderna. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

“outro do existente” (*Anderen des Daseins*). Mesmo uma pura ficção nunca é pura, pois, de um ou outro modo, pode ser relacionada a um ente real qualquer.

Tenham-se como casos típicos as pinturas surrealistas de Salvador Dalí; a estranha pintura onírica de De Chirico; o realismo mágico, produtor de fantasias a partir de lugares-comuns, de Magritte. De Chirico desenvolve um estilo autodenominado *pittura metafisica* (pintura metafísica), que, de metafísico, só tem um certo ar de estranheza. O “metafísico”, aqui, é um desejo do pintor de tirar algumas máscaras dos objetos reais para revelar o que estaria por trás deles, a “verdadeira realidade”. Este tipo de pintura, de fato, surpreende o espectador pelo seu ar enigmático e, ao mesmo tempo, tranquilo e parado. Sem ruídos e sem movimento, ela consegue, no entanto, *épater*: quer mostrar a dimensão extraordinária a partir do ordinário. Assim, o extra, o meta só são possíveis tendo o ordinário e o físico como suportes reais para sua realização estética. *Mistério e melancolia de uma rua* (1914) é um bom exemplo da formalização estética alcançada por De Chirico. *Sono* (1937), de Salvador Dalí, interpreta de modo fantástico o sono dos mortais comuns (inclusive o sono alienante, que é quase tão comum quanto o sono corporal), equilibrado em frágeis apoios, pronto a ser interrompido a qualquer instante, seja por algum fator que perturba a consciência adormecida, seja por fatores inconscientes sempre despertos, mesmo sob o sono mais ferrado.



De Chirico. *Mistério e melancolia de uma rua*



Dalí. *Sono*

A fantasia precisa de algum ente para poder se manifestar concretamente. “Somente mediante o ente é que a arte se transcende em não-ente.” (TE, 263; AT, 259) A fantasia também não pode ser vinculada a algo que se costuma chamar de inspiração súbita, proveniente do nada (uma criação do nada), a algo como uma clarividência sem explicação:

A fantasia, nas obras de arte, não está de modo nenhum limitada à visão súbita (*auf die jähe Vision beschränkt*). Assim como a espontaneidade não

pode ser dela separada, tão pouco ela é o mais próximo da *creatio ex nihilo*, o uno e o todo das obras de arte. (TE, 263; AT, 259)

A fantasia, para poder se concretizar na obra, só acontece através do trabalho do artista. O trabalho justamente nega o caráter vazio que se deu ao conceito tradicional de fantasia. Fantasia exige trabalho; e trabalho não é fantasia e nunca foi. Esse trabalho procura, sim, ir para além do usual e desenvolver as possibilidades do existente, que, devido ao processamento livre da fantasia, nos parecem estranhas e diferentes porque até então não apresentadas.

Trabalho também exige reflexão. Por isso, fantasia e reflexão andam de mãos entrelaçadas. De Chirico não teria conseguido produzir sua obra sem reflexão. Uma obra refletida é uma obra mediada. Este é mais um argumento contra a imediatidade que se consignava à fantasia. Inexistem resultados fantasiosos imediatos. De Chirico nutre sua fantasia de motivos arquitetônicos, de estátuas humanas empedradas, de espaços lisos e abertos, de objetos da natureza, de linhas curvas e retas – e reconstrói tudo segundo seus desejos “metafísicos”, a fim de mostrar o “outro lado” da realidade, aquele não percebido por nossos olhares cotidianos.

Adorno aprova esse novo olhar, que, de acordo com sua teorização estética, não vê apenas o exterior do objeto (como teima em ver o nosso olhar cotidiano), mas deixa o objeto falar. O objeto fala mais do que suas aparências indicam. Deixar o objeto falar é “deixá-lo ir por si mesmo para onde quiser” (TE, 265; AT, 260), sem lhe fazer violência. Essa é a verdadeira reflexão estética: une a liberdade (da fantasia) com a determinação (do objeto). “Enquanto faculdade de descobrir na obra de arte começos e soluções, ela [a fantasia] pode chamar-se o diferencial da liberdade no meio da determinação.” (TE, 265; AT, 260)

## 99. Objetividade e reificação

Objetividade (*Objektivität*) não é o mesmo que reificação (*Verdinglichung*). Precisamos manter as diferenças. Objetivação tem a ver com o objeto e o objeto tem a ver com o sujeito. O artista, por exemplo Cézanne, quando toma o monte Sainte-Victoire como objeto para pintar, deixa-o falar, mas a linguagem do objeto transita pela linguagem do sujeito-artista Cézanne. O objeto – o monte Sainte-Victoire – foi pintado inúmeras vezes por Cézanne (entre 1885 e 1906) porque a linguagem do objeto e a



linguagem do sujeito tinham muito a dizer. Este processo de fala-e-escuta, que resultou na produção de vários quadros do monte Sainte-Victoire, é justamente o processo de objetivação. A objetivação do Sainte-Victoire, portanto, não é cada quadro pintado, mas o processo de construção de todos os quadros, isto é, da forma estética “o monte Sainte-Victoire”, representada por meio de conteúdos logicamente inter-relacionados e que “acontecem”, no dizer de Adorno. A objetivação é um acontecimento, algo dinâmico, um movimento dialético, e não um ponto fixo, estacionado no quadro pronto. Uma obra de arte não pode ser paralisada entre coordenadas cartesianas. Estancar o movimento estético é reificá-lo, torná-lo coisa (*Ding*), o que nenhum movimento é. A reificação é uma “pretensão metafísica” (*metaphysischen Anspruch*), pois pretende “escapar ao tempo e à transitoriedade de tudo o que no tempo se apresenta [ilusoriamente] como permanente.” (TE, 266; AT, 262)

A obra de arte, todavia, quando produzida, tende a se apresentar, tanto ao sujeito-artista quanto ao sujeito-contemplador, como coisa. Adorno chama este fato de “desvio subjetivo”. Esse processo desviante é fundamental, pois dá à obra um *fundamentum in re*, ou seja, faz da obra parte integrante do mundo concreto (*dinglich*). Mas como a concretude estética é movimento, a obra de arte precisa “negar a própria coisalidade” (*die eigene Dinglichkeit zu negieren*). (TE, 266; AT, 262)

Objetivação-reificação: são momentos estéticos diferentes, mas não são antagônicos; um passa perto do outro, cumprimentam-se, mas seu relacionamento não passa de um fluido semidialetizado.

## X. PARA UMA TEORIA DA OBRA DE ARTE

100. Experiência estética como processo. Caráter processual das obras.

Todos os objetos falam. É preciso escutar o que dizem. A obra de arte se apresenta à nossa experiência como um dos objetos do mundo e que tem algo a nos dizer. A relação que se estabelece entre contemplador da obra e obra contemplada é uma relação viva. “A experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva.”<sup>274</sup> Não existe, portanto, obra de arte pronta, apesar das aparências de fechamento da obra em torno de si mesma. Por isso, toda obra de arte se apresenta à experiência como um ensaio e não como um sistema. A obra ensaia um dizer e o contemplador ensaia um escutar. O jogo ensaístico que se estabelece entre objeto-obra e sujeito-contemplador liberta a dimensão processual da obra. “Pela imersão contemplativa, o caráter processual imanente da obra é libertado. Ao falar, a obra transforma-se em algo que em si se move.” (TE, 267; AT, 262) Aquilo que se movimenta na obra é uma unidade feita de momentos que podem se inter-relacionar (“acontecer”, na linguagem adorniana) de um modo ou de outro. A unidade dos momentos proporciona um sentido, que não é único, mas constelacional e paratáxico. Constelacional, porque feito de momentos não obrigatoriamente associados num conjunto e, no entanto, juntos; paratáxico, porque juntos por coordenação e não por subordinação.

Pode-se analisar uma obra de arte? Sim, contanto que a análise não seja um ato de decomposição a perseguir “presumíveis elementos originais”, isto é, *archés* estéticas, atrás das quais nada mais existiria. Na arte, começos originais são uma ilusão, pois todo começo artístico é histórico desde o ponto de partida. “A análise só se aproxima da obra de arte quando apreende de modo processual [histórico] a relação dos momentos entre si, não quando a reduz, por decomposição, aos seus presumíveis elementos originais (*Urelemente*).” (TE, 267; AT, 262)

O *Tractatus logico-philosophicus*, de Wittgenstein, seria o pior modelo teórico-filosófico para embasar uma experiência estética. Já as suas *Investigações*

---

<sup>274</sup> TE, 267; AT, 262: *Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her.*

*filosóficas* trazem algumas contribuições significativas para esclarecer as relações vivas que podem acontecer nos jogos de linguagens plurais artísticas.<sup>275</sup>

O que nos diz o objeto-obra *Esperando Godot*, de Beckett? Diz: esperemos, algo pode acontecer. A própria espera é o acontecimento. A peça inicia com um convite para esperar: “Nada a fazer”, diz Estragon. A não ser esperar. E termina com um ato esperante, sem palavras: “Não se mexem.” Esta é uma orientação técnica de Beckett, antes de as cortinas fecharem. As cortinas, de fato, não se fecham, pois a espera continua. É como se as cortinas não tivessem sido fechadas. Essa é a experiência viva feita a partir do objeto *Esperando Godot*. Melhor, é a experiência que une os diversos momentos da peça e que lhe dão sentido. Sentido = vida. Sentido que viria por meio da interferência divina de Godot (*God, Gott*) nos fatos irracionais presentes no mundo durante a Segunda Guerra (1939-45) e nas suas consequências dolorosas? Não. Beckett é um desesperançado de Deus, apesar de sua educação religiosa protestante, e desesperançado dos homens, principalmente no período pós-guerra, quando está a construir esta peça teatral (1948-49). A experiência viva de Beckett é repassada para a peça teatral construída e, dela, para nós e que pode ser retraduzida de modos bem diferentes da experiência beckettiana e daquilo que foi formalizado na peça, segundo certas circunstâncias históricas. Podemos, hoje, por exemplo, estar esperando para que cessem as agressões ao meio ambiente promovidas pela ânsia de lucro capitalista. Mas, também, a experiência estética de *Esperando Godot* pode nos acordar para a superação do sentimento de impotência que atravessa a peça: só “esperar não é saber; quem sabe faz a hora, não espera acontecer”.<sup>276</sup> Os personagens de *Godot* estão paralisados no tempo – ou o tempo paralisou-se neles, tornando-se não-tempo – tal como acontece com Hamm e Clov, os personagens de *Fim de partida*, confinados num abrigo, esperando o fim que parece estar próximo, mas que gira em falso: o fim é o começo de novo fim.

---

<sup>275</sup> José Arthur Giannotti procurou discutir o jogo do belo e do feio artísticos embasando a discussão no conceito wittgensteiniano de jogo de linguagem regrado. Regrado por juízos de valores estéticos. “A noção de jogo de linguagem, elaborada por Ludwig Wittgenstein, foi a chave de abóboda que me permitiu voltar à estética, mas agora do ponto de vista do juízo [...]” [...] o que me importa é o juízo que passa a atribuir valores” [ao que é arte e não-arte, ao que é belo e feio – SS]. Mas também juízos relacionados ao modo peculiar de ver e à transfiguração desse olhar na obra de arte. Cf. GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 8, 96. Nas suas análises estéticas, Giannotti não traz Adorno para a discussão, pois seu *background* teórico resiste ao que foi produzido pela Escola de Frankfurt. Resistência, de seu ponto de vista, bem fundamentada. O conceito “jogo de linguagem”, como Wittgenstein o desenvolveu, é estranho a Adorno.

<sup>276</sup> Geraldo Vandré, na canção de protesto contra o regime militar repressor brasileiro implantado no país a partir de 1964, “Pra não dizer que não falei de flores”.

Em *Film* (1965), curta-metragem com roteiro de Beckett e direção de Alan Schneider, o personagem principal (protagonizado por Buster Keaton) busca se livrar de olhares alheios e, inclusive, de seus próprios quando refletidos num espelho. A experiência estética viva proporcionada por *Film*<sup>277</sup> acontece dentro de um quarto fechado, mobiliado com uma cadeira, uma cama e uma pequena mesa. Em paredes opostas, estão pendurados um quadro figurando uma escultura sumeriana de Deus de olhos arregalados e um espelho. Além disso, dentro de uma cesta estão um cachorro e um gato; numa gaiola, um pássaro; num aquário, um peixe. O filme é mudo e não tem fundo musical.

Um por um, os olhares que perturbam o personagem vão sendo eliminados: a cortina da janela é cerrada para que olhares de fora não penetrem no quarto; o espelho é tampado com o cobertor para que não reflita o olhar do personagem; o quadro é arrancado da parede e rasgado em pedaços; o cachorro e o gato são postos para fora do quarto; a gaiola e o aquário são cobertos. Algumas fotografias, retiradas da pasta, que retratam momentos da vida do personagem desde a infância até a idade adulta, são rasgadas: são objetos para não mais serem olhados.

De repente, o personagem se volta para o espectador, que somos nós (nós somos a câmera de filmagem), e mostra o seu rosto, até então sempre oculto. Mas os nossos olhares ele não consegue eliminar, pois a obra de arte está aí para ser contemplada e experienciada. O filme termina com a expressão espantada e, ao mesmo tempo, resignada do personagem: terá que aceitar os nossos olhares e conviver com eles, pois do contrário ele deixaria de ser o personagem do filme. E o próprio filme, como obra, deixaria de existir. Num último esforço desesperado, cobre os olhos com as mãos: ao não nos ver, pensa que não o estamos vendo. No entanto, nós continuamos a vê-lo ou, melhor, a obra de arte de Beckett não consegue subtrair-se da experiência viva da nossa contemplação.

Gabriela Borges faz detalhadas, e mais técnicas, considerações sobre *Film*.<sup>278</sup> Podemos aceitar a linha de pensamento da autora, e de outros autores sobre os quais a sua análise se apoia. Podemos aceitar que somos o que somos porque somos

---

<sup>277</sup> Num filme, a experiência estética é diferente daquela vivenciada diante/junto de um quadro pintado ou daquela imersa na leitura de um romance e, também, diferente das experiências teatrais e, mais ainda, das experiências estéticas musicais.

<sup>278</sup> BORGES, Gabriela. O olhar voraz da câmera-personagem no filme de Samuel Beckett. *Revista Olhar*. UFSC, São Carlos, ano 4, n. 8, 2º sem. 2003.

percebidos: sou um objeto que fala para alguém, que pode me perceber e construir ensaios a meu respeito. Posso tentar me subtrair do olhar do outro, a fim de que ele não consiga saber quem eu sou. Posso tentar me esconder, até de mim próprio. Posso, enfim, quebrar a relação sujeito-objeto, que forma o conteúdo da minha experiência viva e autenticamente racional. Posso não querer ver-me como um objeto de arte.

Até aqui, tudo bem. Mas falta, na análise da autora, um ponto importante a ser esclarecido. Beckett quer, de fato, propor a superação da dimensão metafísica presente na concepção filosófica de Berkeley, expressa sinteticamente na frase: “ser é ser percebido” (*esse est percipi*).<sup>279</sup> O momento central do filme, e que redireciona todos os demais para uma nova concepção da percepção, acontece quando o personagem rasga a imagem sumeriana de Deus e pisa raivosamente sobre os pedaços espalhados no chão. Deus é uma das representações mais significativas da versão metafísica da percepção humana. Ao propor a sua destruição, Beckett devolve ao humano o que é de direito humano. *Film*, em poucos minutos, tenta reverter uma concepção que há milênios perturba a autêntica construção dessa obra de arte que é o humano.

A obra de arte não pode ser enquadrada no conceito metafísico de “ser”. Ela é um devir (*ein Werden*). “As obras de arte não são um ser, mas um devir.” (TE, 267; AT, 263) Isso, porque só são o que são pela experiência viva de seus momentos constituídos por cintilações ensaísticas que acontecem entre sujeito e objeto.

Como acontece na experiência sexual, diz Adorno, quando os parceiros da construção do prazer – um sujeito-objeto e um objeto-sujeito – parecem tornar-se um só, mesmo sendo diferentes e sabendo-se como tais. “Se a experiência estética se assemelha a alguma coisa é, então, à experiência sexual e, na verdade, à sua culminação.”<sup>280</sup> A experiência viva da arte precisa atingir o prazer estético, que faz o fruidor imergir na obra de tal modo que, nessa imersão, a diferença dos dois polos seja preservada. Isso, porque se um dos polos perder a subjetividade e a objetividade, perde-se a fruição propriamente estética. Assim como na experiência sexual: cada parceiro do prazer é sujeito e objeto ao mesmo tempo; a identidade de um depende da identidade do outro. Isto é, a identidade de um não pode anular a identidade do outro. Cada identidade

---

<sup>279</sup> *Film*, de acordo com Beckett, é construído a partir dessa afirmação de Berkeley.

<sup>280</sup> TE, 267; AT, 263: *Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische Erfahrung der sexuellen, und zwar deren Kulmination.*

é não-identidade para o outro. Tanto a amada quanto o amado, ao se encontrarem, se modificam. Cada ato sexual pode se tornar um acontecimento de construção erótica. Na experiência com a obra de arte, o contemplador sujeito-objeto e a obra objeto-sujeito constroem, a cada encontro, um outro ensaio estético. A experiência sexual autêntica é “o arquétipo encarnado (*leibhafte Urbild*) da experiência estética.” (TE, 267; AT, 263)

Não é apenas a obra particular que constitui o estado movente da arte de uma época ou dos tipos artísticos que se multiplicam (ou podem se multiplicar) numa época. A obra de arte mantém sua autonomia se se relaciona com outras obras de arte. Esta relação é imanente, ou seja, nasce no e pelo movimento artístico de uma época com a época. O particular só é particular no conjunto historicamente constituído. A particularidade parece imobilizar-se sobre si. Quem a arranca dessa ilusão é o movimento histórico epocal, que faz integrar concretamente a si o que parece abstrato, separado. O verdadeiro movimento processual da arte busca a identidade, o ser-si? Sim, mas esse processo é busca do verdadeiro momento da construção da identidade, que reúne, mas não anula, o idêntico e o não-idêntico. A obra de arte e as obras de arte formam um todo, mas esse todo é unidade de momentos que se movimentam impulsionados pela força do idêntico e pela força do não-idêntico, sem que nenhum deles suprima a força do outro. É um jogo, não empatado e nunca vencido por nenhum dos jogadores em campo. As obras de arte buscam “processualmente a identidade do idêntico e do não-idêntico, porque até a sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo” (*Zauberformel fürs Ganze*). (TE, 268; AT, 263) Hegel também aceita a momentaneidade dos todos intermediários. Por exemplo, no seu sistema a arte é um todo intermediário momentâneo, assim como a religião. Mas o movimento dialético termina abruptamente num Todo com ‘t’ maiusculamente metafísico, que já não é mais momentâneo e, sim, Absoluto com ‘a’ maiusculamente totalizador.

A obra de arte tem seu lugar garantido no reino do espírito, uma vez que é produto humano, é artefato, a saber, é algo feito com arte ou, em outras palavras, algo feito usando as diversas capacidades propriamente humanas, nelas incluindo a capacidade racional. Um artefato, como artefato, é si-mesmo. Mas para chegar a ser si-mesmo, ele “precisa do seu não-idêntico, do heterogêneo, do não formado” (*um irgendetwas mit sich selbst zu werden, ihres Nichtidentischen, Heterogenen, nicht bereits Geformten bedürfen*). (TE, 268; AT, 263) Os girassóis pintados por van Gogh são idênticos a si mesmos porque não são idênticos aos girassóis reais. O girassol tem forma natural; o girassol pintado tem forma estética. Cada qual é idêntico a si e não-idêntico

em relação ao outro. “Essa reciprocidade [que os antagoniza] constitui a sua dinâmica” (*Diese Reziprozität macht ihre Dynamik aus*). (TE, 268; AT, 263) O não-idêntico, o heterogêneo, o não-formado, porém, não se referem apenas ao que é obra de arte e ao que não é (o girassol pintado por van Gogh e o girassol plantado no campo). A reciprocidade antagonica também se manifesta na própria obra de arte, no âmago de sua identidade, que nunca é idêntica a si mesma. Por isso, Adorno diz que a obra de arte é *in actu*, pois não alcança o estado de identidade pura. Evidentemente, este *in actu* não é o mesmo pensado por Aristóteles. No filosofar aristotélico, o ente em movimento é *in actu et in potentia* e, por este motivo, nunca está em contradição consigo mesmo. O *in actu* adorniano faz da obra de arte um ente tensionado. Ente, porque a obra, por ser obra, está terminada; tensionado, porque este ente aparentemente está terminado. Como a obra é feita de momentos e, como tal, é histórica em sua forma, pode mudar seus sedimentos e a articulação entre eles. A história é *in actu*. Não existe história em potencial. Atribuir potencialidade à história é torná-la finalística. Os finalismos, por sua vez, são máscaras que escondem a rigidez cataléptica da metafísica. A história é dialética e o *in potentia* é-lhe estranho:

As obras de arte são-no apenas *in actu*, porque a sua tensão não culmina na resultante de uma pura identidade com este ou aquele polo. Por outro lado, só enquanto objetos acabados, coagulados (*geronnene Objekte*), é que se transformam em campo de forças dos seus antagonismos; de outro modo, as forças encapsuladas (*verkapselten Kräfte*) convergiriam ou divergiriam. A sua natureza paradoxal (*ihr paradoxes Wesen*), o equilíbrio [o *in actu*], nega-se a si mesmo. (TE, 268; AT, 263-264)

O equilíbrio de que fala Adorno, este estado de aparente imobilidade da obra de arte, é *Einstand*, ou seja, é estar em algum lugar, na posse de uma situação. Assim, o *Einstand* é objetivo e este é o sentido do *in actu* adorniano. É assim porque a obra de arte fala por si mesma, como qualquer objeto. A fala de um objeto, a sua linguagem, não está *in potentia* para coisa alguma. Se estivesse, teria em-si já algo pré-programado para acontecer. Perderia, com isso, o seu *Einstand* de liberdade. Este foi, de fato, o grande equívoco das teorizações hegelianas e marxianas. Em Hegel, a realidade está pré-programada para tornar-se Espírito.<sup>281</sup> Em Marx, o objeto “proletariado” está

---

<sup>281</sup> A realidade, para Hegel, é sempre *Wirklichkeit*: está sempre se efetivando, se realizando, tornando-se mais e mais verdadeira; ou mais e mais racional. Essa ideia é sintetizada na conhecida frase posta no prefácio de *Princípios da Filosofia do Direito: Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig* (O que é racional, é efetivo; e o que é efetivo, é racional).

destinado, *in potentia*, a tornar-se o polo aglutinador do futuro social, econômico e político. Social, porque negará o objeto “burguesia”; econômico, porque negará a propriedade particular dos meios de produção que está nas mãos da burguesia; político, porque negará o Estado, propriedade política da classe burguesa dominante. Em Marx, ser proletário não é *Einstand*, é *Stand*. A concepção marxiana é determinística, não libertária.<sup>282</sup>

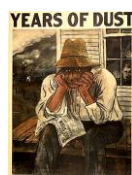
A dialética da obra de arte, para Adorno, é um enigma utópico, a saber, não há nenhuma certeza à vista de como se desenvolverá seu *Einstand*. No entanto, há uma certeza, que também é sua verdade: a obra de arte é polêmica. *Pólemos* é choque, confronto, conflito, desde Heráclito – *pólemos* é a mãe de todas as coisas. Mesmo as obras afirmativas são polêmicas. “Todas as obras de arte, mesmo as afirmativas, são polêmicas *a priori*.” (TE, 268; AT, 264) Por exemplo, as obras dos artistas norte-americanos (pintores e fotógrafos) que propunham o chamado realismo social no período de entre-guerras: Margareth Bourke-White, *Na ocasião da inundação de Louisville* (fotografia, 1937); Ben Shahn, *Years of dust* (c. 1935); ou as obras do realismo socialista soviético: Wladimir Krikhatzkij, *O primeiro trator* (1942); Vera Múkhina, *Trabalhador industrial e jovem de uma fazenda coletiva* (escultura, 1937).<sup>283</sup>



Margareth Bourke-White. *Na ocasião da inundação de Louisville*



Krikhatzkij. *O primeiro trator*



Ben Shahn. *Years of dust*



Múkhina.  
*Trabalhador industrial e jovem de uma fazenda coletiva*

<sup>282</sup> Cf. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; Cap. I: “O marxismo, balanço provisório”, p. 19-87.

<sup>283</sup> Giulio Carlo Argan, no seu passageiro comentário a respeito do realismo socialista, afirma de modo taxativo: a rigor, o realismo socialista “não é realismo nem socialista”. E continua: “não pode sequer se considerar como movimento regressivo ou reacionário, sendo mera propaganda política.” Cf. ARGAN, Giulio C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 511.



Spinoza já deixou claro que afirmar ou determinar uma coisa é negar outra: *omnis determinatio negatio est*.<sup>284</sup> Ao afirmar alguma coisa, a obra de arte abre a possibilidade do *pólemos*: a realidade afirmada na obra poderia ser diferente, poderia ser outra. Apesar de Adorno rejeitar a arte tão-somente afirmativa, por ser estruturalmente ideológica e regressiva, mesmo assim não a condena ao conservadorismo: “A ideia de uma obra de arte conservadora contém algo de absurdo” (*haftet Widersinn an*). (TE, 268; AT, 264) O simples fato de a obra de arte não ser a empiria bruta já a separa do que é. Talvez seja esta a frágil chance de uma obra realista propor a descolagem da realidade que ela pensa estar retratando fielmente e que deveria ser aceita. Mozart, um artista aparentemente afastado da polêmica, permite a polemização porque a “doçura dolorosa” (*Schmerzhaftes Süsse*) de sua música, ao propor o distanciamento da realidade, justamente a critica. Tenha-se como exemplo característico a *Missa de Requiem em ré menor, K 626* (1791), obra na qual o doloroso e o doce andam de mãos dadas no conflito musical. É doce compor música e isto era vida para Mozart; mas é doloroso saber-se morrendo enquanto se compõe.<sup>285</sup> A crítica, nesta obra, apresenta duas faces: é crítica à natureza, que encaminha o corpo para a morte antes do envelhecimento e do desgaste de sua estrutura fisiológica; é crítica à sociedade, que não tem meios médicos para controlar e curar doenças. Tanto a natureza como a sociedade matam o jovem artista. *Requiem* é o doce-doloroso lamento desse fato.

A obra de arte procura conciliar o conflito – o *pólemos* – existente e persistente em suas entranhas. Por trás do seu estado de aparente imobilidade, os momentos estéticos estão em ebulição. Ebulição lenta, quase imperceptível, quase uma letargia, dependendo da forma estética construída e do modo como os conteúdos acontecem em sua interligação; ou dependendo da contemplação mais ou menos desavisada do sujeito-objeto receptor. Muito da pintura expressionista abstrata contemporânea pode levar a este tipo de recepção morna. Por exemplo, o abstracionismo de Rothko, em *Sem título* (1951/55); de Diebenkorn, em *Ocean Park n° 67* (1973). Apesar da quase-frieza geometrizada dessas obras, é possível perceber que

---

<sup>284</sup> No original, em latim, Spinoza escreveu: “*Quia ergo figura non aliud, quam determinatio et determinatio negatio est; non poterit, ut dictum, aliud quid quam negatio, esse.*” (A figura, portanto, outra coisa não é que uma determinação e a determinação é uma negação. Assim, a determinação só pode ser uma negação.) *Carta 50*, dirigida ao “mui bondoso e prudente” senhor Jarig Jelles, em 2 de junho de 1674. In: SPINOZA. Trad. Marilena Chaui. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 393.

<sup>285</sup> Mozart compôs o *Requiem* em estado de precária saúde, já no limiar de sua prematura morte, aos 35 anos de idade.

elas tentam esconder as irregularidades e a não-geometrização quantificada, a não-matematização do mundo; também podem estar nos dizendo que tudo neste mundo tem limites e, logo, tudo é contingente e histórico. Esta ebulição, todavia, é diferente daquela que acontece nas obras cubistas rebeldemente geometrizadas, anguladas, desanguladas, reanguladas, recortando o real em planos divergentes, quebrando sua linearidade e sequencialidade. As cores quase-mortas de *Guernica* (1937), de Picasso, revivem raivosamente e plenas de revolta nas figurações deformadas, angustiadas, despedaçadas que se remexem na tela, mesmo apresentando-se para nós como se imobilizadas pelo ato da pintura. De fato, é como se estivessem imobilizadas.<sup>286</sup> Mas não estão. Mesmo uma natureza-morta cubista ressuscita os objetos através das tintas quentes e do pincel semicuidadoso manejado pelas mãos de Juan Gris: *Violino e violão* (1913). A série “Mulheres chorando”, sem dúvida, está entre o conjunto de pinturas cubistas mais ebulitivas da criatividade de Picasso.



Rothko. Sem  
título



Diebenkorn. *Ocean Park n°*  
67



Juan Gris. *Violino e*  
*violão*

No campo da literatura, a processualidade ou o “ruído de fricção dos momentos antagônicos” (*der Laut der Reibung der antagonistischen Momente*) acontece de modo diferente. Os significantes não são pictóricos nem musicais, são linguísticos.

Mozart propõe criticar a morte pelo caminho clássico da musicalidade tonal em ré menor. Os ruídos de fricção acontecem basicamente na forma musical. É claro que a religiosidade presente na obra (o *Requiem* destina-se a celebrar liturgicamente a morte) faz parte dos seus sedimentos históricos e não deve ser deixada de lado no processo crítico desencadeado pela música. Mas é a música que faz o processo

---

<sup>286</sup> Este “como se” é o *in actu* adorniano, discutido mais acima. O “como se” adorniano poderia ser confrontado com o “como se” wittgensteiniano. Disso, certamente, resultaria uma reflexão interessante.

“crepitar” (*knistern*)<sup>287</sup> e não a estruturação própria da missa, com sua sequencialidade característica feita de gestos e palavras rituais (introito, kyrie, leituras, sanctus, consagração, comunhão etc.). Uma missa de *Requiem* apenas rezada (lida e falada) e gestuada não tem o mesmo efeito que a de Mozart, que pretende um efeito artístico.

A morte, pictoricamente construída em *Guernica* e na série “Mulheres chorando”, de Picasso, desencadeia processos críticos completamente diversos. O envolvimento estético é outro, porque o objeto de contemplação é outro. A fala do *Requiem* de Mozart é musical, enquanto que a fala das pinturas de Picasso é pictórica. O processo ‘aisthetico’ exige outro encaminhamento.

Já o tema da morte, formalmente estetizado na literatura, é cifrado/objetivado por meio de signos linguísticos. Lembremos, entre outros, alguns casos: *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi; o conto *Bobók*, de Dostoiévski ou, do mesmo autor, o assassinato da velha em *Crime e castigo*; a morte de Albine em *O crime do padre Mouret*, de Zola; a morte de Amélia e o assassinato da criança recém-nascida pelas mãos de uma “tecedeira de anjos” em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, e, do mesmo autor, a morte de Luísa em *O primo Basílio*; e a carnavalização da morte na narrativa feita pelo defunto-autor Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.<sup>288</sup> A literatura desencadeia outro processo estético porque o “cerne temporal” (*Zeitkern*) das palavras é feito de abstrações conceituais, que mais se distanciam da realidade do que dela se aproximam. Se vemos uma árvore pintada, sentimo-nos mais próximos da realidade do que se ouvimos ou lemos a palavra “árvore”. É verdade que a pintura e a música também laboram com conceitos tanto quanto a linguagem escrita e falada. Tentar entender a realidade por meio de conceitos é uma das estratégias mais importantes da racionalidade. A história humana está aí para demonstrar isso. Adorno não rejeita o conceito. O que ele rejeita é a insistência da razão em imobilizar o movimento do real (seu tempo-espço) em conceitos estáticos. Assim, o efêmero, o transitório, o contingente tendem a desaparecer para serem estabilizados no conceito. Ao longo da história da humanidade, a tendência de imobilização do real se

---

<sup>287</sup> TE, 269; AT, 264: “O que nas obras de arte crepita é o ruído de fricção dos momentos antagônicos [...]” (*Was an den Kunstwerken knistert, ist der Laut der Reibung der antagonistischen Momente [...]*.)

<sup>288</sup> Não vamos, aqui, desenvolver análises propriamente literárias das obras citadas. Não nos interessa, agora, demonstrar o realismo naturalista de Zola e de Eça de Queirós como contraposição ao romantismo ou, então, acompanhar a certa e inusitada crítica de Machado de Assis feita ao naturalismo amoral de Eça através do necromance *Memórias póstumas*. Não vamos discutir a obra de Dostoiévski seguindo os passos de Bakhtin e, também, não queremos comparar o estilo de Tolstoi com o estilo de Dostoiévski.

manifestou com mais força na linguagem (falada, mas principalmente na escrita) do que em outras formas de interação racional, mesmo que em todas as formas instituídas pelos homens ela esteja presente, com mais ou menos poder de petrificação. Isso não é diferente no campo da arte.

O classicismo, na arte – seja na escultura, na pintura, na música, seja na literatura – em suas produções procurou estabilizar o “cerne temporal” da realidade. Assim, por exemplo, só havia uma forma esteticamente conceitual para pensar o “belo”, o “feio”, “arte”, “não-arte”, “harmonia”, “desarmonia”, “forma”, “conteúdo” etc. Kant foi, sem dúvida, aquele que entendeu o belo de modo novo: é aquilo que “agrada universalmente sem conceito”. Esse “sem conceito” tem um significado próprio e que deve ser levado em conta para bem compreender a reflexão sistemática de Kant.<sup>289</sup> Entretanto, ao contrário do que julgava Kant, o belo só pode ser pensado através de conceitos. Conceitos, no plural. E esses conceitos precisam estar sempre à escuta do que diz o objeto. A literatura, que lida com as palavras para expressar a realidade, tende mais ao imobilismo do que as outras manifestações artísticas, pois os signos linguísticos são normalmente os resultados de abstrações totalizadoras, unificadoras das diferenças. O signo “árvore” não traduz as inúmeras diferenciações existentes entre as árvores. Por isso, a arte literária tem muito mais dificuldades para fazer o real “acontecer” esteticamente. Quando Guimarães Rosa escreve que “o mato – vozinha mansa – aeiouava”<sup>290</sup>, ele consegue quebrar de uma maneira original o “cerne temporal” ossificado na palavra “mato”. O mesmo acontece na forma poética de Oliverio Gironde construída em *En la masmédula (A pupila do zero*, na ed. brasileira). Conforme Régis Bonvicino, na introdução que faz à obra e baseado em considerações de Saúl Yurkievitch, a poesia de Gironde é um “magma verbal turbulento”. Bonvicino acrescenta: “É como se o poeta perdesse uma imagem coerente, unívoca e lógica do mundo, abrindo-se a outros espaços.”<sup>291</sup> Poderíamos, por nossa vez, acrescentar: abrindo-se a outros tempos ou espaços-tempos, pois os significantes são ressignificados, transsignificados, subsignificados, intrassignificados de modos surpreendentes,

---

<sup>289</sup> Principalmente, deve-se levar em conta que o ajuizamento sobre o belo é, para Kant, regulativo e não teórico. O belo faz parte do “como se”, tanto quanto a finalidade do universo. Esse belo, em Kant, nasce do sujeito e não do objeto. Veremos mais adiante (item 114 deste capítulo) porque Kant diz que o belo é um campo sem conceito.

<sup>290</sup> GUIMARÃES ROSA, João. “Buriti”, in *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 134.

<sup>291</sup> Cf. GIRONDE, Oliverio. *A pupila do zero*, op. cit., p. 15.

possibilitando a implosão do enquistamento das palavras. Um bom exemplo é o poema “Tanto eu”, no qual a palavra “eu” (*yo*) perde sua simplicidade significativa, aquela unidade que o senso comum e a racionalidade clássica e iluminista lhe conferiram: o eu se multiplica em “mil e um eu e um eu”, e também em “eu antropouco”, em “eu dédalo”, “póseu”, “paneu”, “eu maramante”, “eu gong” etc.<sup>292</sup> Contribuindo com Girondo, poderíamos continuar: eussim, nãoeu, maiseu, menoseu, eueu, euelaeuela. Os novos e estranhos significantes literariamente constituídos permitem repensar a monoliticidade dada linguisticamente ao eu, que, então, torna-se um objeto falante a nos explicitar suas múltiplas facetas. Uma obra de arte, uma poesia, por exemplo, é uma “forma humana mortal”, diz Adorno. Quanto mais as obras de arte tentam tornar-se imortais, tanto mais deixam de ser arte:

O caráter processual das obras de arte não é mais do que o seu cerne temporal (*Zeitkern*). Se para elas a duração se torna intenção [quer dizer, se pretendem se eternizar], de modo que afastam de si o que presumem efêmero e se eternizam por si mesmas mediante formas puras e rigorosas ou através do caráter nefasto da universalidade humana, encurtam assim a sua vida, ativam a pseudomorfose no conceito que, como âmbito constante de realizações mutáveis, ambiciona segundo a sua forma justamente aquela estática intemporal (*zeitlose Statik*), contra a qual luta o caráter tenso da obra de arte. As obras de arte, formas humanas mortais (*sterbliche menschliche Gebilde*), esvanecem-se manifestamente tanto mais depressa quanto mais encarniadamente se opõem a esse caráter. (TE, 269; AT, 264)

Mesmo sendo uma forma-figura-produto (*Gebilde*) humana mortal, a obra de arte não pode simplesmente copiar o que percebe na realidade. Uma fotografia, para tornar-se obra de arte, precisa retratar a realidade e, ao mesmo tempo, precisa não retratá-la. Algo precisa ficar em aberto: é aquilo que, na obra, não é dito, mas que faz parte do objeto retratado. Evidentemente, quando se diz alguma coisa, não se diz outra. Se digo: este edifício é alto, não digo que ele é baixo. E, no entanto, também digo que não é baixo, pois determinar algo é negar outra determinação. A arte justamente labora nesse claro-escuro do dizer e do não dizer. Quanto mais frágil é o limite entre o dito e o não dito, quanto mais a obra permite ir e voltar de uma dimensão a outra, mais os conteúdos acontecem esteticamente. *Esperando Godot* e *Fim de partida*, de Beckett, possibilitam esse ir e vir através da palavra-figura-ação teatrais. *Hamlet*, de Shakespeare, também. *Grande sertão: veredas* e as novelas de *Corpo de Baile*, de

---

<sup>292</sup> GIRONDO, op. cit., “Tanto eu”, p. 109.

Guimarães Rosa, dizem não dizendo, falam não falando. Os objetos trabalhados pelo artista-escritor não são descritos nem prescritos; apresentados por subposição ou sobreposição, são sempre proposições. É o caso do personagem Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, proposto como homem e que é mulher; Riobaldo, o outro personagem-chave do romance, também é proposto como covarde e pusilânime e que, a partir de um pacto feito com seu *daimon* interior, passa a ser chefe de jagunços. Tanto Diadorim como Riobaldo são personagens literários de ida e volta, propostos para acontecerem no claro-escuro da estetização da realidade.

Compare-se a apresentação da natureza em “Buriti”, novela de Guimarães Rosa, e em *O crime do padre Mouret*, de Zola.<sup>293</sup> Ambas as obras pretendem relacionar a natureza com a sexualidade humana. Enquanto “Buriti” explora a sexualidade como um enigma a ser decifrado juntamente com a decifração da natureza – como Chefe Zequiél tentava decifrar os ruídos da noite, este “estudo terrível” e, ao mesmo tempo, sempre em aberto – na obra de Zola existe apenas a intenção de desreprimir a sexualidade de *l’abbé Mouret* de modo tético. O romance de Zola é uma tese, literariamente apresentada, contra o celibato dos padres e, como tal, pode ser associado ao romance de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro* e, em parte, ao romance histórico *Eurico, o presbítero* de Alexandre Herculano. Os romances de Zola, de Eça e de Herculano podem ser aproximados mais de um arrazoado teórico naturalista-realista do que de uma proposta estética. Por isso, além do tema da sexualidade, o tema da morte, nestes romances, é tratado como um conceito frio, que busca em si próprio as explicações fornecidas pela cultura na qual foi constituído: Amélia (em *O crime do padre Amaro*) e Albine (em *O crime do padre Mouret*) morrem por terem levado os dois padres a violar o voto da castidade; padre Amaro, por desespero, encomenda o assassinato do filho recém-nascido; precisa eliminar o fruto de sua falta (de seu pecado); Eurico se suicida para não quebrar o voto de castidade com Hermengarda. Em *O primo Basílio*, de Eça, Luísa morre de remorso, de sentimento de culpabilidade por ter sido infiel ao marido: vai fenecendo como murcha uma flor, a fim de provar por mais tempo o gosto pecaminoso da infidelidade. Ou seja, o conceito já está dado e o leitor o assimila sem grandes dificuldades, pois autor e leitor sintonizam com o mesmo conceito. Uma obra de arte procura quebrar a imobilidade do conceito pronto. *Guernica* também fala

---

<sup>293</sup> GUIMARÃES ROSA, João. “Buriti”, in *Noites do sertão*, op. cit., p. 83-251. ZOLA, Émile. *O crime do padre Mouret*. Lisboa: Edit. Minerva, 1972.

da morte, mas o modo de apresentá-la permite buscar algo que não está dito na pintura. O conceito de morte, portanto, nesse caso, não está pronto.

A obra de arte “ousa expor-se”. A exposição, ao contrário do que se poderia pensar, faz com que a obra sobreviva em meio à insegurança da exposição, pois tanto mais ela pode ser interpretada e reinterpretada, lida e relida, contemplada e recontemplada. A obra de arte não pode “poupar o seu cerne temporal”: isto torná-la-ia “presa do tempo”. Adorno conclui: essa foi “a maldição do classicismo” (*Fluch des Klassizismus*). Expor o cerne temporal é deixar em aberto o conceito para a reconceituação.

As [obras de arte] que ousam expor-se e que, segundo a aparência, se apressam a correr para o seu declínio, costumam ter melhores oportunidades de sobrevivência do que aquelas que, por causa do ídolo da segurança, poupam o seu cerne temporal e, intimamente vazias, se tornam como que por vingança presa do tempo: a maldição do classicismo. (TE, 269; AT, 265)

Hoje, no século XXI (e no século XX de Adorno), as obras de arte tendem ao consumo do seu núcleo temporal. Sua verdade parece ser instantânea quanto ela própria o é. Sua aparição é um fogo-fátuo: aparecer, mostrar a que veio e desaparecer:

São concebíveis, e talvez hoje exigidas, as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade e se desvanecem sem deixar vestígios, sem por isso ficarem diminuídas. (TE, 269; AT, 265)

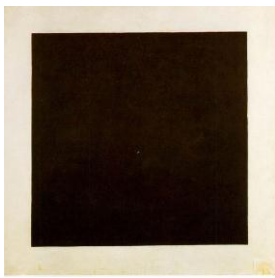
Entenda-se bem. Uma obra de arte é o que diz e o que não diz. O que ela diz desaparece para dar voz e vez ao que ela não diz. O não dito passa a ser dito e este, por seu lado, abre-se a novo não dito, que, novamente é dito e, assim, num processo de dizer e não dizer que se esgota não se esgotando. Sua verdade é plural. É um processo aleteico sem fronteiras, sem limites definidos.

Isso é arte em processo. Adorno, porém, também aceita que a obra de arte apareça uma única vez. Diz o que tem a dizer e, pronto, consome-se neste único dizer. Adorno compara esse modo de ser estético à moda: “a moda penetra profundamente nas obras de arte”; algumas obras de arte são “como que transposições dos experimentos da *haute couture*, vestidos de tecido, unicamente presos por alfinetes envolvendo o corpo por uma simples noite.” (TE, 270; AT, 265)

Parafraseando Vinícius de Moraes: a obra de arte é eterna enquanto dura.

101. Efemeridade (*Vergänglichkeit*)

Uma obra de arte não deixa de ser um todo e suas partes. O todo, que é a obra, no entanto, não pode ser o somatório quantitativo ou, então, o ajuntamento qualitativo das partes. A soma das palavras que constitui *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, não faz desse romance uma obra de arte maior e, mesmo, melhor ou mais autêntica que uma peça teatral de Beckett ou que o livro de poemas *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, cada um deles com um somatório de palavras bem menor. As duas cores usadas por Malevich em *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915) ou os brancos na série *Branco sobre branco* (1918), um branco quase indistinguível do outro, ou, ainda, a série de Rodchenko, *Preto sobre preto* (1918), resposta avessadamente suprematista a Malevich, não diminuem a importância artística dessas obras frente ao multicolorido *Retrato de um Artista Degenerado* (1937) de Kokoschka ou frente aos quadros apressadamente coloridos dos impressionistas.



Malevich. *Quadrado negro sobre fundo branco*



Malevich. *Branco sobre branco*



Rodchenko. *Preto sobre preto*



Kokoschka. *Retrato de um Artista Degenerado*

O que, na arte, deve-se levar em conta é a relação do todo com as partes e vice-versa. A totalidade não se impõe como um bloco pétreo e, sim, como um processo em devir. “A obra de arte é processo essencialmente na relação do todo com as partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento, esta relação é, por seu turno, um devir (*ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden*).” (TE, 270; AT, 266)



O todo nunca está pronto, está sempre em construção, devido à vida que nele pulsa, devido às várias tendências nele atuantes. As partes não coexistem no todo como se fossem átomos solitários forçados a permanecer na estrutura totalizadora, configurando-a. As partes são forças, focos de forças; sua tensão se dá em relação ao todo. O todo, entretanto, por ser todo e não parte, constitui a forma. Forma é um todo e suas partes:

O que de qualquer modo se pode chamar a totalidade na obra de arte não é a estrutura englobante de todas as suas partes. Também na sua objetivação persiste, antes de mais, algo que se constrói em virtude das tendências que nela atuam.

[...] as partes são centros de forças (*Kraftzentren*) que tendem para o todo e são, sem dúvida, por necessidade [lógica], também pré-formadas por ele. (TE, 270; AT, 266)

Um todo artístico se apresenta, pois, como algo transitório. Em trânsito – como diria Paulo Freire.<sup>294</sup> Para Adorno, o transitar entre partes e todo é que dá sentido a uma obra de arte.<sup>295</sup> Isto significa que o sentido da obra de arte pode mudar, uma vez que este se constitui na “dialética turbulenta” existente entre partes e todo. “A turbulência desta dialética (*der Strudel dieser Dialektik*) devora finalmente o conceito de sentido.” (TE, 270; AT, 266) De modo especial, o sentido implode quando as partes, os momentos particulares, rejeitam a articulação formal, ou seja, quando não aceitam mais a lógica da construção que a forma insiste em manter. Apesar de a forma não ser outra coisa que a articulação de suas partes e, portanto, sua vida é a vida das partes articuladas, ela – a forma – tende a entrar num movimento de inércia: resiste em modificar seu estado de movimento. Essa “divergência escancarada [entre partes e todo] destrói-dilacera o sentido” (*zerreißt die aufklaffende Divergenz den Sinn*). (TE, 271; AT, 266)

---

<sup>294</sup> A transitividade, para Paulo Freire, é a superação da intransitividade da consciência. Apesar de esta ser algo vivo, pode entrar em estado de letargia, o que faz com que aceite passivamente o mundo como ele está sendo ordenado por uma minoria de consciências, estas já transitivas, e que organizam o mundo segundo seus interesses, às custas justamente da intransitividade letárgica das demais consciências – que são a maioria. Isso istaura, numa sociedade, a situação de dominantes e dominados. Cf. FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*, op. cit.

<sup>295</sup> Intransitiva, então, seria aquela obra disposta a reforçar a sociedade instrumentalizada pela razão dominadora, na qual o amanhã tende ao hoje e o hoje, ao ontem.

O que estava composto, numa aparente harmonia entre partes e todo, se decompõe.<sup>296</sup> Desse modo, o sentido de uma obra de arte se dissolve no tempo e no espaço, se dissipa no movimento da história, como diz Adorno. “Se as obras de arte vivem na história em virtude do seu próprio caráter processual, então podem nela dissipar-se” (*vergehen*). (TE, 271; AT, 266)

O sentido de uma obra de arte é histórico. O sentido é o espírito da obra. O espírito – “algo que se move a si mesmo” – não está preso às palavras escritas num livro, às figurações e cores pintadas numa tela ou às notas musicais inseridas numa partitura. As palavras escritas num livro podem não mudar; o livro pode estar bem guardado numa biblioteca; pode ser considerado uma obra-prima a ser preservada. O espírito dessa obra, o seu sentido, entretanto, podem estar mortos, pois são historicamente datados. Podemos admirar a *Odisseia* (c. 700 a.C.), de Homero, ou *Os Lusíadas* (1572), de Camões, suas estruturas métricas e poéticas, suas figurações míticas e antropomórficas e mesmo seu conteúdo histórico, mas isto não lhes devolve o sentido que tiveram em seu tempo-espaço próprio.

Adorno adverte que não é só porque nós, leitores e fruidores da obra de arte, vivemos em um tempo-espaço diferente daquele da obra que o sentido desta se dissolve. Essa seria uma “transformação artificial”, pois fundada principalmente no sujeito e não no objeto. Segundo Adorno, é a própria obra que perde seu espírito: sua transparência endurece (*verhärt*), entra em estado de envelhecimento e se extingue. “Seu desdobramento se identifica com a sua decomposição.”<sup>297</sup>

## 102. Artefato e gênese

A obra de arte é, sem dúvida, um artefato.<sup>298</sup> O ser artefato, todavia, não esgota a compreensão da obra como arte. “Quem sabe que uma obra de arte é algo fabricado de modo nenhum sabe o que é uma obra de arte.” (TE, 271; AT, 267) A obra

---

<sup>296</sup> A reflexão de Adorno no campo da teoria, de modo especial aquela desenvolvida na *Dialética negativa* e na *Teoria estética*, é, de fato, um exercício de decomposição das formas pensantes a que se acostumou a racionalidade esclarecida. O “estar acostumado a pensar assim e assim” é a forma.

<sup>297</sup> TE, 271; AT, 266: *Ihre Entfaltung ist eins mit ihrem Zerfall*.

<sup>298</sup> Originalmente, feito por um artesão e que pode ser qualquer coisa. Um pote de cerâmica, feito para guardar cereais ou vinho, é um artefato. Sua feitura exige a arte do ceramista, o saber fazer potes de argila. Nesse caso, o artefato é utilitário.

de arte é mais do que somente feita por alguém. “As obras de arte são a coisa feita, mais do que simplesmente feita.”<sup>299</sup> *Das Gemachte*, diz Adorno, substantivando o verbo. É a obra pronta, construída, articulando conteúdos e dizendo algo não dito. Ao se apresentar no mundo como obra de arte, o feito, *das Gemachte*, tem vida própria, é um objeto-sujeito, e deve ser experienciado como forma sedimentada, e tudo o que isso significa do ponto de vista social e histórico, e não como mero produto da arte de fulano ou beltrano. A ideia de gênese (quem fez esta obra? como foi feita?) se esvai quando a obra está formalizada: “pois as obras de arte seguem a sua lei formal ao esgotarem a sua gênese. A experiência especificamente estética, o perder-se nas obras de arte (*das sich verlieren an die Kunstwerke*), não se preocupa com a sua gênese.” (TE, 272; AT, 267) Na arte, é preciso focar o fenômeno, aquilo que é experienciado, e não ficar preso à origem do fenômeno. Como Kant recomendava com relação ao canto do rouxinol. Não interessa à beleza saber se o canto desse pássaro foi imitado perfeitamente por alguém e não foi o canto do próprio pássaro. O fundamental é “tomar um interesse imediato no belo enquanto tal”, diz Kant.<sup>300</sup> Ou seja, a arte exige que nossa atenção esteja voltada para o objeto como tal, sem nos preocuparmos em tentar descobrir a origem do objeto (no exemplo de Kant, a origem do canto do rouxinol). O conhecimento da origem é algo externo à obra. É como se déssemos mais valor qualitativo a uma sinfonia porque foi composta por Beethoven ou porque este dedicou-e-não-dedicou a *Heroica* (1802-1804) a Napoleão Bonaparte. Saber isto é ilustrativo e revelador das idiossincrasias do compositor, mas nada acrescenta à lógica interna formalizada na obra sinfônica como tal (*das Gemachte*). É como se atribuíssemos mais valor estético ao *Requiem* de Mozart porque foi construído pelo compositor a caminho de sua própria morte e, logo, seria uma obra mais legitimamente artística do que *Ein deutsches Requiem*, op. 45 (1865-1868) de Brahms ou a *Messe de Requiem*, op. 48 (1893) de Gabriel Fauré, que, ao comporem estas obras, não passavam pela mesma situação que Mozart.

Adorno pede que se ausculte a obra para saber o que tem a dizer. A beleza ou a fealdade, a harmonia ou a desarmonia (como conceitos binários propostos para a compreensão de uma obra) emergem da obra e não do artista que a fez, seja este belo ou feio, harmônico ou não. É interessante saber que Beethoven, mesmo surdo, conseguiu compor a *Sonata ao luar*. Mas não é a surdez do compositor que vai determinar a

<sup>299</sup> TE, 271-272; AT, 267: *Kunstwerke sind das Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht.*

<sup>300</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 42.

qualidade estética desta peça no interior das tendências musicais românticas nas quais a composição se situa.

Conhecer a autoria de uma obra de arte pode interferir na sua recepção. Pode direcionar a experiência estética. Em lugar de esta experiência perder-se na obra feita (*das sich verlieren an die Kunstwerk [an das Gemachte]*), ela fica boiando na superfície do nome do autor, incapaz de afundar nas particularidades próprias do objeto. É importante voltar a ressaltar que o objeto é a forma social e histórica sedimentada. O autor, que constrói esta forma, não é, pois, uma *freischwebende Intelligenz*, imune a estes sedimentos. O artista é filho do seu tempo. Analisar uma obra de arte como *Gemachte* não é defender neutralidade estética, nem por parte do artista e nem por parte do receptor da obra. Toda interpretação é situada, seja a do artista ao fazer a obra, seja a do receptor ao tentar entendê-la. O que a estética adorniana pede é que haja uma imersão radical na obra individual. O radical, aqui, significa fazer um esforço real para ouvir o que a obra tem a dizer.<sup>301</sup>

### 103. A obra de arte como mônada. Análise imanente.

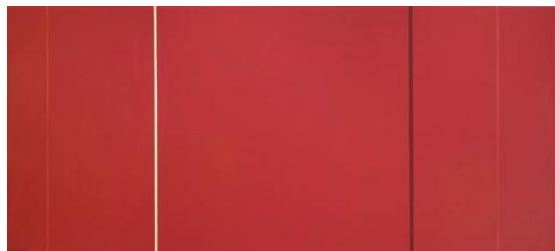
A obra de arte não surge do nada. Resulta de um processo no qual interagem artista, material, técnicas, o fazer, o estágio das forças produtivas e das relações sociais de produção, circunstâncias culturais etc. Uma vez coisa feita (*das Gemachte*), no entanto, a obra de arte parece entrar em repouso. Como uma casa, depois de terminada a construção. Não é assim que se percebe *O castelo* (1922/1926), de Kafka, impresso e colocado na estante de uma biblioteca; a *Mona Lisa* (1503-1506), de da Vinci, exposta no museu do Louvre; a *Quinta Sinfonia* (1804-1808), de Beethoven, gravada num disco; o filme *A paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, gravado num dvd? Não é assim que percebemos a maioria dos artefatos postos no mundo? É esta impressão de repouso, de isolamento, de imobilização que pode nos aproximar do conceito adorniano de obra de arte como mônada. “A interpretação das obras de arte

---

<sup>301</sup> TE, 273; AT, 268: *Unabdingbar setzt Ästhetik die Versenkung ins einzelne Werk voraus*. Adorno, de fato, pede que a imersão na obra seja incondicional, isto é, sem condições prévias, sem negociações seja a favor da obra, seja a favor do artista da obra, seja a favor do receptor da obra.

como processo em si imobilizado, cristalizado, imanente (*stillgestellten, krystallisierten, immanenten Prozesses*) aproxima-se do conceito de mônada.” (TE, 273; AT, 268)

A mônada artística é, ao mesmo tempo, centro de força e coisa (*Kraftzentrum und Ding in eins*). Não é, pois, algo parado, petrificado. Pelas aparências, apresenta-se como algo inerte, como se estivesse em estado hibernar. No entanto, toda ela é vida pulsante. Esta vida tem relação com o exterior, com algum material exterior, e o representa, mas não é o exterior e não o imita. Não é cópia, não é radiografia, não é cintilografia. Apresenta personalidade estética própria. Barnett Newman pintou uma tela em vermelho e, com duas riscas verticais, dividiu o plano em três partes, intitulando a obra *Vir heroicus sublimis* (Homem heroico sublime) (1950-1951). O que tem a ver esta pintura abstrata com o homem heroico e sublime? Não imita nada mencionado no título. O homem e os satíricos adjetivos que lhe foram adpostos por Newman não são um retângulo vermelho dividido em três partes por dois *zips*. O quadro de Newman não é imitação, é mimese. A mimese, mesmo acompanhando o movimento do material exterior, não é cópia deste. A mimese, articulada segundo a lógica artística e ciosamente guardada no interior da mônada, se constitui pelo não. Esse não é o sim da mônada. Uma afirmação feita pela negação. A mônada artística afirma negando e isto lhe dá voz: diz não dizendo. Newman está dizendo que o homem (e ele se refere, certamente, mais ao homem atual do que a outros tipos de homens históricos) não é heroico e menos ainda sublime. Ele diz artisticamente algo que não é dito na pintura feita. *Das Gemachte* está escondida atrás das aparências que nós percebemos. Escondida e, ao mesmo tempo, aí.



Barnett Newman. *Vir heroicus sublimis*

Este é o caráter enigmático de que fala Adorno. Precisa ser decifrado ou interpretado. O enigma, por outro lado, abre caminho para o caráter utópico da obra de arte. O que esta diz é utopia. Pensar a respeito de um homem heroico e sublime é tão utópico quanto pensar numa sociedade reconciliada. O mais significativo da utopia reside na sua marginalização: ela não se deixa integrar na ordem finalística ou, melhor,

nas pretensas teleologias organizadas pela racionalidade. O futuro pode ser pensado, mas não está contido no presente. Ao contrário do jogo do valor capitalista, no qual a mercadoria-dinheiro representa todas as demais mercadorias. Com o dinheiro podemos comprar tanto uma determinada quantidade de força de trabalho, como um carro, uma casa, um sorvete ou arroz. No dinheiro, o futuro já é presente. O dinheiro é finalístico por excelência.

A obra de arte não contém em si nenhum sentido finalístico. Rejeita ser um canal de comunicação de certezas, sejam estas consumistas<sup>302</sup>, sejam certezas de tipo científico formalizadas pela via hipotética-dedutiva ou pela indução probabilística, sejam certezas de tipo religioso fundadas em revelações divinas ou em palavras proféticas ou, ainda, certezas de tipo ideológico construídas afirmativamente sobre bases classistas, políticas, econômicas ou outras. Por não pretender apresentar fisionomia finalística, a obra de arte se isola. Está sozinha no mundo. É *monos*. É *mônada*. Adorno diz que as *mônadas* são cegas (*blind*), tanto umas em relação às outras como em relação a um fim. Esta cegueira precisa ser bem compreendida. O artista enxerga muito bem e a obra de arte revela isto. Ele enxerga além do que vê. Enxerga o não. O cientista também enxerga o não, mas é um não diferente do não artístico. O cientista, depois de algumas observações feitas, conclui que “o peso é uma relação entre massas” e não uma essência dos corpos. O cientista observou apenas alguns corpos se relacionando. Ao jogar sua conclusão para todos os corpos, ele constrói um não científico universal a partir de alguns *sins* observados. O não científico é determinístico. O não artístico é utópico.<sup>303</sup>

Mesmo *mônadas* sem portas e sem janelas abertas para fins determinados e fechadas umas para as outras, as obras de arte são momentos no “contexto englobante do espírito de uma época”. (TE, 273; AT, 268) A obra de arte, de fato, é um momento monádico no interior de uma época. É momento coerente. Sua coerência, sua consistência interna (*Stimmigkeit*) não se sustenta tão-somente de modo imanente. O modo de ser da *mônada* é imanente-transcendente, uma vez que aquilo em que ela

---

<sup>302</sup> Apreciar uma obra de arte não é consumi-la. O sistema econômico, todavia, pode – e efetivamente consegue – inserir a obra de arte no valor de troca. Ao passar a ser percebida como valor de uso econômico, ela adquire um sentido consumista: precisa ser deglutida, assimilada e, em seguida, ejetada, a fim de dar lugar a nova deglutição.

<sup>303</sup> Utopia, no sentido de que pode acontecer, de que pode tornar-se realidade. Não no sentido de que jamais vai acontecer, de que jamais vai se realizar. E não no sentido de que há de se realizar.

consiste, aquilo em que ela coere, lhe advém do exterior. “Aquilo por cujo intermédio elas [as obras de arte] se transformam em geral numa coerência imanente (*Immanenzzusammenhang*) é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior” (*ihnen transzendent, kommt ihnen von aussen zu*). (TE, 273; AT, 268)

A análise imanente de uma obra de arte deseja penetrar na mônada. Assim fazendo, ela, a análise imanente, se torna uma tarefa estética legítima e que a vincula com a honestidade teórica, que outra coisa não é senão deixar o objeto falar. Por outra parte, a análise imanente não pode se autoiludir. A ilusão pode se dar de duas maneiras: ou querer alcançar os elementos últimos da forma monádica ou querer restringir a análise somente ao território da mônada. “No entanto, a autoilusão (*Selbsttäuschung*) acompanha a análise imanente. Não há nenhuma determinação do elemento particular de uma obra de arte que, segundo a sua forma, e enquanto universal, não saia da mônada.” (TE, 273; AT, 269) Se as particularidades monádicas não conseguissem relacionar-se de algum modo com a exterioridade, elas perderiam sua significação. É a própria forma, com suas possíveis amarrações internas, que constituem uma determinada concepção de mundo. Esta não nasce do analista, mesmo que ele esteja se esforçando para haurir da imanência da obra o sumo de sua análise:

A constituição monadológica das obras de arte em si vai além de si mesma. Se for absolutizada, a análise imanente torna-se presa da ideologia contra a qual lutava ao querer imiscuir-se nas obras, em vez de delas retirar uma concepção de mundo (*anstatt Weltanschauung von ihnen abzuziehen*). (TE, 273; AT, 269)

A obra de arte é uma *Weltanschauung* irrealizada. Mas nem por isso deixa de pertencer ao universal. “Nenhum particular (*kein Besonderes*) é legítimo na obra de arte que, mediante a sua particularização, não se torne também universal.” (TE, 274; AT, 269) A análise estética imanente não precisa ter medo do conceito, que é uma forma universal. Qualquer conceito é subsunção. No campo estético, todavia, a prática subsuminte não submete os particulares a um todo fechado, ao modo dos conceitos tradicionalmente construídos. O conceito estético é aberto, como a forma estética é. Se lhe faltasse a abertura, a obra de arte transformar-se-ia num fato bruto. “Sem dúvida, o conteúdo estético não se enquadra em nenhuma subsunção, mas, sem meios subsumintes, nenhum conteúdo seria concebível; a estética teria de capitular perante a obra de arte como perante um *factum brutum*.” (TE, 274; AT, 269) A estética não precisa temer o conceito, nem esconder-se dele e nem jogá-lo na lixeira das coisas

descartáveis. O pensamento racional se constitui por meio da conceituação. Ao se adentrar por inteiro no objeto (na obra de arte como mônada), o analista não se deixa enfeitiçar pelo objeto. O enfeitiçamento cria um clima de incompreensão, o que justamente desvirtua a análise. A estética não deve se deixar encantar pelo objeto artístico. Sua tarefa é libertadora: desexteriorizar os conceitos em relação à coisa artística e fazer com que eles passem a ter vida autêntica no interior dessa coisa. “A estética não tem, como que sob o sortilégio do objeto, de escamotear os conceitos. Nela é preciso libertar estes da sua exterioridade em relação à coisa e transpô-los para ela.”<sup>304</sup> Esta é a verdadeira dialética da arte: fazer o universal interagir com o particular e tornar este movimento consciente. O que, aliás, Hegel já propunha como sendo o ponto vital da sua dialética. O “isto” de Hegel, na *Fenomenologia do Espírito*, é tão universal quanto particular.<sup>305</sup> A obra de arte, ao se pôr no mundo como um isto particular e contingente, se propõe como um universal, mesmo que ainda não universalizado. Adorno vê esse fato com certo desgosto: para ele, o universal artístico é “tristemente individual” (*er ist schlecht individuell*). Vendo as coisas com olhos mais otimistas, não seria possível dizer que o particular artístico é alegremente particular, uma vez que se abre ao universal sem ser por este subsumido?

#### 104. O conceito de arte e as obras de arte

O conceito tradicional não é mais rico do que aquilo que ele conceitua. É mais pobre. O conceito tradicional de arte é mais universal que o conceito de obra de arte, que, por sua vez, é mais universal que a obra de arte concretamente posta no mundo pelo artista. O caminho da racionalidade é feito do mais rico, do mais concreto, para o mais abstrato, para o mais pobre. Quando constituído, o conceito fala menos do que o objeto.<sup>306</sup> Fala, sim, pois pode tornar-se um objeto de estudo e, logo, ele tem algo

---

<sup>304</sup> TE, 274; AT, 270: *Ästhetik hat nicht, wie unterm Bann ihres Gegenstands, die Begriffe zu eskamotieren. An ihr ist es, diese von ihrer Äusserlichkeit zur Sache zu befreien und sie in diese hineinzutragen.*

<sup>305</sup> HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, op. cit., p. 82-92: “Die sinnliche Gewissheit oder das Diese und das Meinen”.

<sup>306</sup> MARX. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os Pensadores), p. 116: “do concreto idealizado” [do conceito] é preciso voltar ao concreto real, a “determinações cada vez mais simples”. Isto nos dá “uma rica totalidade de determinações e relações diversas”.



a nos dizer. O que diz, entretanto, é tão vago, tão inexpressivo, que, para compreender a sua fala, é preciso voltar à coisa a fim de colocar novamente os pés no chão. O que nos diz o conceito “árvore”? Que é um vegetal, com raízes, tronco, ramos, folhas e mais algumas caracterizações gerais. Não fala desta ou daquela árvore, fala de todas. Mas o todo é o não-verdadeiro, conforme Adorno, apesar de Hegel, através da sua proposta lógica-dialética, ter tentado torná-lo mais verdadeiro que a parte por meio de superações cada vez mais finas das particularidades e, ao mesmo tempo, cada vez mais englobantes.

É preciso estar atento quanto à ideia de verdade usada por Hegel e por Adorno. Para o primeiro, é verdadeiro aquilo que abarca cada vez mais coisas até alcançar o ponto culminante em que tudo se torna verdade. O ponto final, tão amplo quanto o ponto inicial, é, no entanto, mais concreto, uma vez que é o resultado da superação da letargia da abstração inicial por meio de graduais determinações. No começo, tudo é ser e nada é ente. No fim, tudo é ente porque é ser. Essa é a verdade resultante da marcha “triádica”, “circular”, “em espiral”, “ortogonal” da realidade.<sup>307</sup> É um caminho complexo. A reflexão hegeliana é uma explicação<sup>308</sup> daquele “porquê” presente na afirmação “tudo é ente porque é ser”. Por que algo é ser? Mas não só. O porquê, para ser compreendido, necessita da explicitação do “como”. O por que algo é assim e assim só será bem compreendido se vier acompanhado de uma apresentação/explicação de como chegou a tornar-se assim e assim. O tornar-se é o movimento do ser. E o movimento do ser é sua verdade. A verdade final, portanto, é mais verdadeira que a verdade inicial, pois passou pelo trabalho de apresentação/explicação do porque e do como, tornando-se concreta. Essa é a dialética hegeliana. O conceito hegeliano é diferente do conceito tradicional. É concreto e não abstrato. Mas sua concretude foi alcançada devido ao trabalho do espírito ou, o que é o mesmo, do sujeito. Este, segundo Adorno, é o ponto fraco da dialética hegeliana: o

---

<sup>307</sup> As determinações hegelianas não são focais, são relacionais. Cf. HEGEL. *Wissenschaft der Logik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. Do ser em-si passa-se ao ser-aí; deste, ao ser para-si; e, então, ao ser em-si-para-si. A fórmula triádica (tese/antítese/síntese), atribuída à dialética (hegeliana), foi proposta por um discípulo de Hegel, Karl Ludwig Michelet. Alguns comentadores viram no círculo ou na espiral bons e melhores modelos explicadores dessa dialeticidade. Dominique Dubarle e Benoît Timmermans propõem um modelo ortogonal: o eixo horizontal da negatividade primeira do ser em-si ao ser-aí é cortado pelo eixo vertical da negatividade segunda do ser para-si ao ser em-si-para-si. Cf. TIMMERMANS, Benoît. *Hegel*. Paris: Societé d'Édition Les Belles Lettres, 2000; São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2005.

<sup>308</sup> É, antes, uma apresentação, uma exposição.

objeto-sujeito de Hegel é, em última instância, sujeito. Adorno pretende reverter o movimento e devolver ao objeto o que dele é de direito.

Se arte for tornar manifesto o belo ou o feio através de uma aproximação o mais possível fiel do que é percebido, então quase tudo o que é considerado o conjunto de obras que perfaz a arte moderna e contemporânea não é arte. A arte, hoje, tenta reproduzir cada vez mais aquilo que não se percebe, sem perder o contato com o objeto real. *Guernica*, por meio de figurações cubistas não existentes na realidade, e que podem ser consideradas feias e desconjuntadas, quer representar um estado de coisas no qual não existiria o feio do sofrimento, da brutalidade, da morte provocada por agressões bélicas, da violência, da barbárie. A arte de *Guernica* propõe dois nãos: não existem a paz e a alegria no mundo e não existem objetos e situações, dados à nossa percepção, do tipo daqueles mostrados no mural-tela pintado por Picasso: a realidade não é só cinza e branco (as colorações da tela), o olho deslocado na cabeça do touro não representa a realidade de uma cabeça de touro etc. Pode-se objetar, dizendo que, mesmo estranhamente construída, esta pintura está ou continua relacionada com os objetos do mundo. Sim, mas ela não procura imitar esses objetos, no sentido comum de imitação. Ela é aquilo que Adorno chama de mimese: uma imitação pelo negativo, mas que não foge do movimento do objeto. A obra de arte moderna-contemporânea pretende se apresentar como mimese e não como imitação.<sup>309</sup> Ao mimetizar, o artista toma como base, como ponto de apoio, alguma feição do real que ele percebe com os seus precários sentidos, ou algo que ele conhece, ou que está memorizado. *A mulher que chora*, de Picasso, por certo, representa uma mulher chorando. O título da tela, inclusive, contribui para reforçar aquilo que estamos vendo. Mas também percebemos que os rostos das mulheres que conhecemos não são assim como Picasso pintou os rostos das mulheres da série “Mulheres chorando”. Este já é um indicativo para repensar o que estamos vendo. De fato, estamos vendo e não estamos vendo. Adorno, na sua estética, dá mais importância àquilo que não se percebe na obra de arte do que àquilo que se percebe. A obra de arte diz, não dizendo; fala, não falando. O que *A mulher que chora* diz não dizendo? Que o mundo seria mais feliz se não houvesse mulheres chorando. Isso, entretanto, precisa ser contextualizado. A série “Mulheres chorando” foi feita após o

---

<sup>309</sup> Para bem compreender a teorização estética de Adorno, é fundamental manter a diferenciação entre mimese e imitação. A mimese se constitui por imitação daquilo que não é, mas que poderia ser. Além disso, o mimético não nasce do sujeito e sim do objeto.

bombardeio nazista sobre a cidade basca de Guernica que matou em torno de 1600 pessoas. A negação deve, pois, ser completada assim: o mundo seria mais feliz se não houvesse mulheres chorando por causa de atos de barbárie provocados nas guerras. *A mulher que chora* é um não à guerra, um não ao sofrimento que sempre a acompanha.



Picasso. *Guernica*



Picasso. *A mulher que chora*

O conceito de arte não pode ser separado do conceito de obra. Não existe arte sem a obra, assim como não existe o conceito de árvore sem a árvore. Tomar o conceito de arte como ponto de partida para examinar uma obra de arte é, de fato, tentar aproximá-la de uma pureza inexistente. “As maiores obras não são as mais puras [não são as que estão mais próximas do conceito], mas as que costumam conter um excedente extra-artístico (*ausserkünstlerischen Überschuss*) e, sobretudo, um elemento material intato, que pesa na composição imanente.” (TE, 275-276; AT, 271) O material extra-artístico está presente na obra de arte, mas não faz parte do conceito de arte, tornando a obra impura, pois, neste caso, o conceito de arte se constitui de elementos considerados não artísticos. No final de contas, a constituição do atual conceito de arte é uma desconstituição. Adorno denomina este fato de *Entkünstung der Kunst*: desartização da arte. É como se o artista, ao produzir a obra de arte, estivesse fora da arte; como se sua práxis artística fosse uma práxis extra-estética. “É, porém, concreto analisar o que é a *Entkünstung* da arte, práxis que não reflete a arte e que, aquém da sua própria dialética, se aproxima da práxis extra-estética.” (TE, 276; AT, 271) É como se o trabalho do artista não fosse artístico, como se não estivesse integrado parataxicamente no campo estético, mas um trabalho como os outros, subordinado à lei do valor. Entretanto, quanto mais se tenta igualar a arte da obra de arte ao trabalho em geral, mais o conceito de arte se decompõe para se recompor em cada obra de arte em particular. Isso acontece porque a autêntica obra de arte luta para não ser mercadoria. As mercadorias se diferenciam igualando-se no interior do conceito de valor de troca. As obras de arte mais vivas se diferenciam, como “momentos discretamente separados uns

dos outros”, sem se subjugarem ao conceito de arte, seja este o que for. A arte, hoje, não é um conceito, é a decomposição (*Zersetzung*) do conceito. (TE, 276; AT, 271) Pode-se dizer que o artista, hoje, quebrou o paradigma; ou, na linguagem adorniana, violou o tabu mimético (*Verletzung des mimetischen Tabus*). (TE, 276; AT, 271) Isto significa que o fazer artístico, hoje, imita aquilo que o conceito de arte proibia.

#### 105. A história é constitutiva. Inteligibilidade.

Mesmo em processo de *Entkunstung*, a arte continua sendo arte e sobrepassa a obra. Arte desartizada é arte desartizada. “O que a arte é não depende da consciência das próprias obras de arte.”<sup>310</sup> Por isso, uma obra arquitetural que, em dado momento histórico tinha como função primeira ser templo dedicado a uma deusa ou lugar onde se guarda o tesouro de uma cidade ou ofertas votivas, pode, em outro momento histórico, tornar-se apenas obra de arte. Como templo ou como lugar do tesouro, a forma é funcional, pretende ter alguma utilidade social, política e cultural. Como obra de arte, a forma é estética e a anterior funcionalidade se desfaz, decompõe-se. A possível admiração contemporânea diante do Partenon não devém de esta construção ter sido um lugar privilegiado no qual o contemplador julgava estar próximo da deusa Atena, nem por ter sido o lugar onde se guardava o tesouro de Atenas. O Coliseu pode ser contemplado como uma obra de arte, mas não é porque nele aconteciam as lutas entre gladiadores, execuções ou porque os imperadores romanos usavam o recinto para entreter a população através da estratégia política conhecida como *panis et circenses ludi*. Podemos saber o que o Partenon e o Coliseu significavam para gregos e romanos, mas não é isso o que faz deles obras de arte. Arte, por seu conceito, não é funcional, não é utilitária. Isso não significa que os objetos funcionais-utilitários não possam conter aspectos artísticos. O Partenon é um bom exemplo, ornamentado com a arte escultora de Fídias: a estátua de *Athena Parthenos* e os frisos, estes talvez não feitos por sua mão, mas certamente sob sua orientação artística. A igreja da Sagrada Família, em Barcelona, hoje em dia ainda em construção, sem dúvida foi pensada para ser um lugar funcional a serviço da religião católica. No entanto, quando Gaudí assume a construção, a partir de

---

<sup>310</sup> TE, 276; AT, 272: *Was Kunst sei, ist unabhängig sogar vom Bewusstsein der Kunstwerke selbst.*

1883, ela passará a ser pensada como obra de arte, como expressão *moderniste* e *art nouveau* do espírito religioso popular catalão. É por isso que a atenção do contemplador se centra no modo de apresentação artístico da complexa arquitetura, minuciosamente planejada, artesanalmente montada, na qual nenhum detalhe deve ser artisticamente deixado de lado.<sup>311</sup> O objeto – igreja da Sagrada Família, de Barcelona – é artístico, independentemente de se em algum momento ele for usado para funções rituais religiosas. As propagandas têm função de apelo ao consumo e, apesar disso, podem apresentar aspectos artísticos fotográficos, linguísticos, gráficos, sonoros.



Partenon



Gaudí. Igreja da Sagrada Família

“Formas funcionais, objetos culturais podem tornar-se arte só mediante a história.” (TE, 276; AT, 272) Cada época histórica constrói o seu conceito de arte, que, por sua vez, nasce dos objetos considerados artísticos. Não é o conceito de arte que se autocompreende em cada obra de arte. Nesse caso, a arte perderia sua dimensão histórica e deixaria de ser devir: “o devir (*Werden*) vive no seu conceito [no conceito de arte].” (TE, 276; AT, 272) A forma estética é sedimento histórico e ela devém no compasso ou descompasso da marcha da história. “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam ao conteúdo material histórico da sua época e sem pretensões sobre ela.” (TE, 277; AT, 272) Se uma obra do passado, hoje, passa a ter qualidade artística é porque seu material tem algo a nos dizer, não dizendo. Ela precisa ser atualizada esteticamente no nosso momento histórico. Caso contrário, ela será percebida como um objeto que teve, no passado, algum significado

---

<sup>311</sup> Cf. os comentários a respeito de Gaudí em ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*, op. cit., p. 220-225; DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*, op. cit., p. 38-40; ZERBST, Rainer. *Antoni Gaudí*. Madrid: Taschen, 1985, p. 190-215; GÜELL, Xavier. *Antoni Gaudí*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 188-206.

histórico; mas isso não lhe conferirá, hoje, significado estético. “As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência.” (TE, 277; AT, 272) A experiência estética acontece sempre no presente e não no passado. Francis Bacon pintou o papa Inocêncio X a partir do quadro de Velázquez. A diferença entre as duas pinturas é a diferença das épocas históricas. Podemos, hoje, admirar o cuidado obsequioso de Velázquez para retratar o papa? Podemos analisar o uso das cores, a técnica de pintura, o esforço da imitação e outros detalhes? Podemos. Se fizermos isso, continuamos com os pés no passado e não estaremos fazendo uma legítima experiência estética. Bacon, ao retratar o papa Inocêncio X, transpõe para a tela a sua experiência estética, que é a do momento histórico em que vive, e a repassa para nós, que a podemos experienciar como um não à arte de Velázquez e a tudo o que ela representava; ou como um sim a tudo o que ela não representa mais.

As artes modernas e, principalmente, as contemporâneas preferem antes chocar que cativar – assim são as pinturas de Bacon. A obra chocante é assimilável e inteligível, mas normalmente rejeitada como incompreensível. “O que a todos parece inteligível é o que se tornou incompreensível.”<sup>312</sup> A repulsão ao choque estético se dá porque as situações históricas chocantes nos são demasiadamente familiares. Adorno apela para Freud para confirmar sua visão de coisas: a relação choque estético e inteligibilidade é análoga “à afirmação de Freud, segundo a qual o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar (*das Unheimliche sei unheimlich als das heimlich allzu Vertraute*).” (TE, 278; AT, 273) E logo acrescenta: “eis por que é repellido.”<sup>313</sup>

Este é um dos sentidos do choque estético: a rejeição ao “ar de família” que a obra apresenta. Existe um segundo sentido. O que é bem conhecido por nós não pode mais ser atualizado, pois já está atualizado. O que Adorno quer dizer com isso? Que, se nossa experiência estética ficar presa ao choque, não avançamos na compreensão da obra, naquilo que ela quer nos dizer não dizendo. A obra de arte, como objeto estético chocante, quer nos levar para além do choque. É por esse motivo que “é necessário resistir em primeiro lugar à aparência de inteligibilidade” que a obra nos transmite. A

---

<sup>312</sup> TE, 278; AT, 273: *Was allen für verständlich gilt, ist das unverständlich Gewordene.*

<sup>313</sup> Cf. FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Sigmund Freud*. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. (v. XVII). Trad. sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1976, p. 273-314.

obra de arte incomunica algo através de suas aparências de comunicabilidade. A verdadeira experiência estética que se dá junto à obra de arte chocante acontece quando a familiaridade é superada pela estranheza. “A estranheza (*Fremdheit*) ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe.” (TE, 278; AT, 274) Em outras palavras, a experiência estética se nutre do momento histórico em que acontece, mas para continuar a ser histórica precisa ultrapassar-se a si mesma, do contrário seu caráter devenida morre. Arte é devir. Este segundo sentido joga a obra de arte sempre além de si mesma e abre as portas da mônada estética para a estranheza do futuro, para aquilo que ainda não é.

#### 106. Compulsão à objetivação e à dissociação

Não existe espírito artístico vagante e que, quando o artista está a construir a obra, nela vai se agregando em meio às tintas e figuras, se for uma pintura; em meio às linhas das pautas e notações musicais, se for uma música; em meio às palavras e frases, se for texto literário. Se assim fosse, o objeto – a obra – seria o sujeito com fisionomia de objeto. Pois, quem contempla a obra, tem exatamente esta impressão.

O espírito nas obras de arte não é um elemento acrescentado (*kein Hinzutretendes*), mas estabelecido pela sua estrutura. Isso é em não pequeno grau responsável pelo caráter fetichista (*Fetischcharakter*) das obras de arte: ao resultar de sua constituição, o espírito aparece necessariamente como um ente-em-si (*als Ausichseiendes*), e elas são obras de arte só enquanto ele aparecer como tal. (TE, 278-279; AT, 274)

Por trás dessa afirmação/constatação estão Hegel e Marx. Da *Lógica* de Hegel ao *Capital* de Marx, o espírito troca de lado: do sujeito passa ao objeto. Nada melhor para esclarecer isso do que voltar ao primeiro capítulo do *Capital*. O dinheiro, representante geral das mercadorias, o equivalente geral, a mercadoria especial *pass-partout*, a chave que abre as portas para todas as mercadorias poderem circular livremente no mercado, é o segredo fetichista por excelência do sistema econômico, não só na economia capitalista, mas em qualquer economia que tenha conseguido superar a troca direta entre valores de uso. O dinheiro não é a mercadoria, ele representa a mercadoria. É o espírito de qualquer mercadoria. Cem reais, por exemplo, representam inúmeras possibilidades de compra de mercadorias, sem que estas estejam previamente estabelecidas. O que, entretanto, já está previamente estabelecido é que, com o dinheiro

na mão, o comprador pode adquirir uma série indefinida (finita) de mercadorias. O dinheiro abre perspectivas futuras já contidas no presente. Cem reais podem conter 1 kg de arroz, um chocolate, um sabonete, um refrigerante, uma caneta, uma revista etc. Mil reais abrem mais ainda a representatividade.<sup>314</sup>

O dinheiro é espírito, mas só toma sentido se estiver apoiado na estrutura econômica produtiva. Se ele concretiza a circulação das mercadorias é porque ele tem vinculação com a produção das mesmas. O dinheiro não é um elemento acrescentado ao sistema, é “estabelecido pela sua estrutura”, assim como o espírito das obras de arte. Todavia, entre o espírito-dinheiro e o espírito das obras de arte existem semelhanças marcadas pelas diferenças. O dinheiro não é fabricado<sup>315</sup>, ele exerce o papel de representante do fabricado, a mercadoria. A obra de arte é fabricada, é um artefato, algo feito com arte, com trabalho. O espírito da obra de arte, se representa algo, representa-se a si mesma. Por isso, Adorno a denomina *mônada*. Mas se a representação se fechasse em si – é a aparência de fechamento que lhe dá a fisionomia de ser um ente-em-si, que se basta a si – a obra de arte perderia a relação com o social e o histórico e a forma estética deixaria de ser sedimento do que ocorre fora dela. Ela não teria mais sentido algum. Além de desartizar o conceito clássico-tradicional de arte, ela (a obra de arte) se desartizaria por completo. Seria um processo radical de *Entkunstung*, o suicídio da arte.<sup>316</sup> A obra de arte precisa, pois, representar algo extra-artístico e, mesmo, como pensa Adorno, antiartístico. O que ela representa, no entanto, é algo que não existe. Logo, o espírito da obra de arte é diferente do espírito-dinheiro. Ambos se lançam ao futuro, mas enquanto o dinheiro-espírito representa o que existe, o espírito da obra de arte abre-se ao enigma da utopia, a algo que, tendo relação com o que existe, fala do que

---

<sup>314</sup> Cf. MARX. *O capital*, op. cit., v. 1, cap. 1. O primeiro Giannotti discutiu este tema em GIANNOTTI, José A. *Trabalho e reflexão*, op. cit., de modo particular o cap. 1, “Imperativos da ilusão”. Consultar ainda, do mesmo autor, o trabalho anterior: *Origens da dialética do trabalho*. Estudo sobre a lógica do jovem Marx. Porto Alegre: L&PM Edit., 1985 (1ª ed. 1965).

<sup>315</sup> Não confundir o dinheiro como representação com o dinheiro físico (moeda metálica, nota de papel, cartão de crédito, talão de cheque etc.). O dinheiro físico é fabricado e, como tal, também contém em si tempo de trabalho quantificado.

<sup>316</sup> De certo modo, Adorno sugeriu o suicídio da arte quando afirmou que não se podia mais fazer poesia depois do genocídio nazista. Cf. ADORNO. “Crítica cultural e sociedade” (1949) In: *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001, p. 26: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro [...]” Não demorou para perceber o equívoco, teórico e não meramente enfático, dessa afirmação e voltou atrás. Cf. ADORNO. *Dialética negativa*, op. cit., p. 300: “O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema.”



não existe. De fato, o espírito da obra de arte não representa, pois sua vida, sua força fetichista não se sustenta naquilo que é, mas naquilo que não é. Ambas as dialéticas – a do dinheiro, na estrutura do sistema econômico capitalista, e a da obra de arte, em sua própria estrutura – são objetivas, mas diferentes em sua objetividade. A dialética do dinheiro é objetiva e positiva; a dialética da arte é objetiva e negativa.

O espírito do dinheiro não é contraditório. O não já é sim, antes de se tornar sim. Há tensão, há dinâmica no dinheiro? Há, mas é aquela que Aristóteles vê no movimento das coisas do mundo: potencialidade para tornar-se ato, o que elimina a contradição por antecipação. O espírito da obra de arte é contraditório porque só é o que é se não for o que é, sem nenhuma garantia por antecipação. Este é o verdadeiro devir da obra de arte, sem nenhuma garantia de ser aquilo que não é e de não ser aquilo que é. A situação contraditória da obra de arte é simplificada por Adorno da seguinte maneira: as obras de arte dizem não dizendo: “o que elas dizem não é o que dizem suas palavras.” (TE, 279; AT, 274) Palavra, aqui, significa linguagem: a linguagem da arte é a linguagem da contradição viva.

O modo contraditório da obra de arte, além de ser vivo – porque não morre na necessidade da superação dos contrários hegelianos – e por ser vivo, é efêmero. A efemeridade está relacionada com a dimensão não-ôntica da obra de arte, com aquilo que ela não é, mas que ela possibilita vislumbrar, sem nenhuma certeza de se tornar efetividade (*Wirklichkeit*). A certeza da obra de arte é não ter certeza do não. Evidentemente, qualquer obra de arte, uma vez feita, apresenta-se como uma entidade – e isto é certo. *Guernica* está aí – isto é certo. Está aí como obra feita por Picasso e atualmente exposta-guardada no Museu de Arte Moderna Reina Sofia, em Madrid. O seu apelo – não haver mais guerras e suas consequências irracionais, a morte, a destruição, o sofrimento – isso ainda não está aí. E nossa racionalidade não garante que, em algum momento histórico, isso há de estar aí. O Partenon está aí plantado na Acrópole de Atenas. A dimensão artística do Partenon de ontem não é a mesma que hoje lhe podemos atribuir. A atualização estética de uma obra não está contida em potência na obra. O estético precisa ser constituído por impulsos miméticos e não por definições sobre o belo e o feio. Mimese significa imitação do que não é e não imitação do que é. Para Adorno, o impulso mimético deve sempre levar para longe da irracionalidade, da dominação e de qualquer tipo de totalitarismo. Hoje, possíveis impulsos miméticos a respeito do Partenon, a fim de torná-lo um campo estético contemporâneo, seriam: esta obra não tem mais nenhuma serventia funcional de

dominação política, seja sobre o povo grego ou sobre povos vizinhos; a obra não exerce mais poder através de um tesouro nele armazenado; sua monumentalidade, seu estilo dórico não representam mais o passado, pois este deixou de existir. A realidade é dialética, não metafísica. O ser em-si pode ser pensado, mas desde logo é *Wirklichkeit*, ser-aí realmente existente. Se o ser-aí estacionasse em si, não haveria devir e, logo, não haveria mais história. Qualquer dialética, se quiser ter os pés no chão, parte do ser-aí, do objeto efetivamente existente. A dialética hegeliana, de fato, tem sempre em vista o ser-aí, pois não há outro objeto para ser pensado. A inversão metafísica, feita no início da *Lógica*, vem deflagrada com um único objetivo: explicitar o movimento, o devir, do ser-aí. Se quisermos, podemos continuar usando as categorias do ser e do nada, de tão grande prestígio na filosofia, mas elas só têm sentido se referidas ao ser-aí. É claro que podemos também tomar as ideias de ser e de nada – que se autoimplicam – como objetos de estudo. Nesse caso, elas têm algo a nos dizer. Tudo o que existe como objeto tem direito a falar. O que dizem? Isto: que não são o ser-aí e que, em determinado momento histórico, foram constituídas pela racionalidade humana para tentar esclarecer a mudança, a provisoriedade das coisas, sua efemeridade, a contingência; ser e nada, juntos, coimplicados, são algo; são pura negatividade; o negativo é algo que ainda não existe, existindo. Pode apresentar um não ser com garantias de existência, como no caso da compra de uma mercadoria antecipada pelo fetichismo do dinheiro, como pode apresentar um não ser sem garantias de existência, como no caso das obras de arte. No primeiro caso, como já vimos, a dialética pode ser chamada de positiva; no segundo, pode ser chamada de negativa. O que, em todo o caso, podemos reter como um dos bons ensinamentos da filosofia é este: o ser-aí não é nem o ser em-si e nem o não-ser. A teoria estética adorniana propõe tomar o ser-aí, o objeto, como apresentando um não-ser sem garantias de existência. Adorno insiste nessa visão de coisas para esclarecer o lado irracional da racionalidade, os atos irracionais que ela é capaz de pôr em prática, dos grandes atos de barbárie aos menores, quase invisíveis, cometidos ao longo do nosso cotidiano.

As obras de arte só na aparência são estáticas. De fato, elas são dinâmicas e o que lhes imprime a dinamicidade é “o elemento que nelas fala.” E aquilo que nas obras de arte fala é o que nelas falta. É por esse motivo que elas, as autênticas obras de arte, parecem estar separadas do movimento do mundo. Na arte contemporânea isto pode ser constatado com maior clareza. Em linguagem hegeliana, mas contrapondo-a ao sistema hegeliano, poder-se-ia dizer que a tensão existente na obra de arte rejeita

sujeitar-se à síntese. Deseja, sim, manter-se no negativo da tensão. A síntese hegeliana, apesar das piruetas imprevisíveis que os contrários podem dar, é um resultado garantido. Desse modo, a síntese torna-se a verdade absoluta do sistema. “O *tour de force* de cada uma das grandes obras [de arte; aqui, Adorno está a falar de Beethoven] é que a totalidade do nada [do não, do negativo] se determina, literalmente à maneira hegeliana, numa totalidade do ser, mas [nas obras de arte] só como aparência (*als Schein*), não com a pretensão de uma verdade absoluta.” (TE, 281; AT, 276) A obra de arte não rejeita o ser-algo, apenas propõe um ser-algo no futuro: o que propõe pode ser, como pode não ser. Se quisermos usar a linguagem hegeliana contra Hegel, a obra de arte permanece na tensão da antítese. Aconteça o que acontecer – o não ser se efetivar ou não se efetivar – isto não é uma síntese. É tão-somente um acontecimento efêmero, tanto quanto efêmera é a história. A história não produz sínteses, apenas acontecimentos. Adorno procura mostrar isso teorizando sobre a obra de arte. Assim fazendo, entra no coração da dialética hegeliana, não para arrancá-lo fora, assassinando o movimento e a vida. Com dedos de artista, imprime-lhe novo movimento e nova vida.

#### 107. Unidade e pluralidade

A unidade da obra de arte, por ser imanente, opõe-se ao empírico. “Mediante a sua oposição à empiria, cada obra de arte estabelece, por assim dizer, programaticamente a sua unidade.” (TE, 282; AT, 277) Para entender esta afirmação, é preciso ter em mente as práticas empiricistas tanto científicas quanto filosóficas. O empirismo se sustenta e se justifica fundamentalmente pelo mecanismo lógico da indução. Busca, através da observação, constituir uma série de semelhanças em meio às diferenças e, uma vez constituída a série finita, procura generalizá-la para todos os casos ainda não observados. Como no exemplo clássico: observo x número de cisnes brancos e concluo que os cisnes a serem observados no futuro serão brancos. Na indução clássica, o futuro já é presente. Na obra de arte, o futuro é ausente. Mesmo que a indução, hoje, seja aceita como constituidora de probabilidades e não de certezas lógicas – e nisso ela poderia se aproximar da obra de arte – mesmo assim ela busca construir a probabilidade a partir da unificação de observações empíricas particulares. Nisso, a obra de arte se afasta da empiria indutiva, pois sua unidade não depende do acúmulo de observações assemelhadas no tempo. Em *Guernica*, o apelo a uma possível paz entre os

homens não se constitui como unidade a partir da observação de sucessivos atos de crueldade bélica. Da semelhança entre as guerras não se pode concluir indutivamente a paz, mesmo que seja de modo probabilístico. Uma indução empírica poderia concluir: é provável que todas as guerras sejam cruéis, que matam, provocam destruição e sofrimento humano. Aliás, essa conclusão seria mais do que meramente probabilística; seria, antes, uma clássica certeza lógica-histórica. Das semelhanças entre o que, em nossa cultura, consideramos feio não alcançamos indutivamente o conceito de belo. A paz é um não à guerra; o belo é um não ao feio (seja lá o que se entenda por belo ou feio). E vice-versa.

A unidade da obra de arte é seu espírito, e este, apesar de vinculado à forma, não é simplesmente a forma, no sentido estático tradicional, mas aquilo que acontece na forma. O que acontece na forma viva da obra se deve ao múltiplo que nela existe. A vida na forma das obras pode acontecer, e acontece, de vários modos, dependendo do tipo de arte e de como o múltiplo se apresenta. Na literatura – no romance, por exemplo – a multiplicidade se dá por meio de palavras, encadeamento de palavras, fatos narrados, trama, imaginação, memória, representação espacial e temporal, significações/ressignificações etc. À medida que a leitura se desenrola e a fruição toma corpo, a multiplicidade vai se unificando pelas diferenças. A unidade não anula as diferenças; constitui-se por meio delas. A unidade não está determinada de uma vez por todas. As diferenças, presentes na obra, também existem nos leitores. A obra pode receber leituras diferentes. Ainda, leitores de épocas diferentes podem ler diferentemente uma mesma obra. Ou seja, a própria unidade é múltipla, uma vez que o objeto é polívoco e polísono e o sujeito artístico não é um ‘eu penso’ racional de tipo cartesiano ou um ‘eu penso’ universal de tipo kantiano.

Na obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Riobaldo-personagem é o sujeito da narração, e ele procura unificar a multiplicidade neste mote: viver é uma travessia perigosa. Quando a narração começa, a unidade se desdobra na multiplicidade, que, para Riobaldo, aconteceu de um modo e que, para o leitor deve ser outra, pois a perigosa travessia da vida do leitor não é a mesma de Riobaldo. A unidade da obra se diferencia na multiplicidade dos leitores, assim como, de um modo próprio, se diferenciou para Riobaldo. A grandeza de *Grande sertão: veredas* não reside na unidade que propõe, mas na possibilidade de ela se fragmentar em outras unidades. À unidade estética sempre falta alguma coisa. É a falta que a caracteriza, não sua completude. É como se estivesse em dívida com a realidade e por isso se sentisse

culpada. “A grandeza é a dívida/culpa (*Schuld*) das obras, mas, sem tal dívida/culpa, não atingem o seu efeito.” (TE, 284; AT, 279) O efeito que querem atingir parece ser a dominação, um efeito autoritário (*autoritäre Wirkung*), devido justamente à sua grandeza. Isso ocorre de modo especial nas grandiosas obras arquiteturais, tais como a igreja expiatória da Sagrada Família em Barcelona, que se apresenta monumental já no projeto de Gaudí, mesmo que sua construção não seja algum dia concluída.

A música, por certo, faz parte das obras nas quais a pluralidade dos sons pode formar unidades provisórias e flutuantes, assim como, no campo da arquitetura, Gaudí conseguiu desfazer a unidade simétrica pela unidade “ondulante-convulsiva”, na opinião de Salvador Dalí. A música serialista-dodecafônica, nas suas primeiras propostas, quebrou a unidade fechada da tonalidade clássica, permitindo que a maior pluralidade sonora formasse uma gama enorme de possibilidades unitárias. O extremo rigor cerebral-matemático dessa proposta, entretanto, desembocou no domínio da pluralidade, o que levou a estabilizar a unidade, antes cheia de promessas ondulantes e abertas.<sup>317</sup>

A unidade se repete em cada obra de arte de modo diferente. O caráter repetitivo a aproxima do mito<sup>318</sup> e, ao mesmo tempo, a afasta dele, pois a “real unidade do irreal” (*der realen Einheit des Unrealen*) que ela propõe ou vislumbra não se apresenta com nenhum poder de efetivar-se. A unidade da obra de arte não busca o sempre-igual, o arcaico, o passado para fazê-lo repetir-se no presente. A unidade da obra de arte busca o futuro: esta é “sua cesura relativamente ao mito” (*Zäsur zum Mythos*). Ao propor o irreal, ela deseja o realizável, não o realizado. Isso novamente a aproxima do mito. E novamente a afasta porque o realizável não é desejado por qualquer poder mágico ou supersticioso. O poder da obra de arte – se assim se pode falar – não está relacionado com a intencionalidade e, sim, com a familiaridade. O que lhe é familiar tem o rosto difuso do não. O não une as obras de arte, mas também as diferencia. Neste sentido, cada obra de arte tem o mesmo “ar de família”; cada uma é ela mesma na diferença. Arte não é um conceito formalmente estabilizado, no seio do qual a diversidade das obras de arte estariam subsumidas indiferenciadamente. Cada obra de arte é arte, mas arte não é cada obra de arte.

---

<sup>317</sup> TE, 284; AT, 279: *Sobald sie sich stabilisiert, ist sie [die Einheit] bereits verloren.*

<sup>318</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., p. 26: “O princípio de imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, é o princípio do próprio mito.”

## 108. A categoria de intensidade estética

A força de uma obra de arte, seu caráter intensivo, não vem do todo, mas do detalhe, do pormenor. O todo conserva (*aufhebt*) as forças plurais da obra, não as domina, porém. O detalhe pode refulgir a qualquer momento, pois as partes que formam o todo não sofreram a anulação de suas identidades. Cada qual preserva a sua não-identidade em relação a cada outra e pode mostrar sua característica própria independentemente das demais que estão integradas no todo. O todo estético não é totalitário, pois não é um conceito, cujo conteúdo universal anula os conteúdos particulares. Evidentemente, as forças particulares formam a força do todo estético. Cada força particular, entretanto, pode se manifestar a seu modo, como se fosse um fogo de artifício que de repente explode e ilumina um recanto do todo.

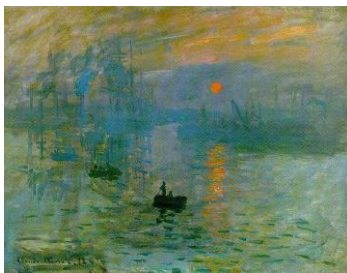
As famosas passagens do pacto que Riobaldo faz com o seu *daimon* interior nas Veredas Mortas ou a revelação de Diadorim como mulher, em *Grande sertão: veredas*, são luzes faiscantes na intensidade do romance como um todo. Podem ser literariamente mais fortes que outras? Podem, pois uma obra de arte se compõe pelas diferenças e não pelas semelhanças. Pelo todo, cada parte é semelhante, ou melhor, assemelhada (pois senão o todo deixaria de ser um todo), e, ao mesmo tempo, diferente (pois, do contrário, a parte deixaria de ser parte). A parte não é subsumida pelo todo. Poder-se-ia dizer que a parte é assumida pelo todo. O fruidor da obra de arte – o verdadeiro fruidor – percebe a parte e reconhece a sua importância no todo. “Quem não possui nenhum órgão para as belas passagens é tão estranho à obra de arte como aquele que é inepto para a experiência da unidade.” (TE, 284; AT, 280) Uma passagem ou um detalhe não precisam nem ser belos, no sentido comum da palavra, basta que chamem a atenção no contexto do todo: o sol vermelho em meio ao ambiente neblinoso da baía de Le Havre, na pintura *Impressão, sol nascente* (1872-73), de Monet; a lágrima caindo do olho triste do bode em *O bode expiatório australiano* (1987), pintura de Arthur Boyd; a testa larga da Virgem e os olhos sonolentos do menino Jesus em *A Virgem com o Menino* (c. 1460-65), de Dieric Bouts; o último e longo movimento *Der Abschied* (A despedida) em *Das Lied von der Erde*<sup>319</sup>, a Nona Sinfonia (orquestrada e cantada) de

---

<sup>319</sup> A versão para conjunto de câmara foi feita por Schönberg e Riehm (1920 e 1980).

Gustav Mahler, que termina em acordes silenciosos como a morte. O barítono canta os versos finais:

Para onde estou indo?  
 Vou perambular pelas montanhas.  
 Vou procurar a paz para o meu coração solitário.  
 Estou indo para a terra natal, para o meu lar.  
 Não quero nunca mais errar por terras distantes.  
 Calmo é o meu coração e espera pela sua hora.  
 A bela terra por toda parte  
 Floresce, com a primavera, e o verde renasce.  
 Por toda parte e para sempre ilumina-se de azul o horizonte.  
 Para sempre... para sempre...



Monet. *Impressão, sol nascente*



Arthur Boyd. *O bode expiatório australiano*



Dieric Bouts. *A Virgem com o Menino*

A força da totalidade estética, que “não é uma categoria de fechamento” (*abschlusshafte Kategorie*) e, sim, de abertura para as partes e pelas partes, se relativiza (*relativiert sie sich*) quando alguma parte se destaca (TE, 285; AT, 280) A grandeza do todo está no reconhecimento de que sua força provém das partes. Um firmamento cheio de estrelas pode ser admirado como algo belo por causa da existência brilhosa de cada estrela. Desapareçam uma a uma as estrelas, e o firmamento, como totalidade determinada, será percebido com outra intensidade.

Podemos também comparar intensidades entre obras de um campo estético: o campo da literatura, da pintura, da música etc. Nesse caso, cada obra é parte do todo, como cada estrela é parte do todo estrelado. São bem outras as intensidades presentes

nas pinturas de Francis Bacon e de Velázquez. O assustador papa Inocêncio X de Bacon revela, no todo e nas partes, a força rebelde e angustiada do pintor (e de uma época), enquanto o bem retratado papa de Velázquez revela a força ideológica da Igreja Católica de uma época (e de sua introjeção no pintor). A perturbadora intensidade de *Finnegans Wake*, de Joyce, do ponto de vista da desarticulação/rearticulação da língua inglesa e de seus significados, faz do seu *Ulisses* uma obra (quase) comportada e (bem) mais acessível ao fruidor de ambas.

A força dos adágios ou dos movimentos adagiosos na música clássica advém do retardamento do tempo em relação aos movimentos alegres e vivazes. O contraste normalmente é feito pela mudança de tonalidade, da maior para a menor, no interior da escala tradicional dos sete tons. Não quer o movimento adagioso lembrar que a vida é feita de temporalidades diferenciadas e que a um momento de alegria pode suceder outro de tristeza, de languidez, de introspecção meditativa? A sonata clássica geralmente termina abrindo-se para a alegria: *allegro vivace*, *allegretto*, *allegro molto* etc. Mas isso não é regra geral, como mostra a criatividade e a liberdade dos compositores clássicos. Beethoven inicia várias sonatas com o adágio, encerrando-as com o tom alegre, vivo e agitado.<sup>320</sup> Já na pós-romântica e cromaticamente wagneriana *Verklärte Nacht* (Noite transfigurada), *op. 4* (1899/1917/1943), de Schönberg, o adágio percorre todos os movimentos (*grave*, *poco adagio*, *adagio* e *adagio molto tranquillo*), fazendo com que esta peça musical apresente um ar trágico-angustioso e, ao mesmo tempo, sereno-mágico-poético, como pede o poema de Richard Dehmel que motiva esse sexteto para cordas de Schönberg.<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> A *Sonata para piano nº 18 em ré maior (K 576)*, de Mozart, é um exemplo clássico: do primeiro movimento, *allegro*, passa ao *adagio* e termina com *allegretto*. Mas o próprio Mozart compôs sonatas nas quais o *allegro* predomina. Entre estas, pode-se citar a *Sonata para piano nº 10 em dó maior (K 330)* e a *Sonata para piano nº 11 em lá maior (K 331)*. Beethoven começa a famosa *Sonata nº 14 em dó sustenido menor op. 27, nº 2*, conhecida como “Sonata ao luar”, em adágio. A *Sonata nº 26 em mi bemol maior op. 81*, “Os adeuses”, também começa com movimento adagioso, terminando com um vivíssimo. Na “*Appassionata*” (*Sonata nº 23 em fá menor op. 57*), o sempre lembrado segundo movimento, *andante con moto*, faz o papel do adágio. A *Sonata nº 32 em dó menor op. 111* tem apenas dois movimentos, um *maestoso* irrequieto e um *adagio molto, semplice e cantabile*, com o dobro de duração em relação ao primeiro movimento. Como a nº 32, a *Sonata para piano nº 31 em lá bemol maior op. 110* também termina em adágio (*ma non troppo*). Nesta sonata, o *allegro (molto)* tem o breve papel (quase 2 min.) de fazer a transição entre o primeiro e o terceiro movimentos. Cf. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 474-755.

<sup>321</sup> O poema de Dehmel, *Zwei Menschen* (Duas pessoas), trata de um homem apaixonado por uma mulher que está grávida de outro homem. O poema se tensiona entre o amor pela mulher e a aceitação ou não da criança que está sendo gestada. O poema termina com o triunfo do amor sob a luz do luar: *Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht*.



109. Por que se diz com razão que uma obra é bela<sup>322</sup>

O belo, numa obra de arte, como conceito estético e não apenas como resultado das flutuações do gosto, constitui-se de dois momentos essenciais que devem estar presentes na obra: o êxito (*Gelingen*) e a coerência (*Stimmigkeit*). (TE, 285; AT, 280) O êxito de que aqui se fala é o acabamento da própria obra, seu sucesso como obra que quis propor algo artístico e que conseguiu. Uma obra de arte não é mais artística ou menos artística: é, simplesmente, artística. O êxito, o resultado atingido, o não-falhar, decorrem da coerência interna, de sua consistência, e não de alguma norma exterior à obra e que definiria o o quê, o como, o por quê e o para quê. A obra se define a si mesma e neste definir-se ela dá respostas. Ela diz o que ela quer dizer; ela diz por que ela quer dizer; ela tem um jeito próprio de dizer (o como) e ela diz a que veio (o para quê).

Obras acadêmicas, isto é, produzidas segundo parâmetros pré-definidos e limitadores, “são secas” (*sind trocken*), diz Adorno, porque apenas imitam modelos ou se modelam imitando algo. Seu modo de apresentação é uma “mimese defunta” (*abgestorbener Mimesis*). Afirmam em vez de negar. Nestas obras inexistente a beleza (adornianamente conceituada).

O mimetismo por difusão é bem-vindo na arte, pois ele permite a abertura para o enigmático e para o incerto. O difuso (*das Diffuse der Kunst*)<sup>323</sup> precisa ser integrado na obra, precisa fazer parte de sua unidade verdadeira. O teor de verdade da obra de arte se lança para o futuro, espalha-se, como na física quântica, em meio à incerteza.

110. “Profundidade”

Uma obra de arte que alcança êxito a partir de sua logicidade interna fala ideológica e afirmativamente tanto quanto a razão instrumental. Com uma diferença

---

<sup>322</sup> TE, 287; AT, 282: *Warum ein Werk mit Grund schön genannt wird.*

<sup>323</sup> Adorno usa a palavra *Diffus*, próxima da Física, e não *weitschweifig* ou *Weitschweifigkeit*, que, antes, se relacionam com prolixidade, verbosidade. Cf. TE, 286; AT, 281.

fundamental: a afirmação no campo da arte se dá pela negação. A negação do existente é sua ideologia. É uma ideologia afirmadora fundada na negatividade. Uma obra musical dodecafônica afirma-se como obra de arte negando o fechamento dos sete tons. A ideologia estética não procura falsificar a realidade, mas mostra os outros lados da moeda (uma moeda tem três lados). Assim fazendo, ela esclarece a realidade. Faz a realidade falar, quando esta gostaria de ficar calada. A obra de arte é antitotalitária, pois desnuda contradições, divergências, conflitos, contraposições; ou, em nível mais amplo, não se assusta diante das diferenças. As diferenças são a vida da forma estética. Ao trazer à luz do dia as diferenças e, ao mesmo tempo, tentar a conciliação entre elas, a dialética da forma atinge a profundidade. “Semelhante dialética da forma constitui a sua [da obra de arte] profundidade.” “São profundas as obras de arte que não mascaram as divergências ou as contradições, nem as deixam inconciliadas.” (TE, 288; AT, 283) O esforço da obra de arte para procurar a reconciliação, no entanto, sempre termina em irreconciliação. Por sua própria natureza, a obra de arte autêntica não se reconcilia com a realidade, que, para ela, vive em estado contraditório; senão contraditório, então divergente, conflituoso. Esse estado também está presente na obra de arte. “A contradição mais profunda das obras de arte, a mais inquietante e mais frutuosa, é que elas são inconciliáveis pela reconciliação (*sie unversöhnlich sind durch Versöhnung*), ao passo que, porém, a sua irreconciliabilidade constitutiva (*konstitutive Unversöhnlichkeit*) lhes tira também a reconciliação.” (TE, 288; AT, 283-284)

#### 111. O conceito de progresso. As forças produtivas e as obras de arte.

A obra de arte participa do teor de verdade de uma época quando nela se apresenta a consciência das contradições existentes na sociedade e quando seu avanço acompanha o avanço das forças produtivas. Por isso, “o teor de verdade (*der Wahrheitsgehalt*) das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo.” “A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante.” (TE, 290; AT, 285)

A consciência verídica presente na obra é mais progressista quanto mais dá conta de uma possível reconciliação (*möglichen Versöhnung*) das contradições de uma época e conforme o estágio das forças produtivas. De certo modo, a obra de arte, e a arte em geral, aceitam o desafio que cada época propõe, como se fosse um enigma a ser

resolvido, e que a análise de Marx já deixou claro: cada época precisa resolver os problemas que nela são postos pelo desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção.

A obra de arte acompanha o avanço das forças produtivas, do melhoramento das técnicas, dos seus novos usos e, inclusive, dos avanços da ciência quase sempre instrumentalizada e a serviço da dominação da natureza em geral e da humana em particular. Nesse sentido, a arte também caminha lado a lado com o que acontece em sua época. Entretanto, devido ao seu feitio artesanal ou à sua “dimensão artesanal” (*handwerklichen Dimension*)<sup>324</sup>, a arte em geral é um “fazer cego” (*hat alle Kunst etwas vom blinden Machen*). (TE, 291; AT, 286) Essa cegueira deve ser bem compreendida. É uma espécie de astúcia da arte, assim como Hegel via a razão astuciosamente construindo a história, sem que os homens se dessem conta do que estava acontecendo. Anton Bruckner, apesar das intenções manifestas de trazer para dentro de suas sinfonias o espírito religioso (Adorno chama essa intencionalidade de “restauração teológica”), também manifesta em suas composições os avanços musicais da época, de modo particular aqueles conseguidos por Wagner.<sup>325</sup> Para Adorno, o teor de verdade progressista presente na obra de Bruckner está na apropriação “das descobertas harmônicas e instrumentais de sua época”, mesmo que sua música tenha feito o caminho sobre paus e pedras, como reza o ditado popular, isto é, de modo cego, sem uma consciência clara do que estava fazendo. (TE, 291; AT, 286) Apesar do seu caráter restaurativo, a obra bruckneriana apresenta uma fisionomia moderna, mesmo que construída inconscientemente ou, talvez, semi-conscientemente. Ou, então, seria uma “consciência inconsciente”, próxima da nova moda musical que Wagner implantou? A

---

<sup>324</sup> Isto é, a arte não resulta da cadeia produtiva do sistema. Não é pensada originalmente para ser reproduzida em série, mesmo que isso possa acontecer (e acontece), como nos casos da literatura e da música. O artesanal de Adorno significa, antes, originalidade não reproduzível. A *Mona Lisa* de da Vinci é única. A poesia de Drummond é única. A *Verklärte Nacht* de Schönberg é única.

<sup>325</sup> O católico Bruckner procura louvar Deus através de suas músicas. A Nona Sinfonia (1887-1894), que Bruckner não chegou a terminar, foi dedicada a *Dem lieben Gott* (Ao amado Deus). Um relativo e menos audacioso Wagner está presente na obra sinfônica bruckneriana. O *Adagio* da Sétima Sinfonia (1881-1883) é uma homenagem lutuosa à morte de Wagner (1883), de quem Bruckner era grande admirador. A estruturação musical e orquestral de Bruckner e o uso das potencialidades dos diversos instrumentos (de modo especial, os metálicos) estão já bem distantes daqueles presentes na música sinfônica lírica, melódica e comportada de Schubert e de outros clássicos anteriores, o que confirma seu avanço e a apreciação de Adorno.

moda, enquanto dura, torna-se repetitiva e isto, conforme Adorno, é sua mentira, pois tende à conservação.<sup>326</sup>

Adorno acusa Monet de este ter perdido a qualidade pictórica por não ter impulsionado a “inervação histórica” em suas obras e, isto, devido à não “apropriação dos materiais mais progressistas” (em sua época, naturalmente). (TE, 292; AT, 287) Se olhada do ponto de vista da postura anticlassicista e antiacadêmica, a obra impressionista de Monet representa um inegável passo no rumo de nova qualidade artística. Por certo, a acusação de Adorno, que pode ser tomada mais como uma reclamação, tem como base os aspectos fortemente subjetivos (as impressões do eu) que as obras de arte impressionistas ajudam a desencadear. Mesmo assim, elas são ensaios a respeito dos objetos reais. Tome-se como exemplo as cinquenta tentativas de Monet para capturar as diferentes luminosidades e consequentes cores da catedral de Rouen.

Mas logo Adorno recua e pondera que a dimensão subjetiva pode alcançar a objetividade, mesmo que de modo subjacente/escondido (*ist die Erscheinung eines dahinter geschehenden Objektiven*), por astúcia estética. Nesse caso, a obra de arte acompanha o desenvolvimento das forças produtivas e, também, se contrapõe a ele. A arte contemporânea é exemplo vivo desse desenvolvimento contraposto ao desenvolvimento: absorve as novas técnicas, que incluem tanto as materiais quanto as humanas. A arte computacional, sobre a qual Adorno não refletiu, ao absorver os imensos recursos digitais, poderá revolucionar o perfil dos vários campos artísticos (pintura, música, literatura etc.), redimensionando imagem, som, cores, modificando a percepção, ressignificando conceitos, esclarecendo contradições, propondo novos enigmas. Para tal, os novos artistas, além de estarem sintonizados com estas novas forças produtivas, precisam, eles próprios, tornarem-se novas e outras forças produtivas humanas, voltadas para um futuro no qual a racionalidade deixe de instrumentalizar a natureza e a sociedade. Por enquanto, nada aponta para essa direção libertadora. Deverá a arte sempre laborar com o enigma?

---

<sup>326</sup> As modas mudam, mas o que caracteriza uma moda, o seu conceito, é a repetibilidade tendente ao conservadorismo. Ao mudar a moda, parece que algo muda. O que não muda é o apelo à repetição, presente em qualquer moda. A moda tem vinculação direta com o consumo, que é um ato repetitivo.

## 112. Modificação das obras

Uma obra de arte, como particular, particulariza o tempo: “ela participa do tempo que se individualiza no particular.” Isso significa que o tempo se torna objetivamente epocal. Adorno acrescenta: e espacial. (TE, 293; AT, 288) A arte se espacializa de algum modo, seja numa tela, numa pedra, em partituras, no papel de um livro (ou em livros eletrônicos). A espacialização da arte, entretanto, não paralisa o tempo. Cada obra de arte é um aqui-e-agora que pode redimensionar-se num lá-e-depois. Essa possibilidade, no entanto, não está gravada, fixada no espaço particular da obra. A possibilidade de o espaço receber outro significado em outro tempo acontece porque a obra de arte se objetivizou por meio de signos ou de funções. “O elemento fixado é um signo, uma função, não existe em si.” (TE, 293; AT, 288) Um signo pode morrer, mas pode também ser ressignificado. A recepção da obra, apesar de contribuir na ressignificação, não é o elemento fundamental deste processo. A modificação é um acontecimento que tem por base a vida da própria obra. A vida está no objeto e não no sujeito receptor. “É objetivamente, e de nenhum modo segundo a recepção, que as obras por isso se transformam: a força contida nelas continua a viver.”<sup>327</sup>

Obras prontas – digamos, o perturbador *Finnegans Wake* (1939), de Joyce; a paranoica-crítica pintura *A persistência da memória* (1931), de Salvador Dalí; e o mudo falante-olhante *Film* (1965), de Samuel Beckett – estão em equilíbrio instável. Sua instabilidade é seu possível movimento sígnico. A paisagem árida e os relógios derretidos, na pintura de Dalí, querem e não querem significar que a memória tornou-se infrutífera porque nela o tempo morreu. A memória dogmatizou-se e dogmatismos de qualquer tipo a enrijecem. Para dizer isso, o objeto (a pintura de Dalí) apresenta um jogo surpreendente: amolece os relógios (o signo do tempo), quando deveria enrijecê-los, empedrá-los espacialmente. Por isso, o signo relógio-tempo é inconciliável com aquilo que realmente ele quer dizer: que a memória dos homens deve tornar-se de novo fluida (“amolecida”), isto é, desdogmatizada. Adorno sintetiza esse jogo presente na obra de arte assim: “Os momentos de equilíbrio não são conciliáveis entre si.”<sup>328</sup> Como a história dos homens é, também, um permanente conflito com sua memória, a obra de

---

<sup>327</sup> TE, 293; AT, 288: *Objektiv, keineswegs nur der Rezeption nach, verändern sich darum die Werke: die in ihnen gebundene Kraft lebt fort.*

<sup>328</sup> TE, 293-294; AT, 288: *Die einstehenden Momente sind unversöhnlich miteinander.*

Dalí tem algo a nos dizer, hoje, em 2011, oitenta anos passados após a sua aparição. Isso é possível porque a obra é viva: “O desenvolvimento das obras é a sobrevivência da sua dinâmica imanente” (*ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik*). (TE, 294; AT, 288) É claro que, na época de sua confecção (1931), *A persistência da memória* dizia algo diferente a respeito da dogmatização/desdogmatização da memória do que pode hoje nos dizer. Os diversos falares são, no entanto, objetivos e não meramente subjetivos, ou seja, não são resultantes do receptor da obra. “O que as obras dizem através da configuração dos seus elementos significa, em épocas diferentes, algo de objetivamente diferente e isso afeta, em última análise, o seu teor de verdade.” (TE, 294; AT, 288-289) Um objeto, em uma época, é diferente em outra época. É o mesmo objeto e não é. Enraiza-se diferentemente na nova época. Os dogmatismos memorializados, hoje, não são os mesmos de 1931. Os processos de urgência desdogmatizante também são outros.

A objetividade, de que fala Adorno, refere-se tanto ao ser-aí do objeto construído por Dalí – a pintura feita por ele – quanto às situações reais das duas épocas que estamos colocando em destaque: 1931 e 2011. O objeto *A persistência da memória* sobrevive em nossa época porque tem algo a dizer, objetivamente. A mudança de objetividade também muda o teor de verdade da obra, o que apenas ratifica a tese de que a forma estética é sedimentação histórica.

### 113. Interpretação, comentário, crítica

Obras prontas ou acabadas (*fertigen Werke*) são, de fato, obras abertas ao devir e não encerradas num passado morto. Mas ao serem interpretadas, comentadas ou criticadas, o devir como que se estabiliza, se cristaliza (*sich kristallisiert*).

A própria arte tem exemplos para entender isso. Monet, quando repinta por cinquenta vezes a catedral de Rouen, faz interpretações, comentários e críticas pictóricas a respeito da variação luminosa e colorida devindo nas aparências daquela igreja. O trabalho de Monet é histórico: uma fachada da catedral transposta para a tela remete à próxima, que, por sua vez, remete à seguinte e assim sucessivamente. A primeira pintura cristaliza um devir luminoso e colorido; a segunda pintura cristaliza um outro devir; e assim por diante. Se o ato pictórico for feito ao amanhecer, a cristalização será de um modo; se for feita ao meio-dia, com o sol a pino, será outra; ao amanhecer,

outra; com o dia nublado, outra ainda. A igreja, aparentemente, sempre é a mesma. A captação pictórica diversificada, entretanto, mostra que o objeto catedral de Rouen é o mesmo e é outro de si mesmo. As cinquenta telas da catedral formam uma constelação e cada uma delas é um ensaio pictórico que mereceu uma interpretação e um comentário em meio a um devir luminoso-colorido fugaz. A forma captada em cada tela – sedimento de luz, cor e impressão subjetiva, no caso de Monet – no entanto, não está só relacionada ao pintor, àquele que se ocupa em interpretar/comentar o objeto que está sendo pintado. A forma se objetiva na tela. A forma é a pintura pronta. Mas cada forma acabada remete a outra e outra e outra, e, todas juntas, constituem uma forma constelacional e é esta, em última instância, a forma acabada. Fica claro, neste exemplo, que o acabamento da obra é um devir. A forma constelacional construída por Monet trans-forma-se num “teatro do movimento histórico” (*Schauplatz der geschichtlichen Bewegung*), no dizer de Adorno. (TE, 294; AT, 289) No caso em cena, entenda-se, da história da incidência da luz sobre a fachada da catedral de Rouen, da diversificação das cores e da diversificação das impressões subjetivas do pintor.

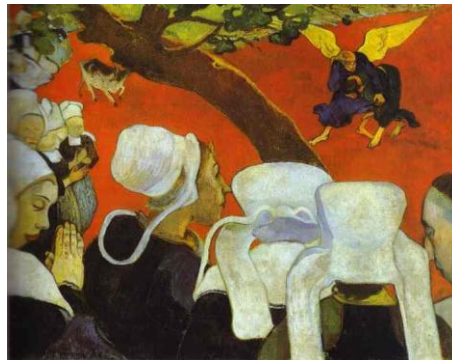
Se a interpretação e o comentário são ensaios provisórios da compreensão sujeito-objeto/objeto-sujeito, à crítica cabe destacar os momentos de inverdade (*Unwahrheit*) que o devir vai revelando. (TE, 294; AT, 289) Como entender isso, se Monet, a cada nova pintura da fachada da catedral de Rouen, estava mostrando a verdade do devir (pelo menos, aquela que o impressionava)? Cada nova verdade faz da anterior verdade uma inverdade: ao meio-dia não é mais verdade que a fachada da catedral tenha tal e tal iluminação e tais e tais cores e sombras como tinha ao amanhecer. É por esse motivo que a verdade da obra de arte é monadológica, tem seu momento certo de aparecer e é único: “é um momento no movimento do espírito [do trabalho do sujeito racional] e momento do movimento social real [do sujeito inserido na história e na sociedade e da objetividade histórica e social].” (TE, 294; AT, 289)

O monadologismo da obra de arte não pode ser separado da historicidade.<sup>329</sup> A história não decide a respeito da qualidade da obra. Obras novas não são mais qualitativas que as velhas. A decisão a respeito da qualidade nasce da própria obra, de “seu nível formal, de sua estrutura interna”. Uma obra de arte naturalmente envelhece e isto faz parte de sua história. Mas não é essa história que realmente interessa a Adorno.

---

<sup>329</sup> Historicidade não é historicismo. Este procura cavoucar anacronicamente obras do passado sem que a forma delas se torne presente junto com o presente. Hegel não é historicista, nem Marx e nem Adorno.

Esse tipo de envelhecimento está relacionado meramente ao novo que surge em época diferente. Gauguin, após romper com o impressionismo, trouxe o novo para dentro do campo da pintura. *A visão depois do sermão: Jacó lutando com o anjo* (1888) não tem mais a ver com o impressionismo. Suas inovações, porém, “empalideceram diante de invenções posteriores”, tais como o expressionismo, o fauvismo, o surrealismo, o cubismo. Mas por causa do novo de Gauguin, o velho do impressionismo ressuscita como novo porque o novo de Gauguin, por sua vez, envelhece.



Gauguin. *A visão depois do sermão:  
Jacó lutando com o anjo*

Para que a qualidade se desenvolva historicamente, não só se precisa desta em si, mas do que dela resulta e confere relevo ao mais antigo; talvez reine mesmo uma relação entre a qualidade e um processo de afinamento (*vielleicht sogar herrscht eine Relation zwischen der Qualität und einem Prozess des Absterbens*). (TE, 296; AT, 291)

A velha forma composicional de Beethoven é mais bem compreendida em contraste com a nova forma composicional de Berlioz.<sup>330</sup> *O castelo e O processo*, de Kafka, são compreendidos quando a forma romanceada posterior coloca o enredo (ou o desenredo) com os pés no chão, empiricizando a trama e, de um ou outro modo, tecendo os fios da narrativa de modo a construir um desenho com contornos nítidos e consumíveis.

Essa historicidade interessa a Adorno porque o incomunicável se torna comunicável. Essa troca de sinais se dá por força da própria forma estética. Em outras palavras, a incomunicabilidade das obras de arte não é absoluta, como poderia dar a entender o conceito adorniano de mônada artística. A obra de arte pode morrer quando

---

<sup>330</sup> Berlioz, confrontado com Beethoven, é como um regato cantante murmurando poemas lamentosos ao lado de um rio de águas impetuosas.



não comunica. Mas pode viver quando sua incomunicabilidade é transmutada em comunicação por força de outra obra com proposta formal diferente.

#### 114. O sublime, a natureza, a arte e o jogo

A natureza, muitas vezes, se comporta de modo violento e irascível ou, então, se apresenta em dimensões grandiosas, cujos limites quantitativos, e mesmo qualitativos, escapam da percepção humana. O homem se sente impotente perante estes fatos e se dá conta de que nem tudo neste mundo pode ser submetido ao seu controle, seja controle físico, seja teórico.<sup>331</sup> O movimento da *Aufklärung*, incapaz de dar encaminhamento racional a essa questão, propõe que o homem, para libertar-se da sujeição a esses aspectos desmedidos da natureza, abandone e supere as tendências supersticiosas. Superstição, para o Esclarecimento, tem um significado específico: é uma atitude de apassivamento diante da natureza; a razão se inferioriza heteronomamente, preconceituosamente, não conseguindo alcançar a compreensão de que a natureza está submetida a leis, leis ou regras essas postas pelo entendimento humano. Ninguém melhor do que Kant soube fazer a crítica esclarecida:

A propensão [à razão passiva], por conseguinte a heteronomia da razão, chama-se preconceito; e o maior de todos eles é o de representar-se a natureza como não submetida a regras que o entendimento por sua própria lei essencial põe-lhe como fundamento, isto é, a superstição. Libertação da superstição chama-se Esclarecimento.<sup>332</sup>

Mas como libertar-se da superstição e reverter a heteronomia racional em autonomia se as desmesuras da natureza continuam incompreendidas, por mais que a razão (o entendimento) queira compreendê-las? É justamente aqui que o sublime entra em cena. Seu papel será o de “representar” o não representável, de “conceituar” o não conceituável (quantitativamente). No fundo, e de fato, a ideia de sublime é uma sublimação, um desvio do campo teórico para o campo estético, uma vez que este último é depositário daquelas compreensões sem conceito nascidas de juízos de

---

<sup>331</sup> O controle teórico, isto é, a compreensão do fenômeno e sua redução a leis, leva normalmente ao controle físico.

<sup>332</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 40, p. 141.

reflexão.<sup>333</sup> Enquanto o belo natural concerne à forma (*Form* e não *Gestalt*) de algum objeto, isto é, à sua limitação no espaço e no tempo e que é percebida como a unificação de uma pluralidade de aspectos<sup>334</sup>, o sublime é percebido num objeto sem forma, ilimitado, apresentando, portanto, a impossibilidade de ser unificado em sua pluralidade de aspectos:

O belo na natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade.<sup>335</sup>

Apesar das diferenças, tanto o belo quanto o sublime fogem do trabalho do conceito, permanecem estranhos ao entendimento e incaptáveis por ele. Este é o calcanhar de Aquiles da *Aufklärung* que a *Crítica da faculdade do juízo* tenta proteger e remediar. A natureza não pode ser completamente instrumentalizada, dominada, tornada científica. Algo lhe escapa entre os dedos: o belo limitado e o sublime ilimitado. O sublime não é um conhecimento, é um sentimento, diz Kant. Sim, pois furta-se ao entendimento e ao jogo de construções cognitivas que este desencadeia (os juízos analíticos e sintéticos relacionados às categorias e ao esquematismo mental, conforme a Primeira Crítica).

A Terceira Crítica kantiana nasce da necessidade de justificar um flanco deixado aberto pelo próprio conceito de natureza adotado pela *Aufklärung*, desde que esta começou a assumir a tarefa de desencantar a realidade. Para o Esclarecimento, a natureza é algo que deve ser dominado pelo conhecimento, logo transformando o domínio teórico em domínio técnico (ciência-e-técnica voltada ao domínio da natureza natural, ciência-e-técnica voltada ao domínio social, político, econômico etc.). Ora, o belo (o limitado qualitativo) e o sublime (o ilimitado quantitativo)<sup>336</sup> não se deixam dominar, são dimensões ou situações rebeldes ligadas à natureza, não conseguem ser subsumidas pelo poder do entendimento humano. É por esse motivo que Adorno diz que “o conceito de natureza da *Aufklärung* contribuiu outrora para a invasão do sublime

---

<sup>333</sup> Id. *ibid.*, Introd., IV, p. 23: Um juízo de reflexão ocorre quando “só o particular for dado”, para o qual a faculdade do juízo em geral “deve encontrar o universal”.

<sup>334</sup> Id., *ibid.*, § 15, p. 73: “O elemento formal na representação de um objeto, quer dizer a unificação de sua diversidade em uma unidade qualquer [...]”.

<sup>335</sup> Id., *ibid.*, § 23, p. 90.

<sup>336</sup> Id., *ibid.*, § 23, p. 90: “Portanto, a complacência lá [em relação ao belo] é ligada à representação da qualidade, aqui [em relação ao sublime], porém, à da quantidade.”

na arte.<sup>337</sup> Já que o conhecimento não conseguia domar o sublime, foi necessário encontrar um lugar para ele. Esse lugar foi a arte ou o campo estético, considerado um dos armazéns onde se guarda aquilo que a razão não consegue colocar sob seu domínio. Não por nada a ciência despreza a arte, vendo-a como o campo do inútil e do irracional.

Entretanto, afirma Adorno, o sublime foi integrado à arte: “o sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte.” (TE, 298; AT, 293) Esta afirmação é fundamental para entender o paradigmático conceito adorniano de não-idêntico (*Nichtidentisches*). O não-idêntico é aquela feição do objeto (particularidade, dimensão, aspecto etc.) que não foi subsumida no conceito, que não se deixou dobrar sob o peso de alguma abstração lógica-instrumental da razão esclarecida. O sublime kantiano se enquadra nesse caso (assim como o belo).<sup>338</sup> É por esse motivo que Adorno diz que o sublime foi integrado na arte, uma vez que a obra de arte (de modo especial a moderna e a contemporânea) procura não se curvar ao idêntico. Mas deve-se entender bem essa integração. Adorno não está assumindo a crítica kantiana esclarecida, que é a do sublime como ilimitação quantitativa impossibilitada de ser trazida para o campo do conhecimento teórico. Adorno não aceita a *Aufklärung* tradicional defendida por Kant. Mas o que ele resgata da filosofia kantiana – e que já estará perdido na filosofia hegeliana – é a ideia da não-identidade. Ele a encontra na Terceira Crítica e, nesta, no esforço (inteligente e diligente, diga-se de passagem) que Kant despense para tentar trazer para dentro do sistema algo que teima em escapar dele: trata-se da ideia do belo e da ideia do sublime, a primeira relacionada ao qualitativo e a segunda, ao quantitativo.

É com razão que Gérard Lebrun afirma que a Terceira Crítica não é um tratado sobre estética: “não há estética kantiana”; “uma vez que se renunciou a buscar na 3ª Crítica uma ‘estética’ que não está ali [...]” Para Lebrun, Kant, neste momento crítico, está filosofando para determinar as “condições de possibilidade da beleza” e “dar uma base para a faculdade da reflexão”, base teórica, naturalmente.<sup>339</sup> Lebrun está vendo bem a questão: Kant tenta colocar dentro do (seu) sistema o que se insurge contra

<sup>337</sup> TE, 297; AT, 292: *Zur Invasion des Erhabenen in die Kunst trug einst der Naturbegriff der Aufklärung bei.*

<sup>338</sup> Hegel não admitirá a incapacidade de Kant em resolver os problemas da racionalidade e subsumirá o belo no conceito, pois, para Hegel, nada pode ficar fora da razão. O sublime, em Hegel, não tem mais sentido e o belo, uma vez subsumido, perde sua importância e isso de tal modo que é proclamada a “morte da arte”, entendida esta como a manifestação do belo.

<sup>339</sup> LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*, op. cit., p. 405, 11 (Prefácio) e 403-404.

ele. Entretanto, é preciso não esquecer que Kant, na parte dedicada à “Crítica da faculdade de juízo estética”, fala da arte: “A rigor, dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações.”<sup>340</sup> Tanto a liberdade como aquilo que Kant chama de razão, e os seus produtos, não conseguem encontrar abrigo no sistema kantiano, pois seu sistema esclarecido depende do conceito de experiência, e esta, por sua vez, só pode ser deduzida de universais apriorísticos. Por que a arte é lembrada por Kant? Porque é neste campo que a *Aufklärung*, a razão administradora, irá preferencialmente alocar aquilo que lhe escapa dos dedos de aço, das unhas afiadas e do insaciável apetite para tudo mastigar e deglutir. Mas fique claro, todavia, que Kant, em última instância, não está interessado na arte e, sim, preocupado em deixar bem costurado o seu sistema. E, nesse ponto, Lebrun está certo. Hegel, logo em seguida, perceberá os pontos fracos da costura de Kant e, de sua parte, procurará tecer para a *Aufklärung* filosófica um nunca antes sequer imaginado manto inconsútil.

A Terceira Crítica é, de fato, um tratado paradoxal e fortemente (e fartamente) ilustrativo do grande esforço feito pela *Aufklärung* para trazer para o seio do rebanho as ovelhas perdidas (Platão chama-as de “simulacros”, isto é, aquilo que rejeita participar do processo de copiar as Ideias<sup>341</sup>). Essas “ovelhas perdidas”, esses “simulacros” são o não-idêntico adorniano.

Nessa altura da discussão, Adorno enfoca mais o sublime kantiano que o belo, certamente porque o sublime está relacionado com o ilimitado quantitativo, e o quantitativo é a menina dos olhos da ciência positivista e é por meio do quantitativo que o *verwaltete Welt* se fortifica e exerce sua principal dominação. Mas a beleza, em Kant, também faz parte do não-idêntico. Pode-se, pois, reformular a afirmação citada mais acima, acrescentando-lhe o belo: “O conceito de natureza da *Aufklärung* contribuiu outrora para a invasão do sublime [*e do belo*] na arte.” O belo, aqui, é entendido kantianamente como um não-idêntico, como algo que o entendimento não consegue subsumir.

Ao integrar o não-idêntico, a arte se espiritualiza, ou seja, não se subordina à praxis dominadora da razão. “Quanto mais a arte integra um não-idêntico, algo de

---

<sup>340</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, op. cit., § 43, p. 149.

<sup>341</sup> PLATÃO. *Sofista*, 236 b. Cf. DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: DELEUZE, G. *Lógica do sentido*, op. cit., p. 259-271.

imediatamente oposto ao espírito, tanto mais deve espiritualizar-se.” (TE, 297; AT, 292) Isso significa que o sujeito (o espírito) não deve procurar matar a vida do não-idêntico (do objeto), transtornando-o em espírito. A tarefa que Hegel se impôs foi a de trazer o não-idêntico para o idêntico do espírito.

Quando a arte acolhe o repugnante, o repelente, o desagradável e, assim fazendo, parece estar ferindo e conspurcando a beleza, ela está de fato acolhendo o não-idêntico no campo da arte, dando-lhe um lugar ao sol. A realidade, como objeto, é feita de belos e feios, independentemente do que se entende, em dada época, por belo e feio. O feio não pode ser subsumido ao belo. O feio é tão afim ao espírito quanto o belo: “o que é sensorialmente desagradável possui uma afinidade com o espírito” (*das sensuell nicht Angenehme hat Affinität zum Geist*). (TE, 298; AT, 292) Por isso, a arte moderna e contemporânea recebe de Adorno o selo de autenticidade que, em poucos casos, ele atribui a formas artísticas do passado. Para ele, o passado artístico praticou um jogo equivocado: em lugar de reconciliar o não-idêntico com o espírito<sup>342</sup> e, assim possibilitar uma linguagem para a sua manifestação, a arte do passado subjugou o não-idêntico aos esquemas da beleza formal e abafou a sua voz, tornando-o mudo.

A arte moderna e contemporânea se torna qualitativamente nova porque seu jogo é outro. Em primeiro lugar, porque dessublimou o sublime, isto é, deixou claro que o humano é tão natural quanto qualquer outro objeto natural. Adorno explicita isso, dizendo que “a experiência do sublime se desvela como a autoconsciência do homem de sua essência natural.” (TE, 300; AT, 295) Isso permitirá, em segundo lugar, que o espírito se naturalize junto com a natureza e que ambos mantenham suas diferenças, um em relação ao outro através de suas não-identidades.

A arte nova, segundo Adorno, é o campo onde o sublime kantiano foi resolvido ou, em outras palavras, o campo no qual o encaminhamento do não-idêntico foi conduzido de forma correta. A proposta dialética hegeliana, ao contrário, desencaminhou o processo ao dessublimar o não-idêntico no guloso estômago do Espírito Absoluto.

---

<sup>342</sup> Reconciliar, para Adorno, não é identificar, mas manter as diferenças; é fazer com que estas possam se manifestar. O sujeito se reconcilia com o objeto quando ambos têm vez e voz.

## XI. O UNIVERSAL E O PARTICULAR

### 115. Os universais escolásticos: realismo e nominalismo

Universais, entendidos ontologicamente, não existem, nem antepostos às coisas, como pensava Platão, nem postos nas coisas, como afirmava Aristóteles. Universais são nomes dados a propriedades compartilhadas de modo semelhante por coisas diferentes. Assim, a cor verde das muitas folhas de vegetais existentes no mundo pode ser chamada de universal. Platão dizia que, antes da folha verde existente neste mundo, e para esta ou aquela folha ser verde, devia haver “o verde” e “a folha” como Ideias Puras (eternas, necessárias, perfeitas), das quais a folha verde existente aqui na terra seria uma cópia imperfeita, contingente, mutável. Esse tipo de teoria explicativa para o problema do compartilhamento de uma mesma propriedade ou atributo por coisas diferentes foi denominado realismo, de modo especial nas disputas medievais acerca dos universais.

O realismo dos universais – ou das ideias, dos conceitos comuns a diversas coisas ou das essências – foi negado pela teoria nominalista, que não admite a existência de qualquer universal nem *ante rem* e nem *in re*. Tiveram papel de destaque na constituição dessa maneira de encaminhar a questão Pedro Abelardo (1079-1142) e Guilherme de Ockham (1285-1349).

As acaloradas discussões em torno dos universais, que se estendem ao longo dos séculos XII ao XIV, têm origem em estudos gramaticais, lógico-dialéticos e retóricos<sup>343</sup>, cultivados entre os séculos IX-XII, preocupados com a relação entre *vox* e *res*, ou seja, com a relação entre linguagem e realidade, entre as palavras e as coisas ou, dito de modo mais geral, entre o pensamento e os entes concretos, entre as ideias ou

---

<sup>343</sup> O redespertar da cultura na Idade Média deve-se a Carlos Magno (c. 747-814), que confiou a Alcuíno de York (730-804) a tarefa de reorganizar, a partir de 781, as escolas medievais. Um dos aspectos significativos dessa organização foi a instituição do estudo das artes liberais distribuído no *trivium* (gramática, retórica e lógica-dialética) e no *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). A querela dos universais vincula-se especialmente ao *trivium*, devido à preocupação da Igreja em relacionar o *verbum* das Sagradas Escrituras com a realidade ou, em outras palavras, à preocupação de fundamentar a fé na razão. Mais tarde, em pleno século XIII e já no contexto das universidades (Bolonha, Paris, Oxford etc.), os estudos do *trivium-quadrivium* duram seis anos e são propedêuticos ao curso de teologia, que dura oito anos. Cf. REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia – Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulus, 1990. v. 1, p. 478-483; BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã – desde as origens até Nicolau de Cusa*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 227-228; 358-359.

categorias mentais, que são expressas linguisticamente, e as realidades extramentais. Abelardo reduz os universais a *sermones* ou termos significativos predicados de muitos. Seu nominalismo contrapõe-se tanto ao realismo, que insiste em atribuir coisalidade aos universais, quanto ao nominalismo radical de um de seus mestres, Roscelino de Compiègne (c. 1050-1120), que dizia ser o universal mera *vox* ou *flatus vocis*.<sup>344</sup> A concepção abelardiana representa um avanço em relação à de Roscelino. Abelardo se inclui entre aqueles primeiros escolásticos que defendem a singularidade e a individualidade das coisas (*nihil est praeter individuum*: nada existe além do indivíduo ou da individualidade), o que será reafirmado com um impulso decisivo no século XIV, já no encaminhamento do fim da Idade Média e da filosofia escolástica, por Guilherme de Ockham, o “príncipe dos nominalistas”. Ou, como preferem Boehner e Gilson, Ockham é o doutrinador do “conceptualismo” ou do “conceptualismo realista”, uma vez que os universais, as ideias, os conceitos, na concepção ockhamista, não se reduzem “a simples palavras, arbitrariamente aplicadas às coisas”, mas baseadas nas coisas individuais.<sup>345</sup>

Ockham contesta que haja, nas coisas, algo que corresponde à universalidade dos conceitos. Um universal existente, um “homem universal”, por exemplo, é uma falsidade, um absurdo (é uma opinião *simpliciter falsa et absurda*). É um absurdo porque deste universal os homens-indivíduos seriam participantes concretos e passageiros. Os universais são intelecções das coisas individuais, às quais são atribuídas nomes. Os universais não têm realidade ontológica. “Os universais não são *res* existentes fora do espírito, nas coisas, ou, então, entes das coisas. São simplesmente formas verbais através das quais a mente humana estabelece uma série de relações exclusivamente lógicas.”<sup>346</sup> É através da repetição do conhecimento das semelhanças entre muitos individuais que o universal é constituído. O universal, de fato, é um conceito abstraído de uma multiplicidade de objetos que apresentam alguma semelhança entre si. “Como sinais abreviatórios de coisas semelhantes, tais conceitos são chamados universais, não representando portanto nada mais que a reação do intelecto à presença de realidades semelhantes.”<sup>347</sup> Assim, “árvore” é um universal, uma ideia, um conceito que se refere às árvores-indivíduos de muitos tipos que se assemelham por uma série

---

<sup>344</sup> Cf. REALE; ANTISERI, op. cit., p. 521-524. Cf. BOEHNER; GILSON, op. cit., p. 329.

<sup>345</sup> BOEHNER; GILSON, op. cit., p. 540.

<sup>346</sup> REALE; ANTISERI, op. cit., p. 620.

<sup>347</sup> Id., *ibid.*, p. 620.

definida de aspectos: galhos, folhas, troncos etc. Podemos determinar a árvore como “limoeiro” e como “vegetal”, intraclassificando o universal “árvore”, ou, ao contrário, podemos intraclassificar o universal “vegetal” como “árvore” e este, por sua vez, como “limoeiro”. Em todos estes casos, os universais, mais ou menos amplos, são determinados por semelhanças encontráveis entre os indivíduos.

Boehner e Gilson, em seu comentário final, dizem que “pela eliminação dos universais, Ockham despoeva a natureza de todas as entidades míticas [...]; doravante, o pesquisador irá ocupar-se, não já com o universal invisível, mas com a coisa individual, visível e imediatamente verificável.”<sup>348</sup> Essas “entidades míticas” ou este “universal invisível” de que falam os autores são, de fato, todas as entidades metafísicas construídas ao longo da história da filosofia, desde Sócrates, Platão e Aristóteles. O nominalismo medieval, de modo particular aquele que usa com mão firme a “navalha de Ockham”, dá um golpe mortal em qualquer concepção metafísica que pretende ontologizar conceitos, ideias, abstrações ou universais constituídos pela cognição humana. A metafísica tradicional é dissolvida, é estilhaçada, quebrada, arrebentada, explodida. Junto com esta dissolução, vai se dissolvendo irresistivelmente a *ordo* medieval.<sup>349</sup>

#### 116. Nominalismo e declínio dos gêneros estéticos

A arte e o declínio dos gêneros estéticos estão inseridos “no processo global do nominalismo em avanço, desde que se estilhaçou a *ordo* medieval” (*seitdem der mittelalterliche ordo gesprengt ward*). (TE, 302; AT, 297) Isto significa que, a partir de então, e em meio a processos que não se dão sem conflitos, os artistas, nos diversos campos, se afastam gradativamente do peso totalizador e opressivo de uma estética metafísica que os obrigava a construir suas obras segundo parâmetros de um universal preexistente em algum imaginário *topos noetos*. Essa tendência se concretiza com maior visibilidade a partir de meados do século XIX e se enraíza definitivamente no século XX. O que temos hoje, no século XXI, são estilos artísticos flutuantes, escolas, que, ao

---

<sup>348</sup> BOEHNER; GILSON, op. cit., p. 549.

<sup>349</sup> Evidentemente, fatores políticos, econômicos, científicos, éticos, técnicos e outros, além dos lógico-cognitivos vinculados à questão dos universais, contribuíram para a derruição da ordem medieval.



se firmarem já desaparecem, movimentos artísticos que acompanham o movimento da realidade mais ampla e o movimento saltitante, e cada vez mais rápido, dos objetos particulares.

O vocabulário empregado para descrever a arte moderna – do impressionismo à instalação, dos Nabis ao neoexpressionismo, do simbolismo ao hiper-realismo – transformou-se em uma linguagem própria, sofisticada e muitas vezes audaciosa. Os estilos, as escolas e os movimentos raramente possuem autonomia ou são definidos com simplicidade. Algumas vezes são contraditórios, sobrepõem-se com muita frequência e sempre são complicados. Persiste, entretanto, o conceito de estilos, escolas e movimentos. Compreendê-los torna-se fundamental para qualquer discussão sobre a arte moderna. [...].<sup>350</sup>

Amy Dempsey, na obra citada, apresenta trezentos estilos, escolas e movimentos (cem de uma forma mais detalhada e duzentos de forma resumida) que se estabeleceram nas sociedades ocidentais de 1860 até hoje, nesses inícios do século XXI, nos campos da pintura, da escultura e do design. A maioria deles teve vida relativamente curta. Uns foram estruturados por pequenos grupos, outros por indivíduos isolados. Alguns desses movimentos artísticos tiveram mais importância, outros passaram quase despercebidos, brilhando como um fogo de artifício no espaço aberto da arte e logo desaparecendo no registro dos fatos acontecidos.

Adorno não deu maior atenção a esse fenômeno, apesar de ele estar ocorrendo palpavelmente diante de seus olhos. Entretanto, percebe com grande lucidez que a arte moderna e contemporânea (até a época de sua morte, em 1969), como processo estético, tinha se nominalizado<sup>351</sup> de um modo tão surpreendente que podia servir de modelo crítico<sup>352</sup> para subverter teorizações sociológicas, culturais, educacionais e, principalmente, filosóficas, com as quais tentou um confronto mais duro.

Adorno, sem dúvida, como filho de sua época, sente a revolucionaridade colocada em prática pela arte moderna e contemporânea, o espírito estético rebelde – que é um universal – presente em cada obra de arte particular. Adorno não nega o universal. É pela obra de arte particular que se constitui o universal “arte” e qualquer

---

<sup>350</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*, op. cit., Prefácio, p. 8.

<sup>351</sup> Podemos chamar de nominalização da arte o conjunto de processos voltados para a erradicação de universais metafísicos. Ou seja, o conjunto de processos que se contrapõem à tendência racional de sufocamento do particular e de sua subordinação ao universal ou ao todo.

<sup>352</sup> Modelo, no sentido discutido por Adorno na introdução da *Dialética negativa*.

uma das artes setoriais: a pictórica, a literária, a musical, a arquitetural etc. Podemos continuar usando conceitos tais como “gênero literário”, “gênero musical” ou, então, “gênero dramático”, “gênero romântico”. São universais quase sempre úteis para compreender o movimento da arte através da história. Todavia, é preciso ir além do universal por meio do universal<sup>353</sup>, ou seja, é preciso chegar até o particular, que, através de sua organização interna própria, de sua consonância, de sua *Stimmigkeit*, encaminha sua particularidade no rumo da nominalização (no rumo do universal). Uma fuga de Bach, por exemplo, é um momento tonal no contexto do gênero universal barroco e pré-clássico organizado racionalmente para se contrapor à homofonia tonal. Por isso, a fuga torna-se um universal (uma forma) que propiciará o desenvolvimento da polifonia (TE, 303; AT, 297-298), por sua vez concretizada historicamente, no período propriamente clássico, em sonatas, sinfonias, óperas e outras propostas musicais polifônicas<sup>354</sup> até chegar na expressão e radicalização do contraponto de Schönberg, fato que, conforme Adorno, “abalou todo o material musical” (*die dann das gesamte musikalische Material umstülpte*).<sup>355</sup> (TE, 304; AT, 298)

O universal se desdobra, se particulariza historicamente. Diferencia-se. Há uma tendência na arte para a particularização, o que reforça o nominalismo estético. “A redução ao nominalismo [procede] da tendência das obras [particulares] (*vom Zug der Werke*) e, nesta medida, de um elemento universal da arte.” (TE, 304; AT, 298) Por isso, Adorno diz que “o gênero [que é universal] armazena em si a autenticidade das obras particulares.”<sup>356</sup> Entretanto, alerta Adorno, o movimento do universal ao particular não se dá de modo mecânico e automático. É um movimento dialético não necessário. “O *principium individuationis* na arte, o seu nominalismo imanente, é uma *Anweisung* [uma indicação, uma ordem, uma instrução], não um estado de coisas prévio.” (TE, 304; AT, 299) Ou seja, no universal “arte” não está previsto que, em certo momento histórico, surja uma obra pictórica impressionista ou cubista; ou a *Serenata Haffner* (1776) e a ópera *A flauta mágica* (1791) de Mozart; ou a obra literária de Beckett como expressão da angústia e solidão da condição humana; ou o *Iglu de Giap* (1968) da “arte *povera*” de Mario Merz.

---

<sup>353</sup> ADORNO. *Dialética negativa*, op. cit., p. 22: “ir além do conceito por meio do conceito”.

<sup>354</sup> Cf. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*, op. cit., p. 423 ss.

<sup>355</sup> *Umstülpen*: virar, entornar, tombar.

<sup>356</sup> TE, 304; AT, 299: *Die Gattung speichert die Authentizität der einzelnen Gebilde in sich auf*.



Mario Merz. *Iglu de Giap*

No universal “música erudita” não estão, em germe ou *in potentia*, possibilitadas as “quatro grandes linhas de força ou tendências” que, segundo Grout e Palisca, se desenvolverão na primeira metade do século XX:

Em primeiro lugar, a continuação do desenvolvimento de estilos musicais que utilizavam elementos das linguagens populares nacionais; em segundo lugar, a afirmação de movimentos, incluindo o neoclassicismo, que procuravam englobar as novas descobertas do início do século em estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, às técnicas e às formas do passado (muito especialmente, em certos casos, do passado anterior ao século XIX); em terceiro lugar, a transformação da linguagem pós-romântica alemã nas abordagens dodecafônicas de Schoenberg, Berg e Webern; em quarto lugar, aquilo que até certo ponto constitui uma reação contra esta abordagem cerebral, excessivamente sistemática, da composição, um regresso a linguagens mais simples, ecléticas, do agrado do público, neo-românticas ou redutoras. Alguns compositores atravessam estas diversas tendências, participando em maior ou menor grau numa ou várias de entre elas; os mais notáveis são Messiaen e Stravinsky.<sup>357</sup>

O universal é um orientador de linhas de força ou de tendências estéticas, não seu gerador. Universais podem desaparecer, tanto quanto particulares. Bach produziu a forma fuga orientado por tendências musicais anteriores e pelas suas capacidades artísticas e técnicas subjetivas. A fuga teve seu tempo de vida e de glória, e desapareceu enquanto forma instrutiva, indicadora, ordenadora de particularizações. O universal é um *sermo*, como dizia Abelardo, uma abstração significativa e, como tal, seu significado pode perder força até ser substituído por novo significado universal. Este surge de particularidades relacionadas ao anterior universal, mas construídas com inovadora *Stimmigkeit* a partir de realidades antes inexistentes. Assim, o novo universal mantém vinculação com o anterior sem com ele coincidir e sem subsumi-lo antropofagicamente. Por aí se percebe que “a relação do universal e do particular não é

---

<sup>357</sup> GROUT; PALISCA. *História da música ocidental*, op. cit., p. 697.

tão simples como o sugere a tendência nominalista, nem tão trivial como a doutrina da estética tradicional de que o universal deveria particularizar-se.” (TE, 305; AT, 299)

A *vox*, o *nomen*, o *sermo* ou o universal significativos são efêmeros, pois dependem do movimento dialético com o particular, que também é efêmero. “Os gêneros não são menos dialéticos do que o particular. Surgidos e efêmeros, têm no entanto algo em comum com as Ideias platônicas.” (TE, 305; AT, 300) O que pode haver em comum entre gênero/particularidade e Ideias platônicas? Estaria Adorno, com esta afirmação, voltando atrás na sua posição crítica a qualquer idealismo metafísico racionalmente produtor de totalidades assassinas das particularidades? Estaria Adorno dando o braço a torcer à concepção platônica? Não. O “algo em comum com as Ideias platônicas” (*haben sie [die Gattungen als das Besondere] gleichwohl etwas mit Platonischen Ideen gemein*) se refere: (a) à objetividade da forma presente e atuante no particular, à consonância da coisa (*Stimmigkeit der Sache*), que é um universal mantenedor da identidade dessa coisa ou desse objeto-coisa particular; (b) à relação entre universal e particular. O equívoco de Platão está em separar a objetividade real – a consonância do objeto, sua forma, sua “ideia”, sua essência – do objeto realmente existente nesse nosso mundo contingente e jogá-la, por meio de um procedimento racional lógico-binário, para outro mundo, o *topos noetos*, atribuindo-lhe realidade independente, logo, pura, perfeita, imutável, necessária – *metà tà physiká*. Para Platão, é a Ideia que permite o acesso lógico (a compreensão racional, o *logos*) à coisa contingente, precária e mutável, existente nesse nosso raso mundo sublunar. A afinidade entre a teorização platônica e a teorização adorniana somente se dá quanto à exigência de objetividade relacional da forma. No mais, estão radicalmente distantes um do outro. Em Platão, a forma (o *eidos*) é eterna, uma vez que perfeita; não poderia ter tido um início de existência, pois isso lhe imprimiria um primeiro grau de imperfeição, seguido, por consequência, de muitos outros. Em Adorno, a forma é social e histórica, portanto passageira, efêmera, imperfeita.<sup>358</sup> Apesar de perfeita (eterna), a forma platônica “permite” a participação (*méthesis*) dos particulares existentes, que são, pois, meras cópias aproximativas do *eidos*. A forma adorniana não existe independente dos particulares. Para Adorno, que concebe a realidade de modo dialético e não de modo

---

<sup>358</sup> Adorno nunca atribui imperfeição à forma estética. As formas são o que são. Aqui, falamos em imperfeição para distinguir a posição adorniana da platônica.

equivocadamente binário, “o particular é o universal”.<sup>359</sup> E é na arte que essa dialética “encontra o seu modelo”. (TE, 305; AT, 300) Toda obra de arte particular é também universal.

Assim, *Le sacre du printemps* (1913), de Stravinsky, apresenta sua forma particular, sua *Stimmigkeit* própria, em consonância com o universal “música”, diferenciando-se, todavia, de anteriores consonâncias particulares, como, por exemplo, da composição instrumental *Water music* (1717), de Haendel. Se quiséssemos levar mais longe a exemplificação, até um limiar que Adorno certamente rejeitaria (e cutucando em suas preferências musicais), poderíamos dizer que a composição de Stravinsky diferencia-se, como particular, da composição musical maximalista (eletroacústica), *Harmonia das esferas* (2000), de Flo Menezes. As três composições, a de Stravinsky, a de Flo Menezes e a de Haendel, coparticipam, em suas diferenciações particulares, do universal “música”.<sup>360</sup>

No encarte do cd citado, Flo Menezes explica sua composição *Harmonia das esferas*:

*Harmonia das esferas* estrutura-se, assim como *Pulsares*, em 21 seções que, em geral, iniciam-se com uma explosão e concluem com uma única frequência ao piano tratada com modulação em anel, pontuando o término de cada ciclo. Tais seções são precedidas por uma breve introdução expositiva de 21”, em que se ouve uma eclosão de esferas. É como se se tratasse da exposição de um tema seguido de 21 variações e uma coda (de 55”). As 21 seções da forma comportam-se como explosões (*small-bangs*) que dão origem a processos evolutivos e ligeiramente expansivos. Em *Harmonia das esferas*, uma grande janela abre-se a partir da 17ª seção – parte Q –, pervertendo, já a partir de P, a linearidade dessa expansão. As seções que envolvem Q comportam durações aproximadas à série de Fibonacci<sup>361</sup> (P com 55”; R com quase 144”). Em Q temos como que um “buraco branco”, mistura de todas as cores: é quando então toda a obra (inclusive o que está ainda por vir) se condensa radicalmente e transcorre em sentido inverso, revertendo o tempo e instituindo uma memória do que ainda está por acontecer. [...] Todos os sons da obra, com exceção do primeiro, são rotativos, girando em dois eixos quadrifônicos intercalados num plano octogonal. As rotações, controladas por computador, variam tanto em velocidade quanto em percurso e angulação, chegando a girar, ao início da última seção U, 233 vezes por segundo em volta da cabeça!

<sup>359</sup> TE, 305; AT, 300: *der dialektische Satz, das Besondere sei das Allgemeine [...]*.

<sup>360</sup> A composição eletroacústica de Flo Menezes está no cd “Música Maximalista” (v. 7). São Paulo, Studio PANaroma de Música Eletroacústica da UNESP/FASM, 2001, faixas 3-25.

<sup>361</sup> 
$$F(n) = \begin{cases} 0, & \text{se } n = 0; \\ 1, & \text{se } n = 1; \\ F(n-1) + F(n-2) & \text{outros casos.} \end{cases}$$
 Ou o algoritmo 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610... ao infinito. A sequencialidade da série de Fibonacci se dá pela soma dos dois números anteriores.

Flo Menezes leva em frente a proposta da música feita em laboratório através de recursos eletrônicos e computacionais, seguindo os caminhos abertos pela *musique concrète* de Pierre Schaeffer e pelo grupo da *Elektronische Musik* de Colônia, das décadas de 1950/60, e de grandes compositores como Stockhausen, Boulez, Varèse, Babbitt, Luciano Berio, Brian Ferneyhough e outros. Os sons digitalizados da *Harmonia das esferas* causam no receptor bem mais estranheza do que a serialidade dodecafônica presente no *Terceiro quarteto* (1926) e nas *Variações para orquestra* (1928) de Schönberg. Mas em ambos os casos fica evidente a extrema competência em dominar o material musical, em cerebralizá-lo, em racionalizá-lo, em matematizá-lo temporalmente. Mas enquanto o domínio técnico de Schönberg produz uma *Stimmigkeit* cromatizada<sup>362</sup> rigidamente dentro do modelo dos 12 tons (mesmo que a serialização lhe possibilite um jogo enorme de variações, permitindo, assim, libertar a musicalidade da camisa de força da octofonia tradicional), Flo Menezes canaliza sua técnica para um campo musical muito mais aberto, muito mais livre. Sua proposta de libertação do material musical, de construção de novas consonâncias, de novas formas musicalizadas-atonalizadas, nas quais a matematização espacial é tão importante quanto a temporal, permite que o máximo de intertons estejam presentes na composição, neles incluindo os silêncios, os tons-zero, tão significativos como qualquer microtom acima de zero.<sup>363</sup>

Há, sem dúvida, nas variantes da música eletrônica propostas a partir da segunda metade do século XX, uma grande preocupação em “exercer um controle total e imediato sobre a sonoridade” das composições.<sup>364</sup> Nesse aspecto, aparentam-se com as preocupações serialistas-dodecafônicas de Schönberg. “É fato que existe um momento

---

<sup>362</sup> Cromatismo é a divisão da oitava em 12 partes iguais. A diatonia da escala tradicional é desmembrada completamente em meios tons. A notação da escala cromática depende do tom do qual é originada. Normalmente, se diz que o cromatismo é “atonal” porque deu igual dignidade aos 12 graus sonoros da escala tradicional dos 8 tons. Schönberg nunca aceitou ser classificado de atonalista: 8 tons ou 12 tons sempre são tons. O dodecafonismo é tão tonal quanto o octofonismo ou o maximalismo. Schönberg escreve: “Não se poderá chamar “atonal” a uma relação de sons, seja qual for, pois seria algo como caracterizar de “inespectral” ou “incomplementar” uma relação de cores. Essas oposições simplesmente não existem.” “Devo afastar-me disso, pois sou músico e nada tenho a fazer com o “atonal””. Cf. SCHÖNBERG. *Harmonia*, op. cit., p. 558-559, nota.

<sup>363</sup> Na *Harmonia das esferas*, algumas seções começam pelo silêncio: seção 20 (21” de silêncio), seção 21 (8” de silêncio).

<sup>364</sup> GROUT; PALISCA, op. cit., p. 745. Um pouco mais adiante (p. 748), os autores voltam ao mesmo tema: “No século XX, os compositores procuraram exercer um controle total sobre a execução de um sem-número de indicações relativas à dinâmica, ao modo de ataque, ao tempo (frequentes indicações de metrônomo), às pausas e aos ritmos.”

repressivo na arte”<sup>365</sup>, que é o de tentar dominar esteticamente a natureza do material, seja este o pictórico, o literário, o arquitetural, o escultural e, aqui, o musical. Adorno não rejeita, a princípio, este fato, pois ele significa que o artista dispõe de modo consciente do material que lhe serve para construir a obra de arte. O que ele, entretanto, não aceita é a sobreposição autoritarista do sujeito-artista em relação ao objeto-música, como se o destino da música dependesse completamente do sujeito-compositor. Isto é criticado duramente em Schönberg: “A exatidão dodecafônica, desembaraçando-se de todo sentido em si da coisa musical [isto é, do particular] como se fosse uma ilusão, trata a música conforme o esquema do destino.” “O destino é a autoridade levada à abstração pura e o grau do aniquilamento [do particular] é análogo ao da autoridade [existente na sociedade burguesa-capitalista]; o destino é a desgraça [pois é um universal fictício que mata o particular].” A técnica dodecafônica “escraviza a música ao libertá-la”. “O sujeito impera sobre a música mediante o sistema racional, mas sucumbe a ele.”<sup>366</sup> Sucumbe, porque a tendência do sistema é subsumir, abafar, submeter o individual-particular em seu seio omniabrangente e sugador. O sistema é um *black hole*. Adorno completa: “A racionalidade total da música consiste em sua organização total.”<sup>367</sup> Repressiva, pois.

Ficam aqui duas perguntas: (a) até que ponto as propostas eletrônicas e eletroacústicas atuais reprimem o material musical ao tentar o controle total do som, ritmo, tempo, espaço, das sequências, melodizações, dos matizes, das intensidades, do timbre, das alturas? (b) o eletroacusticismo de Flo Menezes, ao maximalizar o tonalismo, diminui a tendência à dominação estética do material musical ou, ao contrário, aumenta-a?

Para Adorno, a relação entre sujeito (artista) e objeto (material a se tornar estético) deve ser tal, que o primeiro não perca a sua liberdade ao estetizar o segundo, que precisa manter a sua particularidade. Articular esteticamente algum material não significa necessariamente dominá-lo pela racionalidade instrumentalizadora. O campo da arte moderna e contemporânea está cheio de exemplos. O pequeno, quase-minimalista, poema de Paulo Leminski<sup>368</sup> é um deles:

---

<sup>365</sup> DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 22.

<sup>366</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*, op. cit., p. 59.

<sup>367</sup> Id., *ibid.*, p. 60.

<sup>368</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas*, op. cit., p. 160.

lua à vista  
brilhavas assim  
sobre auschwitz?

### 117. A estética dos gêneros na Antiguidade

Dramaturgia, música, poesia épica, escultura e arquitetura, na Antiguidade, estavam, ou deviam estar, a serviço da *polis*. Deviam produzir efeitos benéficos na estruturação e na dinâmica da vida em comum, quando os muitos precisam conviver num espaço e num tempo nos quais os interesses individuais facilmente podem entrar em conflito com os interesses coletivos, estes últimos administrados pelos governantes de tal modo que cada elemento particular possa e deva se sentir participante do todo.

A arte, como universal maior, e os diversos gêneros estéticos, como sub-universais daquele, não traziam somente uma marca ontológica, os que os restringia a discussões especulativas, filosóficas-metafísicas, mas também vinham fortemente marcados por discussões pragmáticas-políticas. Isto pode ser percebido com clareza em algumas obras dos filósofos gregos clássicos. Platão, em sua *República*, atribui função política importante à música, tanto quanto à ginástica, pois ambas podem ajudar a reduzir tendências anticidadãs, tornando os indivíduos senhores de seus apetites concupiscentes e controladores de seus desejos “mais baixos”.<sup>369</sup> Sabendo governar-se, saberão deixar-se conduzir com mais docilidade pelos governantes da *polis*. A arte tem um papel a cumprir na dinâmica política. “Em Platão, a arte, como se sabe, é sempre avaliada por um olhar oblíquo, segundo sua presumida utilidade política.” (TE, 306; AT, 301) À música, entre outros gêneros artísticos, deve se dar especial atenção. Da cidade devem ser erradicados todos os modos musicais que exprimem languidez e lamentações – tais como o mixolídio, o sintonolídio, o jônico e o lídio – e só devem ser admitidos os modos dórico e frígio<sup>370</sup>, que promovem as virtudes da coragem e da temperança. Platão vai mais longe. Também devem ser banidos da *polis* “os instrumentos de muitas cordas e capazes de todas as harmonias” como o trígono, a péctide e o aulo<sup>371</sup>, como deverão ainda ser excluídos “a multiplicidade de notas, as

---

<sup>369</sup> PLATÃO, *A república*, 329 c-d (Livro I), 376 e (Livro II).

<sup>370</sup> Id., *ibid.*, 398 c-d, 399 a (Livro III).

<sup>371</sup> Id., *ibid.*, 399 c-d. Cf. também *Leis*, 812 c-813 a. *Trigonon* e *pektis* são instrumentos que pertencem ao grupo das harpas. Diferem da lira por terem cordas de extensão desigual. O aulo era “um instrumento de



escalas complexas, a combinação de formas e ritmos incongruentes, os conjuntos de instrumentos diferentes entre si.”<sup>372</sup> Somente serão permitidas na *polis* a lira e a cítara (a primeira, de cinco cordas, a segunda, de sete); no campo, a flauta pastoril.

O excesso de música, seja monofônica e, principalmente, panarmônica, para Platão, transforma o homem em efeminado ou neurótico; o excesso de ginástica, em um indivíduo bárbaro, violento e ignorante. O meio-termo, pois, é o mais indicado: “Aquele que combina a música com a ginástica na proporção certa e que melhor as sabe afeiçoar a sua alma bem pode chamar-se verdadeiro músico.”<sup>373</sup> O equilíbrio, o meio-termo, o *mesótes*, aproxima Platão de Aristóteles, que também estava preocupado com os excessos da arte musical e os seus efeitos negativos sobre o caráter do cidadão:

Os modos musicais apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afetado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranquilo, e tal parece ser o efeito particular do dórico; o frígio inspira o entusiasmo.<sup>374</sup>

A estética aristotélica é uma “estética do efeito” (*Ästhetik der Wirkung*). (TE, 306; AT, 301) Adorno não tem dúvidas em relacionar anacronicamente este tipo de estética ideológica-política e de autodomínio com a “burguesia esclarecida e humanizada”, que procura, ao mesmo tempo, apolonizar (isto é, racionalizar) e privatizar os sentimentos. (TE, 306; AT, 301) A estética grega, de fato, pretendia ser uma estética pragmática dos fins: há um universal posto e, a partir dele, deve acontecer o *principium individuationis*. A particularização, a individualização, todavia, não se dá de modo realista (no seu significado medieval). “O *principium individuationis* não é apenas oposto aos gêneros, mas também [oposto] à subsunção numa práxis diretamente dominante.”<sup>375</sup> Tanto o indivíduo concreto, o sujeito-cidadão, quanto a obra de arte real, particular, não se realizam (no sentido medieval) a partir do universal, como se fossem por ele gerados. Os gêneros musicais dórico e frígio não produzem necessariamente cidadãos corajosos e temperantes, como não produzem necessariamente composições

palheta simples ou dupla (não era uma flauta), muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante, e se associava ao canto de um certo tipo de poema (o ditirambo) no culto de Dionísio.” O instrumento característico do culto de Apolo era a lira. Cf. GROUT; PALISCA, op. cit., p. 17.

<sup>372</sup> GROUT; PALISCA, op. cit., p. 21.

<sup>373</sup> *A República*, 412 a (Livro III).

<sup>374</sup> ARISTÓTELES. *Política*, 8.1340 a.

<sup>375</sup> TE, 306; AT, 301: *Das principium individuationis ist nicht nur den Gattungen sondern auch der Subsumption unter die gerade herrschende Praxis entgegen.*



qualquer outro país. Esta mônada estética tenta libertar o material musical e nele imprimir uma “legalidade imanente” (*immanente Gesetzlichkeit*), o que faz com que perca “o seu caráter autoritário”. (TE, 306; AT, 301)<sup>378</sup>

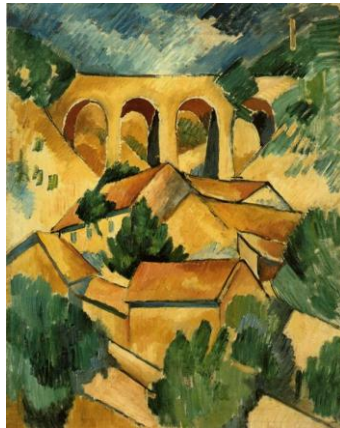
#### 118. Para uma filosofia da história das convenções

Graças ao nominalismo, universais, como as Ideias de Platão, ou os gêneros estéticos aristotélicos (a tragédia, a comédia), foram expulsos do palco metafisicamente iluminado da filosofia. Mas permaneceram como convenções a serem seguidas, a fim de dar um ar de autenticidade à obra de arte particular. Uma convenção torna-se um modelo de comportamento, de pensamento. Ela universaliza as possíveis dispersões. A razão esclarecida, por exemplo, convencionou jogar para a esfera da irracionalidade tudo o que não se encaixava no âmbito da ciência. Assim, a arte passa a ser etiquetada como irracional, pois, além de não poder alcançar o *status* de “ciência do universal”, de *episteme*, não serve para ser instrumentalizada no domínio da natureza, como servem a física, a química, a matemática ou outra ciência.

A convenção, por um lado, nega a vitória do nominalismo. No final de contas, o convencionalismo torna-se um conjunto de universais admitidos na sociedade e no campo artístico. O artista, ao subordinar-se à convenção, pensa estar se distanciando da empiria, dos fatos que estão acontecendo concretamente. Pensa estar resistindo ao *hic et nunc*. Mas a convenção “mascara a sua resistência social” (*in dem ihr gesellschaftlichen Widerstand sich verkappt*). (TE, 308; AT, 303) Por outro lado, e por força dialética, o particular construído sob a influência de uma convenção – uma obra de arte, por exemplo, *Viaduto em L’Estaque* (1908), de Georges Braque – pode se transformar em “momento negativo” e, desse modo se posicionar contra o estado de coisas existente. (TE, 308; AT, 303)

---

<sup>378</sup> Isto não nos poupa o trabalho de questioná-la, o que anteriormente já fizemos: a proposta eletroacústica flomeneziana diminui ou aumenta a tendência à dominação estética do material musical?



Braque. *Viaduto em L'Estaque*

A convenção – pintar um quadro segundo o modelo cubista, como fez Braque – não atua como um universal gerador de algo particular. O particular é o universal executado pelo artista, fato que já assinala um comportamento de resistência. Além disso, a convenção “pintar a realidade de modo cubista” marca outro ato resistente, uma vez que a realidade não é cubista. O artista proclama: “Pintarei a realidade de forma cubista, mesmo que ela não se apresente assim à minha percepção.” O artista não se dispõe a isso por ressentimento – pois então ele poderia ser caracterizado como um “escravo nietzscheano” – e, sim, porque quer se posicionar contra o que percebe. “Ao transformarem-se em leis formais das obras [isto é, em uma legalidade imanente das obras, *immanente Gesetzlichkeit*], as convenções reforçaram-nas [as obras] profundamente e tornaram-nas esquivas (*spröde*) à imitação da vida exterior.” (TE, 308; AT, 303)

A arte é como a linguagem falada e escrita – constitui-se por mediações de universais:

Que os momentos universais sejam inalienáveis à arte, como ela a eles se contrapõe, deve compreender-se a partir da semelhança da arte com a linguagem. Pois, a linguagem é inimiga do particular e, no entanto, orientada para a sua salvação. (TE, 309; AT, 304)

Walter Benjamin diz que há algo “indizível na linguagem”.<sup>379</sup> Quando falo “árvore”, não digo esta árvore particular. O particular não é dito no universal e, no entanto, é dito. Persiste na linguagem, pois, uma dimensão averbal, dita e não-dita. A

---

<sup>379</sup> BENJAMIN, Walter. *Briefe* (v.I). Org. G. Scholem e Th. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966, p. 126 ss. Cit. por Adorno in TE, 310; AT, 305.

linguagem pode se referir ao particular. Se digo “Sócrates consulta seu *daimon* para conhecer-se a si mesmo”, estou falando de algo particular e não do universal “homem”. Nesse caso, conforme Benjamin, a concentração no particular deixa de lado o universal. Ou, na interpretação de Adorno, ocorre “a renúncia a pôr imediatamente os seus universais como verdade metafísica” (*ihre Universalien unmittelbar als metaphysische Wahrheit zu setzen*). (TE, 310; AT, 305) A concepção benjaminiana a este respeito é irmã siamesa daquela de Wittgenstein: “do que não se pode falar, deve-se calar.”<sup>380</sup>

A linguagem, de fato, a todo momento está dizendo o indizível, assim como a arte: “Na arte, os universais possuem a sua força máxima quando estão mais próximos da linguagem: alguma coisa diz, que, ao ser dito, ultrapassa o seu aqui-e-agora.”<sup>381</sup> Adorno acrescenta que esse salto para a transcendência – entenda-se, salto para a universalidade – só é alcançado pela arte “em virtude da sua tendência para a particularização radical”. (TE, 310; AT, 305) O não-dito é imanente ao dito. Esse é o “elemento mimético” entre arte e linguagem. Mimese, então, é dizer não dizendo.

#### 119. Conceito de estilo

Buffon disse que “*le style est l’homme même*”. Com isso, ele queria ressaltar a expressividade individual e, também, acentuar o conteúdo das ideias que qualquer estruturação estilística pretende transmitir. As frases “O mato – vizinha mansa – aciouava” ou “Avista-se o grito das araras”, de Guimarães Rosa<sup>382</sup>, além de antropomorfizar os ruídos do mato (primeira frase) e sinestesiar a audição com a visão (segunda frase), dizem algo que não está dito: que a realidade é mais do que dela percebemos. Esta é a proposta estilística de Guimarães Rosa. Ela atravessa toda a sua obra.

---

<sup>380</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1994, § 7, p. 281.

<sup>381</sup> TE, 310; AT, 305: *In Kunst sind Universalien am kräftigsten, wo sie der Sprache am nächsten kommt: etwas sagt, das, indem es gesagt wird, sein Jetzt und Hier übersteigt.*

<sup>382</sup> GUIMARÃES ROSA, João. “Buriti”. In: *Noites do sertão*, op. cit., p. 134; *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 91.

Olivério Gironde, em *A pupila do zero*, poemiza:

*mi lu  
mi lubidulia  
mi golocidalove  
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma  
y descentratelura  
y venusafrodea*<sup>383</sup>

O que Gironde diz, não dizendo? Que as palavras, numa dada língua, por serem universais convencionalizados, não conseguem expressar tudo o que pode ser expresso e que elas podem ser reconvenacionalizadas para se aproximarem do que se gostaria de dizer, mesmo que para isso o uso tenha que ser reformulado.

O mesmo se dá em inumerosíssimas passagens do *Ulisses*, de Joyce: “Cochichando amoriverbos cochicham labilambendo liquiloquentes, papôulicos plachechapes.”<sup>384</sup> Algumas palavras dessa frase em português, trazidas ao formato convencional, ficam assim: “amoriverbos” = palavras de amor; “labilambendo” = lambendo os lábios; “liquiloquentes” = liquosamente falantes ou eloquentes. Reescrevamos a mesma frase no formato convencional: “Cochichando palavras de amor, murmuram lambendo os lábios, aquosamente falantes.” Ambas dizem a mesma coisa? Sim e não. O estilo joyceano, além do que o estilo convencional diz, diz mais: que o material linguístico pode ser reconstruído esteticamente e que o artista-escritor pode quebrar os cânones estabelecidos. A língua não é um sistema fechado; é possível romper com as convenções; é possível reuniversalizar os significados das palavras. *Finnegans Wake* seguirá este caminho de uma forma ainda mais radical, chegando a alcançar as raízes da língua inglesa, perturbando a compreensão e a comunicação. *Finnegans*, no campo literário, talvez possa ser entendida como a mônada mais adorniana – e que não mereceu a devida atenção de Adorno, certamente porque via nesta obra um *brainstorm* subjetivo, um *work in progress*, mais aleatório do que libertador, pois tende ao “involuntário absoluto” (*absoluten Unwillkürlichkeit*).<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> GIRONDE, Oliverio. *A pupila do zero (En la masmedula)*, op. cit., “Mi lu” (“*Mi lumía*”), p. 58-59: Minha lu / minha lubidúlia / minha docidalove / minha lu tão luz tão tu que me enluzcéuabisma / e descentratelura / e vênusafrodea (Trad. Régis Bonvicino).

<sup>384</sup> JOYCE, James. *Ulisses*, op. cit., p. 598. No original, p. 670: *Whispering lovewords murmur liplapping loudly, poppysmic plopslop.*

<sup>385</sup> Cf. TE, 49; AT, 47.

O estilo surrealista do “mestre do paradoxo”<sup>386</sup>, René Magritte, se firmou a partir do quadro *Ceci n'est pas une pipe* (*A traição das imagens*, 1928/29). De um modo principal, suas pinturas declaram: nada é o que aparenta ser e algo, para ser, precisa aparecer. Este é o estilo paradoxal de Magritte. Em *O tempo trespassado* (*La durée poignardée*, 1938), uma locomotiva fumegante sai de uma lareira. Em *Golconde* (1953), funcionários belgas, encasacados de preto, chovem do céu. Em *A condição humana* (1933), há uma tela translúcida posta em frente ao vidro translúcido de uma janela, que mostra um gramado, um caminho, uma árvore, pequeno bosque mais ao fundo e o típico céu azul e as nuvens magritteanas. O que está além da janela é mais real do que aquilo que o artista representa na tela? O cubismo estiliza a multipartição da realidade: *Mulher com bandolim* (1910), de G. Braque; *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-10), de Picasso. “A forma é dissecada analiticamente em uma parcelização de escamas geométricas e cristalinas.”<sup>387</sup> O estilo que predomina em Francis Bacon procura deformar a figura humana para mostrar externamente a desfiguração ou a devastação internas das pessoas: *Três estudos para autorretrato* (1972) é um exemplo.

Magritte. *Golconde*Magritte. *O tempo trespassado*Magritte. *A condição humana*

<sup>386</sup> Assim Laura Cumming classifica Magritte em artigo com este título. In: *Carta Capital*, São Paulo, Ano XVI, nº 653, 6 jul 2011, p. 76-79.

<sup>387</sup> PISCHEL, Gina. *História universal da arte* (v. 3). Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Melhoramentos, 1966, p. 199.

Braque. *Mulher com bandolim*Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*Francis Bacon. *Três estudos para autorretrato*

Qual é o estilo da composição eletroacústica *Sinfonias* (1997-98), de Flo Menezes? Nas palavras do autor: “uma composição de re-síntese” computacional de “aglomerados sinfônicos do século XX”, que deseja “conservar apenas a energia dos timbres originais”, construindo camadas sonoras simultâneas e complexificando texturas do material musical.<sup>388</sup> O objetivo estilístico de Flo Menezes, nesta e em outras composições, através de transformações multiplicadas sobre si mesmas, é alcançar sons originais – a origem sonora das particularidades melódicas e tonais de composições de outros músicos, como a *Symphonies d’instruments à vent* (versão 1947) de Stravinsky. Nada mais dos trechos musicais usados como ponto de partida e de inspiração podem ser discernidos na re-síntese construída. Ou, quem sabe, o trabalho de Flo Menezes nos faz escutar a matéria-prima sonora escondida sob aparências musicais?

Para Adorno, na arte não existe estilo sem linguagem: “a substância de toda linguagem na arte é o seu estilo.”<sup>389</sup> O estilo se manifesta como linguagem e tem a ver com os momentos particulares das obras de arte. Cada obra fala; cada obra tem seu vocabulário próprio. Por isso, ela é expressão de alguma coisa que se contrapõe à universalidade e, ao mesmo tempo, dela não se separa. Os ambicionados sons originais de Flo Menezes são universais expressos na particularidade da composição *Sinfonias*.

<sup>388</sup> Flo Menezes, encarte do cd *Música maximalista* (v. 7), op. cit., p. 4-5.

<sup>389</sup> TE, 310; AT, 305: *der Inbegriff aller Sprache an Kunst ist ihr Stil*.



Sons originais jamais formarão uma composição musical, tanto quanto a palavra “árvore” jamais será esta árvore particular plantada na praça. Um milhão de palavras “árvore” nunca formará uma floresta real.

O estilo, particularizado em obras específicas, procura outra coisa além das obras.

O reaparecimento, nas obras de arte nominalisticamente avançadas, de um elemento universal, por vezes convencional, não é um pecado original, mas é originado pelo seu caráter de linguagem: este engendra progressivamente um vocabulário na mônada sem janelas.” (TE, 513; AT, 308)

O vocabulário é próprio, particular – na obra cubista, o vocabulário pictórico desmembra as formas espaciais em partes nitidamente visíveis; em *Sinfonias*, o vocabulário sonoro é eletroacústico, transforma digitalmente as unidades informacionais audíveis em busca da sublimação dos sons. Os diversos vocabulários, nas diversas obras ou conjuntos de obras, constituem os diversos estilos. A linguagem estilística, no entanto, não está presa ao vocabulário. Ninguém é tão ingênuo a ponto de acreditar que uma locomotiva a vapor saia de dentro de uma lareira e que Magritte, ao pintar o quadro, estivesse retratando um fato real, assim como todos sabemos que o cachimbo pintado não é o cachimbo real.

O estilo não é uma metonímia, como pensavam os romanos: a qualidade da escrita alcançada através do uso do *stillus*, o objeto pontiagudo com o qual as palavras eram gravadas em *tabulae* de cera. Nesse caso, a qualidade estilística se refere a algo gravado com mais ou menos capricho, com mais ou menos legibilidade etc. Se ficássemos presos a este significado de estilo, diríamos que a maioria das obras de arte pictóricas contemporâneas são feias, que o *Finnegans* de Joyce é ilegível e incompreensível, que Schönberg e Flo Menezes não sabem compor música. O estilo não é uma qualidade subordinada às convenções prescritas pela sociedade administrada. O estilo é o “tom” da mônada estética (*seinen “Ton”*), como disse Alban Berg. (TE, 313; AT, 308) Melhor: é sua *Stimmigkeit*, como escreveu Schönberg, sua organização interna. A mônada estética moderna-contemporânea procura captar o que está acontecendo no mundo e exprime isto a seu modo. A expressão é particular, mas dialeticamente relacionada com o universal. Diz e não diz, ao mesmo tempo. Diz, pelo particular; não diz, pelo universal.

O estilo não é uma qualidade. É um jogo entre particulares e universais, que jamais se identificam. Em sociedades fechadas pela racionalidade esclarecida, o estilo

tende à repetição. Quando o estilo se nominaliza, passa a colocar em prática a diferenciação. As diferenças libertam?

## 120. Progresso da arte

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer procuraram refutar a ideia de progresso na marcha da história das sociedades. O novo que aparece nesta dinâmica está vinculado ao sempre-igual, ao arcaico-mítico: a razão não progrediu. “Desmentir a ideia iluminista do progresso é um dos objetivos da *Dialética do Esclarecimento*.”<sup>390</sup> Na *Teoria estética*, a ideia de progresso, além de suas discussões explícitas, é um dos temas que percorre subterraneamente toda a obra.<sup>391</sup> Adorno e Horkheimer sempre se sentiram perturbados pela ideia do novo, denotante de progresso. O novo – o adorniano, não o “novo esclarecido” – somente surge quando o sujeito, ao trabalhar o material, não se sobrepõe dominadoramente em relação ao mesmo. Em suas considerações sobre a nova música que está sendo construída nos inícios do século XX, Adorno classifica Paul Hindemith como um inovador (apesar de endereçar-lhe inúmeras críticas), pois ele tenta devolver à composição musical a objetividade que esta havia perdido no movimento expressionista, no qual o sujeito sobrepassa o objeto. Hindemith está inserido num processo renovador, denominado *Neue Sachlichkeit*, nova objetividade.<sup>392</sup> Ser *sachlich* é dar primazia ao objeto, à coisa; é ser realista.<sup>393</sup> Nesse processo, o sujeito-artista é uma espécie de companheiro do objeto e caminha junto com ele, sem que cada um perca a sua identidade própria. São, um em relação ao outro, não-identicos. O romanticismo/expressionismo tende a reduzir o momento objetivo à interioridade subjetiva. Neologizando, essa redução é uma *Ichlichkeit*, uma tendência a construir a obra a partir do eu, de seus estados psicológicos. No campo musical, isto

---

<sup>390</sup> GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 32. Cf. também BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Tradução de Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

<sup>391</sup> Na *Teoria estética*, o tema do novo é trazido à discussão de modo mais explícito na segunda seção, “Situações”: TE, 38-44, 50-53, 57-59; AT, 36-41, 48-50, 55-56. Mas reaparece de diferentes maneiras ao longo desta obra.

<sup>392</sup> Cf. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, op. cit., p. 155-180.

<sup>393</sup> Realismo, não no sentido medieval contraposto ao nominalismo e também não no sentido do realismo socialista. Realismo, aqui, significa deixar a coisa falar.

está presente, por exemplo e segundo Adorno, nas composições de um Brahms ou de um Debussy.

O progresso, portanto, acontece quando o objeto tem vez e voz. Mas os processos desencadeados pela *Neue Sachlichkeit* não anulam o sujeito. O momento *sachlich* é constituído por um conhecimento cada vez mais aprofundado do objeto por parte do sujeito-artista. Esse conhecimento não se equipara ao conhecimento científico, que induz e deduz e que procura dominar o objeto natural.<sup>394</sup> No âmbito da arte, o objeto não é natural, é social-histórico. O material musical, o pictórico, o literário, o escultórico, o arquitetural já vêm carregados de historicidade e socialidade. São sedimentos, contêm em si a experiência humana. Adorno afirma que, na arte, os conhecimentos são não-conceituais. Isso precisa ser bem entendido. Conhecimento sem conceituação não existe. Entretanto, na arte, o conhecimento não está direcionado para o poder, para a subordinação do objeto, como nas ciências. Não-conceitual, então, significa não-subjugatório, não-dominador. O serialismo/dodecafonismo de Schönberg, em seus primeiros momentos, representou um progresso no conhecimento dos sedimentos históricos-sociais presentes no material musical. À medida que este compositor foi matematizando e racionalizando cada vez mais o material – isto é, colocando-o sob o controle do sujeito – estancou o progresso. Isto foi criticado sem piedade por Adorno. Se, por um lado, Schönberg libertou o material musical da *ratio* tonalista tradicional (a estrutura escalar dos oito tons), por outro, ele voltou a aprisionar a nova *ratio* numa cela da penitenciária de alta segurança da ciência. A nova proposta musical schönberguiana tornou-se rigidamente repressiva:

Nenhum som deverá retornar antes que a música tenha esgotado todos os outros; não deve aparecer nenhuma nota que não cumpra sua função melódica-temática na construção do todo; e não se empregará nenhuma harmonia que não esteja legitimada univocamente num determinado ponto.<sup>395</sup>

Quando alguma proposta artística se torna repressiva, ela se integra na homogeneidade do movimento das forças produtivas, ou seja, da racionalidade esclarecida, que já vem sendo constituída, conforme Adorno, desde os primeiros momentos em que a realidade foi sendo desencantada pela razão. A dinâmica histórica

---

<sup>394</sup> Muitos objetos tratados estudados cientificamente não são naturais, mas a ciência os trata como se fossem.

<sup>395</sup> ADORNO. *Filosofia da nova música*, op. cit., p. 60.

da arte, todavia, não é homogênea. “A dificuldade em julgar geralmente sobre o progresso da arte está ligada à estrutura de sua história. Esta não é homogênea (*Diese ist inhomogen*). (TE, 316; AT, 310) Mesmo assim, existem momentos contínuos na arte, “séries sucessivas e contínuas” (*sukzessiv-kontinuirliche Reihen*), que tendem a transformar-se em gêneros, em universais congregados ou em quase-gêneros. Essa serialização/continuidade revela, não avanços progressistas fundados na razão esclarecida, mas, antes, momentos sociais contínuos e homogêneos, apesar de passageiros. O dadaísmo, para citar um exemplo, constitui uma dessas *Reihen*. Surge durante e após a Primeira Guerra Mundial para expressar tanto a indignação pelo conflito como para criticar a hipocrisia dos valores estabelecidos. Os dadaístas “acreditavam que a única esperança para a sociedade era destruir aqueles sistemas baseados na razão e na lógica, substituindo-os pelos valores ancorados na anarquia, no primitivo e no irracional.”<sup>396</sup> Irracional, no sentido de não aceitar a camisa de força da razão esclarecida, esta que justamente provocou a irracionalidade da guerra de 1914-18.

A marcha não-homogênea da arte nega a concepção da estética idealista tradicional, que atribui ao Espírito a unificação e o progresso contínuo do grande movimento artístico. “Nenhuma obra particular é o que a estética idealista tradicional exalta, a saber, a totalidade.” (TE, 317; AT, 311) Totalidade = Espírito Totalizador. Entretanto, pode-se falar em progresso da arte. Uma teorização estética não dispensa a “reflexão sobre a relação da arte ao progresso”. “Não se deve proclamar nem negar um progresso na arte.” (TE, 314 e 315; AT, 309 e 310) Adorno vê progresso na arte quando o material artístico avança internamente através do domínio estético exercido pelo sujeito-artista. “Materiais históricos e o seu domínio, isto é, a técnica, progredem de modo incontestável. Descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes.” (TE, 318; AT, 313) “Adorno substitui a continuidade [promanada idealisticamente do Espírito] pelo progresso interno do material, por seu domínio, pelo procedimento técnico, ligados ao estágio das forças produtivas[...]<sup>397</sup> O domínio estético do material é uma apropriação desse material, uma compreensão de suas particularidades, um conhecimento do que nele está contido em termos de experiências históricas e sociais, a fim de transformá-lo em algo novo do

---

<sup>396</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*, op. cit., p. 115.

<sup>397</sup> JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno (Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art)*, op. cit., p. 90.

ponto de vista artístico. Qualquer material artístico – o material musical, o material literário etc. – carrega em si o universal, ou seja, é um repositório de multiplicidades.

O teor (*Gehalt*) de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais [do sujeito-poeta]. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.<sup>398</sup>

A construção de um poema exige conhecimento do material literário. Um poema particular construído demonstra tanto o domínio técnico-artístico do material linguístico-literário e, portanto, conhecimento desse material, quanto a participação no universal, isto é, no social e no histórico desse material. O progresso artístico se faz por via dupla: pela liberdade do artista em manipular o material que está à sua disposição e pela imersão nos sedimentos históricos e sociais contidos nesse material. O artista individual é sempre um nós. O sujeito que compõe – poeta, pintor, escultor, músico – não é individual; é coletivo. “A parte subjetiva na obra de arte é, em si mesma, um fragmento de objetividade.”<sup>399</sup> A saber, da universalidade.

A ópera em um ato de Paul Hindemith, *Sancta Susanna*, op. 21 (1921), é um nós em pelo menos dois sentidos básicos: em primeiro lugar, pela música, pelos sons musicais vanguardistas que estavam se reobjetivando nos inícios do século XX no contexto europeu; em segundo lugar, pelo conteúdo do texto da ópera. Ao assumir individualmente as propostas da *Neue Sachlichkeit*, Hindemith se integra no nós do material musical, assim como fizeram Schönberg, Webern, Berg e outros, cada qual com seu matiz particular. Apesar das particularidades, o som é universal, é um nós.<sup>400</sup> O texto<sup>401</sup>, considerado ultrajante porque trata dos instintos eróticos-sexuais reprimidos das freiras, de fato se refere não só às freiras, ou à freira Susana em particular, mas a todos nós, humanos, que somos forçados a reprimir nossos instintos eróticos-sexuais na

<sup>398</sup> ADORNO. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*, op. cit., p. 66.

<sup>399</sup> TE, 71; AT, 68: *Der subjektive Anteil am Kunstwerk ist selbst ein Stück Objektivität.*

<sup>400</sup> Cf. ADORNO. *Klangfiguren*. Musikalischen Schriften I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959.

<sup>401</sup> O texto de *Sancta Susanna* se baseia numa peça teatral de August Stramm. Em frente ao altar da capela do convento, a irmã Clemência conta para a jovem irmã Susana que, há muitos anos, uma moça foi enterrada viva porque abraçara completamente nua o Cristo crucificado. O objetivo do relato é atizar os instintos eróticos-sexuais de Susana. A ópera termina com Susana suplicando para que a emparedem viva: *Ihr sollt mir die Mauer richten!* (Vocês devem preparar o muro para mim.) Uma velha religiosa, a irmã Clemência e o coro das irmãs gritam por três vezes: *Satana!* Cf. cd HINDEMITH, *Sancta Susanna* e outras composições. Chandos Records Ltd., 1998.

sociedade para o bem-estar civilizatório da mesma. O texto trata de um nós, não apenas da reprimida *Schwester Susanna*.

O progresso, na arte, pode ser constatado pela diferenciação. A polifonia racionalizada da *Lacrimosa* de Mozart apresenta uma inegável e muito maior diferenciação interna do material musical do que o monódico epitáfio de Seikilos e ainda mais do que o monódico-monótono cantochão medieval:<sup>402</sup>

O conhecimento preciso das músicas exóticas, outrora rejeitadas como primitivas, mostra que a polifonia e a racionalização da música ocidental – as duas são entre si inseparáveis –, que lhe conferem toda a sua riqueza e toda a sua profundidade, neutralizam o poder de diferenciação presente nas mínimas variações rítmicas e melódicas da monódia; a rigidez da música exótica, monótona para os ouvidos europeus, foi manifestamente a condição daquela diferenciação. (TE, 319-320; AT, 314)

A diferenciação, por sua vez, está relacionada com um avanço na espiritualização do processo artístico. “É inegável que um poder de diferenciação, mais sutil, que é sempre um aspecto do domínio estético do material, está ligado à espiritualização” (*mit Vergeistigung verkoppelt*). (TE, 320; AT, 314-315) Espiritualização, não no seu sentido idealista de subordinação da coisa ao espírito, e, sim, no sentido de ampliar as possibilidades do material e tornar o processo artístico mais livre. Essa maior liberdade pode chegar ao ponto de se transformar num protesto, por parte dos artistas, “contra o próprio domínio do material”. (TE, 320; AT, 315) Nesse sentido, pode-se concordar com a concepção hegeliana de um progresso do espírito, contanto que o espírito seja tomado na sua dimensão humana, social e histórica.

Ir contra o avanço progressista obtido anteriormente pode ser novo avanço, apesar do aparente retrocesso. “Os progressos são ultrapassáveis pelo progresso” (*Fortschritte sind durch Fortschritt überholbar*). (TE, 319; AT, 314) A rejeição moderna-contemporânea do perspectivismo na pintura e sua substituição pelo unidimensionalismo, pelo achatamento dos diferentes planos e não-hierarquização das

---

<sup>402</sup> A monódia é um canto a uma só voz, com ou sem acompanhamento instrumental. A harmonia, pois, é horizontal e não vertical. O epitáfio de Seikilos é um bom exemplo antigo. Na Alta Idade Média (séculos V ao X), a monódia está principalmente relacionada ao cantochão religioso e aos cantares profanos dos jograis ou menestrelis e dos trovadores. A partir do século XI, a monofonia começa a ser substituída pela polifonia. “O século XI não foi menos crucial para a história da música. Nesses anos tiveram início certas mudanças que, quando levadas às últimas consequências, viriam a conferir à música do Ocidente muitas das suas características fundamentais, esses traços que a distinguem das outras músicas do mundo.” A polifonização musical é uma dessas mudanças fundamentais. Cf. GROUT; PALISCA. *História da música ocidental*, op. cit., p. 96; e ainda 50-129.

posições no espaço, pode ser considerado um avanço pictórico, uma vez que esta técnica pode estar representando a massificação do objeto social, que somos nós inseridos numa sociedade unidimensionalizada pela razão instrumental. O cubismo radicaliza o antiperspectivismo: procura aplinar a tridimensionalidade dos objetos para mostrar o que o nosso olho perspectivista não vê. *Guernica* e a série “Mulheres chorando”, de Picasso, são exemplos dessa técnica de domínio do material pictórico. Além disso, o cubismo também tenta geometrizar planamente as superfícies para anular a visão de profundidade, como em *Clarinete e garrafa de rum num console de lareira* (1911), de Georges Braque, ou *Arlequim com guitarra* (1919), de Juan Gris. Outros pintores, ligados a outros estilos e movimentos pictóricos, podem ser aproximados do antiperspectivismo: obras abstratas de Vassily Kandinsky (*Gorge Improvisação*, 1914), de Natália Gontcharova (*Maquiagem*, 1913-14), as pinturas abstratas suprematistas de Malievitch, as composições de Mondrian, de Poliakov ou até mesmo a *action painting* do expressionismo abstrato de Pollock (*Number 12*, 1949), o informalismo das composições de Riopelle (*Il était une fois une ville*, 1954/55), o informal em *Ano após ano* (1947), de Arshile Gorky, e *A chama* (1946-47), de Wols.



Braque. *Clarinete e garrafa de rum num console de lareira*



Gris. *Arlequim com guitarra*



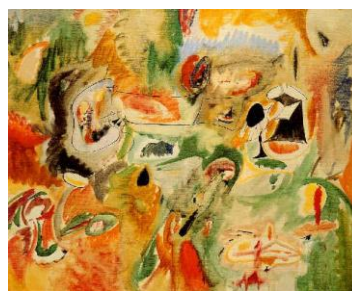
Kandinsky. *Gorge Improvisação*



Gontcharova. *Maquiagem*



Pollock. Number 12

Riopelle. Il était une fois  
une ville

A. Gorky. Ano após ano



Wols. A chama

Na literatura romanceada, podemos chamar de perspectivismo a apresentação sequencialmente cronológica dos fatos, sejam estes históricos, dramáticos, aventureiros, policiais ou outros relacionados a um ou mais personagens. Os pontos de fuga acompanham a linha do tempo; o espaço lhes serve de quadro de sustentação. *Dom Quixote de la Mancha* (1605/1615), de Cervantes, considerado por muitos como um primeiro passo dado no rumo do romance moderno, inaugura este paradigma: as abiloladas peripécias de Dom Quixote acontecem uma após a outra num espaço geográfico determinado. Tempo e espaço, ambos, são linearmente construídos, assim como é linear a argumentação crítica ao sistema cavaleiresco medieval que Cervantes apresenta nesta obra. Mesmo linear, o que o inclui na típica racionalidade instrumental burguesa<sup>403</sup>, *Dom Quixote*, esteticamente, diz não dizendo. O que diz, não dizendo? Que a época da cavalaria e tudo o que ela representa já passaram, o que, de fato, significa dizer: o mundo tornou-se outro, novo modo de produção despontou no horizonte e que veio para ficar; é preciso eliminar os restos das fantasias feudais que ainda ocupam nossas mentes.

O romance burguês foi, sem dúvida, um avanço estético, de modo particular quando perspectiva os fatos na linha do tempo. Proust busca o tempo perdido através daquilo que ficou sendo conhecido como “lembranças involuntárias” do passado, desencadeadas por alguma experiência sensorial.<sup>404</sup> A partir desse fato, o personagem abre o baú de suas memórias, numa linha temporal que evolui gradativamente.

A forma estética da linearidade romanceada terá vida duradoura e vem até os dias de hoje. Entre outros, romances tais como *O deserto dos tártaros* (1940), de Dino Buzzati, *O tempo e o vento* (1949-61), de Érico Veríssimo, *Um castelo no pampa*

<sup>403</sup> O romance, segundo Hegel, é “a epopeia burguesa moderna”. Cf. TE, 340; AT, 335.

<sup>404</sup> *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) começa com duas experiências sensoriais do personagem: o gosto adocicado de uma *madeleine* mergulhada no chá de tília e o aroma das flores do limoeiro.



(1992-94), de Luiz Antonio de Assis Brasil, se integram nessa forma estética. Dramas pessoais, que expandem suas angústias no tempo, também se encaixam neste paradigma: *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, *O crime do padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós – entre muitos outros casos exemplares.

A quebra desse paradigma se dá quando o domínio estético do material literário passa a embaralhar a linha do tempo, a paralisá-la, tornando-a punctual, a psicanalisá-la ou a re-historizá-la através de um perturbador *stream of consciousness*. Isso se evidencia – com variantes próprias – em obras de escritores como Kafka, Beckett, Guimarães Rosa, Joyce. O *Ulisses* relata um dia na vida de Leopold Bloom, mas revolve e retoma estratos culturais e psicológicos deste e de outros personagens do livro – que, em maior ou menor grau, são o autor-escritor camuflado – fazendo com que o tempo se relativize. O tempo de um dia transtorna-se no tempo de um século, de um milênio, num tempo de senso comum ou de teor científico, num tempo bárbaro ou civilizado, num tempo bíblico ou profano, num tempo interior ou exterior. Em *Finnegans*, Joyce procura levar até os limites a quebra do tempo, implodindo a estrutura lexical e gramatical da língua (inglesa). Todas as línguas tendem a escapar da ação do tempo. Vê-se isso com clareza na universalização das palavras, processo que petrifica a contingência, a provisoriedade, a fugacidade das coisas. “Árvore” é um universal nominalizado que permanece o mesmo enquanto as árvores reais e concretas mudam a cada momento até desaparecerem. A palavra é uma invariante que se sobrepõe à variação da realidade. Joyce estilhaça a invariação linguística, atingindo, assim, o cerne de sua racionalidade instrumental.

Propostas literárias radicais como as de Joyce e outras não tão radicais, mas que se integram nesse movimento artístico contestador, são avanços estéticos que se contrapõem a anteriores avanços alcançados pela forma estética literária “romance”. *Finnegans* pode ser entendido como uma regressão ao caos linguístico, assim como inúmeras obras pictóricas contemporâneas podem ser classificadas de antiarte porque não retratam a realidade segundo a nossa percepção; composições musicais vanguardistas podem ser tachadas de “atonais” porque não seguem o padrão tonal e harmônico tradicional. Adorno vê isso com outros olhos:

Nas obras com a dignidade das de Webern [Anton Webern], a diferenciação que, para um ouvido não instruído, prejudica a objetividade do conteúdo, confunde-se com a capacidade progressiva de obter uma elaboração mais completa e mais exata, de libertar a obra do resto do esquematismo [imposto pela indústria cultural] e isso se chama justamente a objetivação (*das heisst*

*Objektivation*). Para a experiência íntima da arte moderna autêntica, desaparece o sentimento de contingência que a provoca, enquanto se sente como necessária uma linguagem que não seja simplesmente demolida por uma necessidade subjetiva de expressão, mas o seja, por seu intermédio, no processo de objetivação (*im Objektivationsprozess*). (TE, 320-321; AT, 315)

A palavra-chave, aqui, é objetivação. O *Objektivationsprozess* é um deixar o objeto falar, é um domínio estético do material sem que o sujeito-artista o domine. Preservam-se as duas liberdades: a do sujeito e a do objeto. A arte autêntica faz progredir a consciência da liberdade de ambos: “Em última instância, o progresso não é só um progresso do domínio do material e da espiritualização, mas também um progresso do espírito no sentido hegeliano, da consciência de sua liberdade.” (TE, 321; AT, 316)

Dominar esteticamente o material, de fato, é deixar o objeto se manifestar livremente através da liberdade técnica-construtiva-expressional do artista.

## 121. Técnica

Técnica é o nome, na teorização estética, que se pode dar aos processos que têm em vista o domínio de algum material. “O nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as atividades artesanais [...]” (*handwerkerlichen Tätigkeiten*). (TE, 321; AT, 316) A técnica artística, apesar de precisar acompanhar a marcha histórica das forças produtivas a fim de não perder sua relação com o que é efetivo (no sentido hegeliano, e também marxiano, do termo), se diferencia das técnicas usadas na produção industrial. Ambas têm em vista o domínio de algum material. Mas o domínio a ser colocado em prática é diferente: enquanto os processos técnicos industriais se inserem na lei do valor e, portanto, estão logicamente (racionalmente) direcionados para a mais-valia e para a necessária dominação/exploração da força de trabalho, os processos técnicos artísticos (autênticos), além de não estarem preocupados com a reprodução mecânica voltada ao mercado, procuram desencadear a lógica interna da própria coisa, procuram formar o material, ou seja, estruturá-lo ou reestruturá-lo com uma *Stimmigkeit* que não anula o social e o histórico neles presente com particularidades próprias e, ao mesmo tempo, que faça este social-histórico tomar feições novas e diferentes, refratando-o:

Na arte, o limiar entre o artesanato [no sentido da *techné* antiga] e a técnica [no sentido moderno-industrial do termo] não é, como na produção material [dos diversos modos de produção], uma estrita quantificação dos procedimentos incompatível com o *telos* qualitativo; também não é a introdução de máquinas, mas antes a preponderância de uma livre disposição dos meios pela consciência [isto é, pelo agir consciente do artista]. (TE, 322; AT, 316)

Uma obra de arte não é a soma, “a totalidade dos seus momentos técnicos”, e ela não pode e não deve ser analisada/avaliada unicamente pelo modo como está feita. (TE, 322; AT, 316) Não é o *work in progress* ou o *stream of consciousness* usados como técnicas por Joyce no *Finnegans Wake* que fazem dessa obra uma obra de arte. E também não é só o conteúdo explicitado – através das milhares de palavras e despalavras e os milhares de significados e ressignificados nela contidos – que fazem dela não só uma obra, um produto, mas uma obra de arte, um produto esteticamente constituído. A técnica, na arte, também é conteúdo. E mais, é teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). A técnica faz parte intrínseca do material trabalhado artisticamente. “A técnica possui caráter de chave para o conhecimento da arte (*Schlüsselcharakter hat Technik für die Erkenntnis von Kunst*); só ela conduz a reflexão para o interior das obras.” (TE, 322; AT, 317) Apesar de técnica e conteúdo terem a ver um com o outro, este último é mais do que a técnica e aquilo que esta consegue realizar com o material: “a técnica não abarca o todo da arte; mas somente a partir de sua concreção é possível extrapolar o conteúdo.” (TE, 322; AT, 317)

Picasso, em certo momento de sua carreira, toma como material (temático) a destruição da cidade de Guernica e, usando a técnica cubista, pinta *Guernica*. Ao elaborar o material temático, e ao cubistizá-lo, Picasso constrói do modo que quer a forma da pintura concretamente existente, *Guernica*. A forma é mediação necessária para que o conteúdo estético se efetive. A forma, sem o material e sem a técnica, não existiria. E sem a forma, não existiria o conteúdo. A forma e, por consequência, o conteúdo são dependentes do material e da técnica.

Compreender a técnica usada para construir a obra de arte não é compreender a obra. Uma obra de arte é mais do que sua técnica. Um regime político repressivo (como o nazismo) não é compreendido somente compreendendo-se as técnicas de tortura e de aniquilação genocídica colocadas em prática contra os judeus, os deficientes físicos e mentais, os ciganos, os homossexuais. Entretanto, sem a compreensão da técnica, não se pode compreender a obra. “Se nenhuma obra pode ser

compreendida sem se compreender a sua técnica, esta também não pode ser compreendida sem a compreensão da obra.”<sup>405</sup> O círculo é aparentemente vicioso.

Como compreender *Guernica* se aquilo que vemos pintado, tal como está pintado, não é perceptível na realidade? Essa não-percepção é chamada por Adorno de refração estética (*ästhetische Brechung*). (TE, 16; AT, 14) A refração desvia a nossa percepção dos fatos como realmente são e, concomitantemente, nossa compreensão é desviada. É este desvio que conduz a obra de arte ao estado de mônada, fenômeno estético cada vez mais evidente na arte moderna e contemporânea. Por outro lado, é este desvio que torna a obra uma obra de arte e não uma obra qualquer.

A compreensão de *Guernica*, portanto, começa por um desvio de nossa experiência cotidiana. Não vemos simultaneamente um rosto de frente e de perfil, como Picasso apresenta alguns rostos na sua obra. Essa técnica cubista – o não ver explicitado no ver – é fundamental para a compreensão da obra. O afastamento da realidade, provocado pela técnica, nos aproxima da realidade ou, melhor, pode nos aproximar dela. Ao contemplar *Guernica*, vemos o que não vemos. Mas a compreensão dessa obra precisa dar um passo adiante: se estamos vendo o que não vemos, então não vemos tudo quando vemos. Ver a *Guernica* real destruída pelo bombardeio alemão nazista não diz tudo acerca da barbárie humana, da capacidade irracional da razão humana. A obra de arte nos diz isso, não dizendo. A arte diz mais do que diz. Este mais é o negativo da arte: o não-dito é dito. O negativo se constitui pelo positivo. Os dois convivem, sem que um elimine o outro. Pelo contrário, a existência de um é confirmada pela existência do outro. Esse movimento positivo-negativo, no qual a técnica tem papel inquestionável<sup>406</sup>, é o que se pode chamar dialética artística negativa. Negativo, no sentido adorniano: algo dado implica o não-dado; mas ambos não são superados por um terceiro momento, o não-não-dado, pois isto faria com que negativo e positivo perdessem a sua consistência, a sua *Stimmigkeit*, a sua organização lógica interna. Pelo positivo dado na obra *Guernica* pode-se chegar ao negativo: não queremos mais barbárie na face da terra. Alcançar este estado de coisas não é uma síntese de tipo hegeliano e mesmo marxiano. É tão-somente transformar o negativo em positivo – e essa transformação não precisa

---

<sup>405</sup> TE, 323; AT, 317: *Lässt kein Werk sich verstehen, ohne dass seine Technik verstanden wäre, so lässt diese ebensowenig sich verstehen ohne Verständnis des Werks.*

<sup>406</sup> Papel que pode variar de obra para obra, de estilo para estilo, de um movimento estético para outro, de época para época.

acontecer necessariamente. Esse dado, por sua vez, implica outro não-dado e assim progressivamente – de novo, progressividade não necessária.

O importante a ressaltar nessa discussão é que positivo e negativo não estão descolados do material; fazem parte dele, como faz parte da água, em seu estado natural, ser líquida e ser uma composição química de hidrogênio e oxigênio numa certa proporção; mas também faz parte da água tornar-se gelo ou vapor – sem que estes sejam necessariamente os casos. Não eram absolutamente os casos para a arte pictórica tornar-se impressionismo, cubismo, surrealismo, abstracionismo e mais casos; não era absolutamente necessário que a arte musical se tornasse dodecafônica-serialista ou eletrônica; não era absolutamente o caso de a literatura ter transformado a linearidade temporal em *stream of consciousness*. Entretanto, em todos esses casos, o não-ainda fazia parte do sim-que-está-aí. Esse modo de entender a dinâmica da realidade artística precisa dar uma atenção especial à técnica, pois é através dela que o não se materializa e é também através dela que o não se apresenta como uma utopia, dando à obra de arte o caráter de enigma, o que faz aumentar a solidão monádica da mesma.

Os conteúdos específicos das obras de arte singulares – que se integram nesse ou naquele estilo, nesse ou naquele movimento artístico, que colocam em prática essa ou aquela técnica – são compreendidos quando relacionados ao movimento maior da arte como um conteúdo universal que se constituiu positiva e negativamente tendo como base concreta cada uma dessas obras particulares. Cabe a uma teorização estética racionalizar esse movimento que parece irracional porque disperso em mil e uma diferenciações. As múltiplas obras de arte podem ser consideradas belas ou feias. Belo e feio, no entanto, e todos sabemos isso, são relativos. Se relativos, estão relacionados a algo. Esse algo é o positivo-negativo presente em toda e qualquer obra de arte autêntica. *Guernica* é uma obra bela ou feia? É belimbela – bela e imbela? Para a teorização estética de Adorno, ela é positiva-e-negativa – o que faz dela uma obra de arte autêntica.

Progressos técnicos, na arte, são movimentos de libertação, tanto relacionados ao material artístico como ao sujeito-artista. Ambos dão um passo à frente na construção da liberdade. Entretanto, certos progressos técnicos incontestáveis podem desembocar na escravidão, podem “ser afetados pela inverdade do conteúdo” (*Unwahrheit des Gehalts*). (TE, 325; AT, 320) Schönberg revolucionou a técnica musical, mobilizando-a contra a tradição, e, assim, libertou o material artístico musical. Mas esse ato de libertação foi reconduzido a uma rígida instrumentalização racionalizante do material musical, e o sujeito-artista passou a controlar os possíveis

movimentos tonais (ou “atonais”). Por isso, o movimento das composições musicais schönberguianas torna-se afirmativo e perde o negativo que, segundo Adorno, precisa estar presente para dar autenticidade dialética à obra. Essa é a inverdade do conteúdo. Esse exemplo esclarece bem como o teor de verdade da obra de arte tem a ver com a técnica. “Os movimentos de libertação técnicos podem ser afetados pela inverdade do conteúdo.” (TE, 325; AT, 320) Quando a técnica se torna fim em si mesmo, perdendo a característica própria de ser meio-para, ela passa a ser uma atividade “beatificante” e “ociosa”:

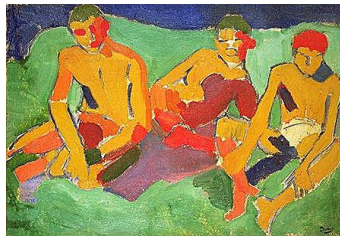
A experiência das inconsonâncias (*Unstimmigkeiten*) entre a técnica, o que a obra de arte pretende, isto é, o seu extrato expressivo-mimético, e o seu teor de verdade provoca por vezes revolta contra a técnica. É endógeno ao seu conceito autonomizar-se à custa da sua finalidade e transformar-se a si mesmo em fim enquanto atividade ociosa. (TE, 325; AT, 320)

Na história mais recente da pintura, e isto cada vez mais, vários movimentos artístico-pictóricos se contrapuseram ao enquistamento da técnica. O fauvismo, nos inícios do século XX, provoca um novo choque técnico no campo pictoral tão perturbador como aqueles que já tinham sido provocados pelo impressionismo e mesmo por van Gogh. As cores vivas, contrastantes, quase sempre primariamente puras, espalhadas na tela com agitação e emotividade, evocando sentimentos de vida alegre e pulsante, fizeram com que um crítico de primeira hora rotulasse os novos pintores de *fauves*, feras ou animais selvagens. O selvagerismo fauvista, de fato, é um não à mistura de cores ou, também, um não ao sombreamento a fim de negar o ilusionismo volumétrico das figuras humanas e dos objetos do mundo. No quadro *Harmonia em vermelho (A mesa de jantar)* (1908), de Matisse, a toalha vermelha da mesa se funde com o vermelho da parede e a mulher, os objetos sobre a mesa, as frutas, as árvores que se veem pela janela foram achatadas e simplificadas ao máximo. As *Três figuras sentadas na relva* (1906), de André Derain, estão representadas principalmente por manchas coloridas, como também a relva verde, sem nenhuma preocupação de definir nem as figuras humanas nem a relva; e tudo parece estar em primeiro plano. Em *Casas em Chatou* (c. 1905), de Maurice de Vlaminck, sobressai a impetuosidade do pincel espalhando pesadamente as tintas sobre a tela e construindo as formas básicas das casas, as cores vermelha e amarela predominando sobre as demais cores. Foi a técnica do uso/abuso das cores primárias, a distorção, a simplificação aplainadora aquilo que provocou a denominação *fauve*. O fauvismo, em sua breve vida, foi um novo momento

técnico antitécnico. A seu modo, contribuiu para quebrar a tendência à letargia que sempre pode tomar conta de qualquer fazer artístico. O Schönberg “da livre atonalidade” fez isso com relação à harmonia sinfonal clássica e neoclássica. (TE, 325; AT, 320)



Matisse. *Harmonia em vermelho*



Derain. *Tres figuras sentadas na relva*



Vlaminck. *Casas em Chatou*

As técnicas, na arte, fazem “com que a obra de arte seja mais do que um aglomerado do facticamente existente e este mais constitui o seu conteúdo.”<sup>407</sup> Uma técnica, a cubista, por exemplo, tem um papel fundamental para promover o distanciamento da realidade requerido pela arte. Distanciamento, entretanto, que não corta o cordão umbilical com a realidade. Mas leva a obra de arte ao seu estado solitário de mônada.

## 122. A arte na era industrial

É preciso dar uma atenção especial à questão do afastamento da arte nas sociedades industrializadas. Esse afastamento não é absoluto. Isto significa que as práticas artesanais artísticas autênticas acompanham a marcha da história. A arte, mesmo conservando seu estado monadológico, absorve procedimentos técnicos manipuladores da realidade, típicos da fase avançada da industrialização, que, sem dúvida, trazem inúmeros benefícios à humanidade, mas, ao mesmo tempo, inúmeros malefícios.

Adorno, na sua análise da dimensão instrumentalizadora da razão, não nega os benefícios, mas mostra-se altamente preocupado com os malefícios. Isto dá à sua obra, principalmente a partir da *Dialética do Esclarecimento*, um tom amargamente

---

<sup>407</sup> TE, 327; AT, 322: *Sie [die Technik] sorgt dafür, dass das Kunstwerk mehr als ein Agglomerat von faktisch Vorhandenen ist, und dies Mehr ist ihr Gehalt.*

pessimista, facilmente constatável. Isto faz parte da *Stimmigkeit* de sua obra e deve ser levado em conta. Sua teorização estética, por outro lado, não é ingenuamente otimista, no sentido de que a salvação da humanidade viria pela arte. A teoria pretende mostrar que o fazer artístico autêntico conseguiu resistir à tendência instrumentalizadora-dominadora da razão e que esta resistência pode ser compreendida ao se compreender a lógica interna das obras de arte. É certo que, ao longo de sua história, nem sempre a arte foi índice de resistência. Dobrar sua espinha foi um dos objetivos da racionalidade instrumentalizadora-esclarecida, desde a *República* de Platão. Bakhtin procurou demonstrar que a carnavalização, na literatura, foi um dos modos históricos de resistência artística-literária, que, segundo ele, se atualizou de forma especial em Dostoiévski.<sup>408</sup>

Segundo Adorno, a absorção de procedimentos técnicos próprios da era industrial não afeta aquilo que caracteriza a arte como arte desde que estes procedimentos permaneçam externos. “No entanto, quando a arte autônoma absorveu seriamente os procedimentos técnicos industriais, estes permaneceram-lhe externos” (*blieben sie ihr äusserlich*) (TE, 327; AT, 322) Isso pode ser constatado na sua resistência à reproduzibilidade, que é, sem dúvida, uma das mais importantes consequências das técnicas industriais. Se a obra de arte autêntica resiste à reprodução de si mesma, isto significa que “a reproduzibilidade em massa de nenhum modo se tornou sua lei formal imanente.”<sup>409</sup> A forma estética, por ser sedimento social e histórico, nunca poderia ser o que é isolando-se completamente da realidade. Assimilar técnicas avançadas e complexas próprias do atual momento industrializador não significa subordinar-se necessariamente ao modelo dominador que estas técnicas propiciam, econômica e politicamente. Os vários movimentos artísticos que se seguiram aos gloriosos tempos das vanguardas (“clássicas”) testemunham isso. As composições musicais digitalizadas, computadorizadas, de Flo Menezes, de Berio, de Stockhausen podem ser consideradas obras de arte apesar de estarem apoiadas em tecnologias e técnicas que certamente aumentaram o poder de dominação racional-esclarecido nas sociedades contemporâneas. O poder dominador não está inscrito nas técnicas, como se fosse um código genético. Ao assimilar uma técnica, mesmo a mais avançada, a arte, se

---

<sup>408</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, op. cit.

<sup>409</sup> TE, 327; AT 322: *Massenweise Reproduzierbarkeit ist ihr keineswegs derart zum immanenten Formgesetz geworden.*



quiser continuar a ser arte, não pode assimilar sua tendência à dominação. O filme, a fotografia, a música, a literatura ou qualquer outro campo artístico podem ser canalizados para a racionalidade instrumentalizadora. Mas podem não ser. Um filme pode ser obra de arte se “os momentos estético-artesanais” forem a sua característica primeira e não os industriais. (TE, 327; AT, 322) Não é porque as imagens se tornaram móveis no tempo e no espaço que o cinema passou a servir ao *verwaltete Welt*. A videoarte, a *sound art*, a *web art* podem produzir obras de arte tanto quanto os pintores renascentistas produziram obras de arte a partir das técnicas perspectivistas ou os pintores modernos produziram obras de arte rejeitando essas técnicas e introduzindo novas.

Ontem ou hoje, a arte sempre procura se orientar para um “ponto de fuga”, isto é, procura elaborar imanentemente, a seu modo, a técnica por ela assimilada. Portanto, diz Adorno, “em detrimento da própria técnica”. (TE, 327; AT, 322) Ou seja, a favor da arte.

Muitas manifestações artísticas contemporâneas constroem suas obras de modo aleatório. Essa espontaneidade errática procura ser uma tentativa de não querer se deixar agarrar por alguma técnica cabresteadora e, assim fazendo, se posicionam contra a imersão da obra de arte no fluxo mercadológico:

A tendência para a manipulação do acaso, que hoje se constata nos mais diversos meios<sup>410</sup>, é provavelmente a tentativa, entre outras, de na arte evitar o intempestivo, por assim dizer, a superabundância de procedimentos artesanais sem os entregar à racionalidade instrumental da produção de massa. (TE, 328; AT, 322)

Se a aleatoriedade, como um possível procedimento técnico, tem sua finalidade em si, então qualquer técnica, inclusive a aleatória, pode ser considerada artística. “Certamente, as obras de arte são definidas pela técnica como uma finalidade em si (*als ein in sich Zweckmässiges bestimmt*). O seu *terminus ad quem*, porém, tem o seu lugar unicamente nelas próprias, não no exterior (*hat seinen Ort allein in ihnen selbst, nicht ausserhalb*). (TE, 328; AT, 323) A finalidade da obra de arte autêntica é, de

---

<sup>410</sup> Aqui, poderíamos citar várias obras, tendências artísticas e autores criticados por Adorno. Citemos os seguintes: a *action painting*, a música aleatória, o *Finnegans Wake* de Joyce. (Cf. TE, 334; AT, 329)

fato, “sem fim” (*ohne Zweck*)<sup>411</sup>, isto é, entenda-se Adorno, sem fim instrumental, mesmo que adote “como modelo uma técnica extraestética”.

O aleatório, entretanto, parece querer fugir de qualquer necessidade técnica. Nem a técnica total, nem a ausência total de alguma técnica são artísticas. “Continua a ser válido o juízo de que a obra de arte estritamente técnica fracassou e as que renunciam à própria técnica são inconsequentes.” (TE, 329; AT, 323) Pierre Boulez tentará levar ao limite a técnica dodecafônica da escola schönberguiana. Seu serialismo total haverá de interferir não só nas alturas dos 12 tons, mas também em fatores musicais como a duração, a intensidade, o timbre, as texturas, as pausas etc. A consequência disso será uma composição musical dominantemente aleatória, na qual o fator subjetividade do artista desaparece sem desaparecer. Na proposta radical de Boulez, que mais tarde será amenizada, percebe-se com clareza uma tendência ao controle total da prática compositiva, o que o enquadra na racionalidade instrumental:

As diferentes séries [em Boulez] podem ser concebidas independentemente umas das outras, ou então podem ser todas derivadas de uma única série matemática; quer num caso, quer noutro, as diversas séries podem intersectar-se, desenvolvendo-se todas simultaneamente, até ao ponto de controle total sobre cada pormenor da composição. Como é natural, não é possível conseguir isso selecionando arbitrariamente ou mecanicamente as diversas séries e as respectivas combinações. A relação entre elas tem de ser musicalmente racional, e não meramente matemática; de outro modo, a aplicação do controle total, neste sentido do termo, daria origem a uma música que produziria o efeito de uma combinação absolutamente aleatória.<sup>412</sup>

A conclusão a que chegam os historiadores da música ocidental, Grout e Palisca, sintoniza com a de Adorno. Uma passagem da citação chama a atenção: a técnica dodecafônica-serialista precisa ser racional e não apenas matemática. É possível, pois, usar a racionalidade sem que ela desemboque no controle total, que os autores – aqui, no contexto da discussão da proposta de Boulez – relacionam com a matematização do material musical. O que, aliás, já estava presente em Schönberg, aspecto ou tendência que foram criticados por Adorno em *Filosofia da nova música*.

A técnica, levada aos extremos de sua rigidez, torna-se tecnocracia, ou seja, passa a fazer parte do sistema de dominação em andamento nas nossas sociedades:

---

<sup>411</sup> O “sem finalidade” de Kant é diferente: refere-se à impossibilidade de racionalização do gosto estético, exclusivamente subjetivo.

<sup>412</sup> GROUT; PALISCA. *História da música ocidental*, op. cit., p. 743. Cf. também ADORNO. *Dissonanzen*. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1982, p. 144-146.

Em nenhuma circunstância também se deve fetichizar [dar poderes mágicos] na arte, o conceito de força produtiva técnica. De outro modo, a arte torna-se reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. (TE, 329; AT, 323)

Imediatamente em seguida, Adorno acrescenta:

As forças técnicas produtivas nada são por si mesmas. Só recebem seu valor posicional (*ihren Stellenwert*) na relação com o seu fim na obra e, por último, com o teor de verdade do que é escrito, composto, pintado. (TE, 329; AT, 323)

Como já dissemos antes, não está posto no dna da técnica que ela deva ser dominadora; e nem mesmo libertadora. Tudo depende da finalidade pretendida – esta precisa ser parametrada com a sociedade de mercado e sua lei do valor – e com o teor de verdade da obra, isto é, com a organização interna do material, com a lógica construtiva-expressiva, com sua consonância. Dois são, pois, os critérios que determinarão o valor posicional das técnicas.

Usar recursos provenientes da tecnologia informática, que são extraestéticos, para produzir uma obra no campo artístico, procurando transformá-los em intraestéticos, não leva automaticamente a obra a dar um salto progressivo em relação a outras que não fizeram uso desses recursos. Para constatar avanços na arte é preciso ir além: “não é tanto a adequação da arte ao desenvolvimento técnico” que mostra se a arte progrediu ou não e, sim, “a modificação das experiências constitutivas, que se sedimentam nas obras de arte”. (TE, 329-330; AT, 324) Sedimentação, para Adorno, sempre significa que o material artístico já possui em si o peso histórico-social de inúmeras experiências acumuladas. O avanço estético só se dá se essas “experiências constitutivas” forem trabalhadas. Um recurso técnico que não levasse isso em conta não estaria contribuindo em nada para o progresso da arte.

O sujeito-artista não pode deixar de lado, como se não existissem, as “experiências constitutivas” – isto é, aquilo que está sedimentado no material a ser trabalhado artisticamente. Uma paisagem virgem é desvirginizada quando por sobre ela passa voando um avião a jato. O pintor que a desejasse retratar na tela não pode mais voltar a um passado lírico, no qual o avião – nesse caso, representando o avanço das forças produtivas – pudesse ser colocado entre parênteses, como se não existisse e como se não interferisse na *aísthesis*. “O impulso mimético é afetado por tal fenômeno [pelo fenômeno do avião voando por sobre a paisagem, no nosso exemplo].” (TE, 330; AT,

325) Hoje, aquele lirismo que defendia a volta à natureza ainda não infectada pelas forças produtivas industriais (e pós-industriais) é anacrônico e perde o contato com o teor de verdade. “O lirismo natural não é simplesmente anacrônico pelo seu tema: o seu teor de verdade desapareceu.”<sup>413</sup> Se a prática artística rejeitasse o estágio das forças produtivas, ela perderia o seu significado e o seu conceito se esvaziaria.

Em *O crime do padre Mouret*, Émile Zola pretende criticar o voto de castidade sacerdotal.<sup>414</sup> Padre Mouret deve reconquistar a sexualidade reprimida pelo voto feito. O que sustenta a trama do romance – as angústias de Mouret, os intermináveis passeios pela floresta junto com Albine, a moça selvagem e tentadoramente virgem – é, de fato, o determinismo natural. Essa ideia-chave coloca a obra no cerne daquilo que dá vida às forças produtivas em todos os modos de produção. O problema da obra é que esse determinismo não é contestado, mas ingenuamente confirmado. Há uma intenção explícita em confirmá-lo. Logo, a obra de Zola se insere na racionalidade do positivismo instrumental. Por isso, segundo a teorização de Adorno, ela deixa de ser obra de arte. O que se aplica a *O crime do padre Mouret* pode ser estendido à ambiciosa série *Os Rougon-Macquart* (1871-1893), que acompanha os passos de duas famílias durante o Segundo Império francês (1852-1870), e à qual pertence o *Padre Mouret*. Quatro críticas adornianas podem ser endereçadas a Zola: este tipo de literatura pretende demonstrar a inevitabilidade dos fatos e, portanto, tende a levar à passividade, ao conformismo, à capitulação diante da realidade; o negativo, na obra, já é positivo e lhe falta, assim, a dialética própria de uma autêntica obra de arte; a obra não apresenta um enigma, mas se esforça para entregar respostas prontas; a obra deixa de ser mônada para tornar-se um tratado (pseudo) científico.

Receberiam todas as obras literárias realistas-naturalistas, por exemplo, *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, a mesma crítica por parte de Adorno?

---

<sup>413</sup> TE, 330; AT, 325: *Naturlyrik ist anachronistisch nicht bloss vom Stoff her: ihr Wahrheitsgehalt ist geschwunden.*

<sup>414</sup> A maioria dos comentaristas deste romance diz que a crítica de Zola é feita ao celibato sacerdotal. Celibato e castidade são duas coisas diferentes. O celibatário é aquele que deseja viver solteiro. O casto é aquele que se abstém de relações sexuais. O celibatário pode se relacionar sexualmente sem perder a identidade celibatária. O casto, para continuar a ser casto, precisa abster-se desse tipo de relações. Se o voto de castidade for tomado no sentido de celibato, nada impede que um padre mantenha relações sexuais. Tudo indica que houve e há, entre os padres e religiosos em geral da Igreja católica, uma tendência histórica em interpretar o voto de castidade como um voto celibatário. O recente livro do jornalista italiano Carmelo Abbate, *Sex and the Vatican*, procura mostrar isso de forma documentada. Cf. ABBATE, Carmelo. *Sex and the Vatican*. Viaggio segreto nel regno dei casti. Milano: Piemme, 2011, 420 p. Zola, em seu romance não está criticando o celibato e, sim, o voto de castidade dos padres, que, para ele, é uma forma repressora da sexualidade humana.

## 123. Nominalismo e forma aberta

As discussões filosóficas medievais, conduzidas, entre outros, por Pedro Abelardo e Guilherme de Ockham, foram decisivas para o bom encaminhamento do nominalismo e para o solapamento gradual do realismo metafísico das ideias, gêneros ou espécies não-contingentes. O choque dos primeiros momentos provocado pelos defensores do nominalismo foi aos poucos assimilado (esse pouco dura anos e, mesmo, alguns séculos) e começa a tomar conta dos vários campos de reflexão e de teorização, uma vez que refletir e teorizar sobre a realidade é principalmente lidar com particulares universalizados, tendo como suporte a linguagem. As artes, a reflexão e a teorização em torno delas, também foram afetadas pela concepção nominalista. No campo artístico, tudo se aglutina na questão da forma estética. “O nominalismo estético é um processo na forma e torna-se, por sua vez, forma: também aí o universal e o particular se mediatizam.”<sup>415</sup>

O nominalismo estético, antes de tudo, levanta um problema de relações e não de unidade. Isso significa que entre particular e universal devem ser mantidas as diferenças. A obscura afirmação de Adorno – o nominalismo é “um processo na forma que, por sua vez, se torna forma” – pretende assegurar para a forma, um de seus conceitos estéticos fundamentais, um possível enriquecimento interno sem que ela desapareça nesse processo. Assim, quando ele diz que a sonata vienense clássica formalizou-se de um modo fechado (mesmo que precário) e o rondó, de modo aberto, está dizendo que o rondó reprocessou a forma musical – o universal – porque não aceitou “a obrigatoriedade intencional de alternâncias de refrões e episódios, *couplets*”. Em outras palavras, o rondó remexeu os sedimentos históricos da forma musical. Isto permitiu a abertura da forma, sem que a forma fosse rejeitada. “As antigas formas abertas elaboraram-se a partir de formas [fechadas] transmitidas pela tradição, que elas modificaram, mas de que apenas conservaram o contorno.” (TE, 333, AT, 328) Mesmo que o salto qualitativo formal não chegasse a ser revolucionário, entre sonata-fechada e

---

<sup>415</sup> TE, 331; AT, 326: *Ästhetischer Nominalismus ist ein Prozess in der Form und wird Form seinerseits: auch darin vermitteln sich Allgemeines und Besonderes.*

rondó-aberto acontece um processo de desrepressão do material musical. Esse movimento é denominado por Adorno de forma aberta.

“Nenhum universal pré-dado (*vorgegeben Allgemeines*) admite em si e sem conflito (*konfliktlos*) o particular [...]” (TE, 332; AT, 327) O conflito se estabelece porque o particular, que é a vida da forma, tende a tornar esta, que é universal, em algo contingente. É verdade que a obra de arte deve “se organizar puramente a partir de baixo (*dass es rein von unten her sich organisiert*)”, isto é, do particular. Mas se ela contingencializasse completamente o universal, além de anular a diferença entre universal e particular, ela desembocaria “na facticidade literal (*er terminiert in der buchstäblichen Faktizität*) e esta é inconciliável com a arte.” (TE, 332; AT, 327) “Nenhuma obra de arte abandonada cegamente a si mesma tem em si a força da organização, que lhe traçaria os limites obrigatórios.” (TE, 332; AT, 327) Parece que, aqui, Adorno está retirando a liberdade do artista. Não. Ele está argumentando a favor do seu conceito de forma sedimentada, ou seja, está colocando a arte com os dois pés na história e na sociedade: a arte pode avançar livremente, mas não pode perder o contato com as “experiências constituídas” na forma. Schönberg, por exemplo, pela proposta dodecafônica-serialista, reestrutura o universal música, contingenciando-o através da técnica dos 12 tons serializados, mas não contingencializa o universal. O universal não domina sobre o particular, mas o organiza. Melhor, é dele que vem a força da organização (da possível consonância, da *Stimmigkeit*) e não dos particulares contingentes. É por esse motivo que Adorno critica a música aleatória e qualquer proposta artística errática. Elas, de fato, destroem a forma e, assim fazendo, rejeitam a sedimentação histórico-social. Com seu aparente comportamento contestador-libertário, perdem a vinculação com o fazer artístico, pois facticizam o universal. Perde-se a relação e a diferença, ambos constitutivos do conceito. O conceito de arte implode.

Quando, numa época determinada, uma forma artística se estabiliza e fica a olhar gulosamente para seu próprio umbigo, ela tende a se fechar – é a forma fechada. Quando, ao contrário, começa a sofrer abalos formais e se desestabiliza, ela tende a se abrir (sem nenhuma obrigatoriedade). A abertura da forma só se dá pela contingência. Forma é forma de alguma coisa (contingente). Mas essa alguma coisa não pode ser a forma, pois anularia as diferenças e falar na forma estética seria desnecessário; forma e particulares contingentes se equivaleriam. Estaríamos girando tautologicamente. “Pois a

forma, segundo o próprio conceito, só é forma de alguma coisa [de algum sedimento], e esta alguma coisa não pode transformar-se em simples tautologia da forma.”<sup>416</sup>

#### 124. A construção. Estática e dinâmica.

Um fazer artístico construtivo é, ao mesmo tempo, um fazer artístico destrutivo. A construção tem a ver com a síntese hegeliana: é uma afirmação negativa, a convivência da diversidade. (TE, 94-95; AT, 91-92) Na construção, os polos dialéticos da afirmação e da negação não desaparecem na areia movediça da *Aufhebung* produzida pelo Espírito. A construção se mantém viva enquanto tensão entre aquilo que a obra afirma por meio da negação. Essa tensão é da obra; poderíamos dizer, do espírito (isto é, do “subjetivo”) da obra, com a condição de não sobrepor a subjetividade à objetividade. Subjetivo-objetivo precisam estar entretecidos. O subjetivo se torna objetivo na obra de arte pronta, sem ser subjugado pela objetividade. Ainda se pode falar em *Aufhebung*? Pode-se, contanto que ela não seja tomada como um ato digestivo proporcionado por algum Espírito voraz. Se a subjetividade fosse cada vez mais deixada de lado na construção da obra, esta perderia cada vez mais a expressividade, para transformar-se numa construção friamente racionalizada. Construção e racionalidade são coirmãs estéticas. Uma obra extremamente racional leva à morte ou à quase-morte da expressão e, logo, do teor subjetivo que toda obra de arte deve apresentar. “A perda da tensão (*der Spannungsverlust*) [entre subjetivo e objetivo] da arte construtiva é hoje não só produto da fraqueza subjetiva, mas provém da ideia de construção.” (TE, 95; AT, 92) Ou seja, construções radicalizadas no rumo da objetividade transtornam a possível expressividade da razão em mera construtividade e, com isso, tendem a eliminar uma das dimensões fundamentais da arte. Segundo Adorno, o funcionalismo cai nessa armadilha: “A obra de arte puramente construída, estritamente objetiva, desde Adolf Loos, inimigo jurado de toda a coisa simplesmente artesanal, transformar-se-ia, em virtude de sua mimese de formas funcionais, em algo puramente decorativo.” (TE, 95; AT, 92) Poderíamos acrescentar que, assim como as casas funcionais de Loos continuam a decorar o ambiente com sua objetividade utilitária, a casa coarquitetada por

---

<sup>416</sup> TE, 335; AT, 329: *Denn Form ist dem eigenen Begriff nach nur Form von etwas, und dies Etwas darf nicht zur blossen Tautologie der Form werden.*

Wittgenstein para a sua irmã Margaret continua a decorar retilinearmente a Kundmannngasse, em Viena, perto das margens do Danúbio.



A. Loos. Casa Steiner



Wittgenstein. Casa na Kundmannngasse

O princípio de construção provém da “necessidade de levar à objetivação o momento nominalista.” (TE, 335; AT, 330) O legítimo nominalismo se contrapõe a isso, pois não é do universal que nasce o particular, mas deste para aquele. Entretanto, toda construção é um universal efetivado. Um universal puramente nominal é nada, apenas abstração. Dentro do dodecafonismo-serialismo, os 12 tons estão à disposição do compositor como um universal vazio. Quando, por exemplo, Schönberg compõe (constrói) *Variações para orquestra* (1928), o universal se efetiva. A verdade do universal somente aparece na aparência daquilo que é efetivo. O efetivo, ao aparecer de tal e tal modo, ao mesmo tempo em que confirma o universal, nega-o. Este processo de negação e afirmação do universal constitui o momento dinâmico da obra de arte. Entretanto, se sem o momento constituidor dinâmico nenhuma obra se torna obra, para que se mantenha como obra, como algo em si, é preciso que ela transverta a dinamicidade em estabilidade. “Contudo, a objetivação dinâmica, a determinação da obra de arte enquanto ser em si mesmo [sua efetivação], implica um momento estático.”<sup>417</sup>

Adorno afirma categoricamente: “Na construção, a dinâmica transforma-se completamente em estática: a obra construída é imóvel (*das konstruierte Gebilde steht*).” (TE, 336; AT, 330) Ela está aí, pronta. Essa imobilidade, todavia, sempre deve ser entendida na sua aparência. A imobilidade é aparente, uma vez que a forma é sedimento e, como tal, nunca está pronta, no sentido de imóvel para sempre.

---

<sup>417</sup> TE, 336; AT, 330: *Die dynamische Objektivierung indessen, die Bestimmung des Kunstwerks zum Sein in sich selbst, involviert ein statisches Moment.*



Se a arte tender para um excesso de construtivismo, ela se ossifica estaticamente. “Todas as técnicas construtivistas tendem para a estática. O *telos* da dinâmica do sempre-semelhante é apenas infelicidade (*das Telos der Dynamik des Immergleiches ist einzig noch Unheil*).” (TE, 338; AT, 333) Infelicidade da calcificação das juntas da obra, o que vai diminuindo sempre mais o movimento. Adorno percebe essa infelicidade estética na obra de Beckett, quando vista do ângulo construtivo – do ângulo do “espaço infinitamente pequeno, um ponto sem dimensões”, que lhe serve de apoio para construir sua poética: por exemplo, *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Mas Beckett tem uma vantagem que outros artistas infelizes não têm: a sua poética “olha de frente” a imobilidade, procurando angustiadamente dinamizá-la. (TE, 338; AT, 333) Consegue?

A construção, que todo artista deve enfrentar e resolver através da obra que compõe, tem um caráter ambíguo. Por um lado, ela permite o abandono do sujeito à coerção da rigidez construtiva, e isso faz com que o artista e a obra se alienem, isto é, deixem-se levar pela força do outro (a construção, neste caso); por outro lado, é pela construção que o artista pode antecipar um novo modo de ser para as sociedades contemporâneas, não mais direcionado pela racionalidade esclarecida. Nas palavras de Adorno:

Ela [a construtividade] é tanto capaz de codificar a demissão do sujeito enfraquecido e de fazer da alienação absoluta a preocupação da arte, que buscava o contrário, como antecipar a *imago* de um estado reconciliado [isto é, estado no qual a razão assume um papel não-dominador], ele próprio situado para além da estática e da dinâmica. (TE, 339; AT, 333-334)

Para além da estática e da dinâmica? Pode parecer estranho que Adorno faça esta afirmação, uma vez que uma obra – seja artística, seja social – precisa manter-se viva pelo seu estar-aí e pelo seu não-estar-ainda-aí. Mas ele esclarece logo em seguida: “Muitas ligações laterais com a tecnocracia permitem suspeitar que o princípio de construção continua a pertencer esteticamente ao mundo administrado (*manche Querverbindung mit der Technokratie lässt argwöhnen, dass das Konstruktionsprinzip ästhetisch der verwalteten Welt hörig bleibt*).” (TE, 339; AT, 334) Ou seja, a construção e suas características próprias, a dinamicidade e a estaticidade, na arte, ainda não conseguiram se libertar do peso e da influência do mundo administrado, que é o nosso. Mas Adorno não perde as esperanças: o princípio de construção “pode desembocar numa forma estética ainda desconhecida (*in einer noch unbekanntem ästhetischen*

*Form*), cuja organização racional anuncia a supressão de todas as categorias da administração e de seus reflexos na arte.” (TE, 339; AT, 334)

Que admirável arte nova seria esta?

## XII. SOCIEDADE E ARTE

125. Duplo caráter da arte: *fait social* e autonomia. O caráter fetichista da arte.

A arte é um fato social (*un fait social*). Mas, nas marchas e contramarchas da história, esse fato não se apresentou sempre da mesma maneira. É possível dizer que a tragédia grega, como manifestação artística dramática, faz parte da vida da *polis*. Já é um em si (*an sich*) estético, ou seja, já tem contornos definidos; e, assim, pode confirmar ou contestar elementos de dominação que estruturam a vida da *polis*. As tragédias *Antígone*, de Sófocles, e *Orestes*, de Eurípedes, confirmam e/ou contestam, cada qual a seu modo. Enquanto a primeira confirma e contesta, a segunda principalmente contesta, agride e fere. A personagem Antígone enterra seu irmão Polínice (confirmando a lei familiar) e contesta a lei que proibia seu enterro (contestação da lei da *polis*). Orestes mata sua mãe, Clitemnestra, por ter sido infiel a seu pai, Agamenon, e por tê-lo assassinado em conluio com o amante, Egisto (contestação da lei familiar). Entretanto, este tipo de arte ainda não atinge o estado do para si (*für sich*), pois, para tal, seria necessário que se autonomizasse. Como entender o processo de autonomização da arte, que, de acordo com Adorno, somente ocorre com a “consciência burguesa da liberdade”?

Antes da emancipação do sujeito, a arte era incontestavelmente e, em certo sentido, algo de mais imediatamente social (*unmittelbarer ein Soziales*) do que nas épocas ulteriores. A sua autonomia, emancipação relativamente à sociedade, foi função da consciência burguesa da liberdade que, por seu turno, estava muito ligada à estrutura social. (TE, 339; AT, 334)

A condenação que Platão faz, na *República*, de certo tipo de arte confirma a integração da mesma na *polis*. Mais tarde, em contextos históricos-sociais completamente diferentes da *polis* grega, também serão condenadas e proibidas certas manifestações artísticas. A repressão à arte acontece implacavelmente em regimes autoritários e é feita por razões (ou desrazões) políticas. O nazismo condena a arte moderna-vanguardista, aprovando por meio de um rígido controle estatal apenas a arte ligada ao classicismo, ao neoclassicismo, ao naturalismo idílico; uma arte representacional do senso comum ideologizado e eugenicamente filtrado. O regime militar brasileiro pós 64 também impõe implacável e bruta censura proibitiva a

manifestações artísticas, de modo particular à música popular e ao teatro.<sup>418</sup> É a estética totalitária em funcionamento.

A sociedade burguesa, mesmo quando não governada totalitariamente, integra a arte de um modo muito mais pregnante: “a burguesia (*das Bürgertum*) integrou a arte mais completamente do que alguma vez o fizera uma sociedade anterior.” (TE, 339; AT, 334) A arte nunca deixou de ser um fato social, pois é “produto do trabalho social do espírito”. Mas, por ocasião do “seu aburguesamento” (*Verbürgerlichung*) (TE, 340; AT, 335), e pressionada cada vez mais pela força do nominalismo<sup>419</sup>, a prática artística é jogada para o exterior social. O artista abandona os gêneros dados *a priori* (aquilo que na filosofia escolástica era chamado de “realismo”) e passa a constituir a forma estética a partir das experiências (sociais) que ele percebe ao seu redor. Essa constituição é feita “a partir de baixo”, isto é, da particularidade. Entretanto, a arte aburguesada não é somente social porque se adequa ao modelo nominalista burguês – no qual o positivismo científico se relaciona umbilicalmente com as forças produtivas e as relações de produção – e nem pelas origens sociais dos seus conteúdos temáticos. “Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma.”<sup>420</sup> Tornar-se autônoma significa, agora, na sociedade burguesa, assumir-se cada vez mais claramente como um em si (*an sich*) e tomar consciência de si. Essa tomada de consciência transforma-a em para si (*für sich*). Agora, a arte não só contesta elementos de dominação estruturados na sociedade, mas sua própria existência é crítica e contestadora. (TE, 340; AT, 335) Além de poder ser crítica pelo conteúdo formalizado, o simples estar-aí monádico da obra é crítico. É uma “crítica sem palavras”, diz Adorno. É uma linguagem que surge do simples fato de o objeto artístico existir, de estar-aí, uma coisa entre coisas e pessoas. A crítica se instaura porque denuncia a sociedade da troca total, nas qual “tudo existe apenas para-outra-

<sup>418</sup> Para o caso do nazismo, conferir o documentário (filme) dirigido por Peter Cohen, *Arquitetura da destruição* (Suécia, 1992). Este documentário traz o registro da exposição da “Arte Degenerada” (*entartete Kunst*), em Munique, em 1937. O principal objetivo dessa exposição foi o de denegrir o máximo possível a arte moderna de vanguarda. Para o caso brasileiro, conferir, entre outros, HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais*. Uma parábola. São Paulo: Edit. 34, 2003; BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>419</sup> Adorno, em vários momentos da *Teoria estética*, fala de um característico nominalismo burguês. Tudo indica que esse nominalismo é referido principalmente às experimentações científicas, que constroem os universais “a partir de baixo”, a partir dos casos particulares. A indução, por certo, será o mecanismo lógico mais trivialmente usado para a constituição do universal. Mesmo que a indução somente produza probabilidades, os universais probabilísticos ainda assim permanecem no campo do nominalismo.

<sup>420</sup> TE, 340; AT, 335: *Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome*.

coisa”. A arte, e melhor, a obra de arte autêntica existe em si e para si. Não vem ao mundo conformada à lei do valor. Pertence à sociedade sem pertencer-lhe. É social e associal. “O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada.”<sup>421</sup>

Ao autonomizar-se, a arte desencadeia seu estado de sublimação: desvia-se, distancia-se da sociedade para direcionar toda a sua energia produtiva e reprodutiva em si mesma. Isso a torna ideológica, no seguinte sentido: “na sua distância, deixa igualmente intata a sociedade de que tem horror (*vor der ihr schaudert*).” (TE, 340; AT, 335) No entanto, o seu ser autônomo, a fuga da heteronomia, “é mais do que simples ideologia”. É modo de ser da arte: “a força produtiva estética, uma vez liberta da prescrição heterônoma, é objetivamente [faz parte de sua forma] a imagem contrária da força produtiva acorrentada [ao modo de produção capitalista], mas também o paradigma da funesta atividade por si mesma (*verhängnisvollen Tuns um seiner selbst willen*).” (TE, 340-341; AT, 335) A arte existe para resistir. O que dá sentido e vida à arte é sua capacidade de resistência. “A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência.” (TE, 341; AT, 335) Ao resistir, ela se coisifica, pois torna-se uma coisa entre coisas, rejeitando tornar-se uma coisa para-outra-coisa, isto é, uma mercadoria. Se a arte “não se reifica, torna-se mercadoria (*verdinglicht sie sich nicht, so wird sie Ware*).” (TE, 341; AT, 335)

Ser-resistência é constitutivo da arte, é fato intraestético (*innerästhetisch*). Resistência é mediação, não imediação. Uma obra de arte que procurasse registrar imediatamente o social, imitando-o, estaria se comunicando com ele e não resistindo. Uma verdadeira comunicação não diz tudo. “Quando a arte parece exatamente refletir a sociedade, é então que se torna um como se (*wird sie erst recht zum Als ob*).” (TE, 341; AT, 336) Esse ‘como se’ significa que ela não é. *Esperando Godot*, de Beckett, é como se fosse um estado social não angustiado, não desesperançado; *Fim de partida*, do mesmo autor, é como se fosse uma situação não fechada num ponto sem saída. *Guernica*, de Picasso, é como se o nosso planeta não fosse mais barbarizado por irracionalidades bélicas. Uma composição musical dodecafônica-serialista é como se a música fosse mais do que foi e será mais do que é.

---

<sup>421</sup> TE, 340; AT, 335: *Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.*

A forma [estética] age como um ímã (*wirkt als Magnet*) que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto de sua existência extraestética, e só assim eles podem assenhorear-se de sua essência extraestética (*ausserästhetischen Essenz*). (TE, 341; AT 336)

O movimento da arte autêntica é o contrário do movimento ideológico presente na indústria cultural: enquanto este imerge na empiria do social para deixar tudo como está, aquele, mesmo impotente para modificar alguma coisa, posiciona-se contra a empiria social. “Na arte, é social o seu movimento contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta.” (TE, 341-342; AT, 336) A arte diz, não dizendo. O que não diz é sempre um poder ser. A indústria cultural diz. O que diz é sempre um dever ser.

O encantamento proveniente da arte é também um desencantamento.<sup>422</sup> As obras de arte, ao apresentarem uma possível realidade social diferente da que está aí, “representam negativamente um estado no qual o que é viria para o lugar certo, o seu próprio (*an die rechte Stelle käme, an seine eigene*).” (TE, 342; AT, 337) Ao encantar pelo que não é, desencanta pelo que poderia ser. Isto torna a ambiguidade da arte ainda mais manifesta. E é dela que provém o seu caráter fetichista. “O teor de verdade das obras de arte que é também a sua verdade social tem, porém, como condição o seu caráter fetichista.” Mas esse fetichismo é diferente daquele vigente no modo de produção capitalista. A força mágica e encantatória do fetichismo artístico não garante nada, ao contrário do fetichismo da mercadoria que garante antecipadamente a troca. A obra de arte não é mercadoria e, assim, por princípio, fica fora do esquema da dominação. A obra de arte é inútil e “só o inútil garante o estiolamento do valor utilitário.” (TE, 342; AT, 337)<sup>423</sup>

O fetiche (a magicidade, o encantamento) faz parte da arte. É “uma das raízes históricas da arte”. As obras de arte “não podem nem desembaraçar-se dele, nem negá-lo”.<sup>424</sup> O artista que tentasse isso estaria gerando uma falsa consciência.

O ensaio explicativo de Adorno para o processo de autonomização da arte, por ocasião do seu aburguesamento, pode ser resumido da seguinte maneira: (a) envolvida cada vez mais pelo nominalismo burguês, a arte se volta para o exterior a fim

<sup>422</sup> TE, 342; AT, 337: *Ihr Zauber ist Entzauberung*.

<sup>423</sup> O sistema capitalista, no entanto, tende a subsumir a si tudo o que pode ser considerado inútil, atribuindo-lhe alguma utilidade, o que faz com que o inútil seja integrado entre as coisas pervertidas pela troca e pelo lucro e que seja transformado numa falsa necessidade. (TE, 343; AT, 337)

<sup>424</sup> TE, 343; AT, 338: *Weder können sie [die Kunstwerke] aus sich ausscheiden noch verleugnen*.

de constituir-se “a partir de baixo”, a partir de experiências sociais; (b) isso a leva a antagonizar-se com a sociedade, aprofundando seu caráter crítico e sua postura de resistência; (c) resistir, para a arte, significa, fundamentalmente, tornar-se uma coisa em si e para si e não uma coisa para-o-outro, ou seja, não uma mercadoria; (d) assim, as obras de arte (não a arte, que é um universal abstrato) assumem o estado monádico e sua simples presença, por ser anti-mercadológica, já é crítica.

Como se pode perceber, Adorno coloca a força da explicação para a autonomia da arte (e das obras de arte) na resistência: elas rejeitam ser mercadorias. Esse fato as isola do contexto social burguês, faz com que sejam uma carta fora do baralho e que se negam a entrar no jogo.

A autonomia, entretanto, e isso precisa ficar claro, tem seu fundamento no sujeito-artista e não na obra de arte. A obra de arte é uma coisa e, como tal, não tem vontade própria ou, em outras palavras, não tem vontade livre. É o sujeito-artista que se nega, por livre vontade (esta é a sua resistência), a fechar um contrato juridicamente reconhecido de compra-e-venda quantitativa de sua força de trabalho e, assim, tornar-se força produtiva, com todas as consequências que decorrem desse ato.<sup>425</sup>

Um autêntico fazer artístico não se deixa dobrar à quantificação da força de trabalho. O verdadeiro artista é livre. Sempre será uma pedra no sapato do mundo administrado pela razão dominadora.

A afirmação de Adorno de que a autonomia da arte é “função da consciência burguesa da liberdade” e que se torna visível por ocasião do “seu aburguesamento” deve ser bem entendida. O que ele está querendo dizer é que, pela primeira vez na história, um modo de produção implantou condições favoráveis para que a arte conseguisse se autonomizar. E, isso, no coração do próprio modo de produção, naquilo que o sustenta: a liberdade. Liberdade que, como todos sabemos, ainda não se democratizou, ainda não se concretizou nas sociedades contemporâneas. Liberdade que, no campo econômico, ainda conserva seu duplo sentido: liberdade do indivíduo para selar um contrato de

---

<sup>425</sup> Sempre é bom lembrar que o sistema econômico burguês-capitalista frequentemente consegue, até com extrema facilidade, quebrar a resistência do sujeito-artista, integrando-o como força produtiva. Nesse caso, o artista passa a pertencer à indústria cultural, que, além dessa quebra, ainda manipula a criatividade do artista, direcionando-a para fins especificamente mercadológicos. “Frequentemente, o social e o econômico intervêm imediatamente na produção artística; nos nossos dias, por exemplo, os contratos a longo prazo entre os pintores e os comerciantes de arte que favorecem o que, no jargão profissional, se chama a nota específica e, impudentemente, a cota.” (TE, 345; AT, 340) “Não foi sem amargura que expressionistas eméritos escolheram temas comerciais prometedores.” (TE, 346; AT, 341)

trabalho com o empregador e liberdade do empregador para usar quantitativamente a força de trabalho do indivíduo contratado.

## 126. Recepção e produção

A relação da arte com a sociedade deve ser buscada na produção e não na recepção. “A relação da arte com a sociedade não deve ser buscada predominantemente (*vorwiegend*) na esfera da recepção. Essa relação é anterior [à recepção] e se situa na produção.” (TE, 343-344; AT, 338) A recepção é volúvel e se funda nos efeitos que a obra de arte pode proporcionar e não na obra como tal, no seu conteúdo formalizado, na sua *Stimmigkeit* própria. Os efeitos podem ser de variados tipos: admiração, aceitação, desagrado, rejeição; pode achar-se a obra de arte bela, feia, divina, repulsiva; e, mesmo, pode-se mostrar indiferente diante dela. “As reações humanas às obras de arte são, desde tempos imemoriais, mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa (*nicht unmittelbar auf die Sache bezogen*).” (TE, 344; AT, 339)

Ficar no âmbito da recepção da obra de arte é ficar na sua superfície. É preciso alcançar “a coisa mesma”, no sentido de capturar a arte e a obra de arte inseridas no modo de produção e nas suas relações de produção. Ao fazer isto, poderemos perceber que a práxis artística se diferencia da práxis produtiva (capitalista) e, por isso mesmo, seu produto se fecha sobre si: “toda obra de arte autêntica volta a si mesma”.<sup>426</sup> Rejeita tornar-se mercadoria. Assume o estado de mônada.

O social – o estado em vigor das forças produtivas e das relações de produção – penetra, sem dúvida, na arte e nas suas manifestações concretas, mas nelas desaparece. Desaparece porque a obra se esquiva da lei do valor. Mesmo assim, a obra não fica solta no mundo: sempre tende a socializar-se e ressocializar-se. Quando a obra de arte aparece, a socialização da obra é crítica daquele momento. Quando o social muda, seja em seu modo produtivo e relacional, seja no interior desse modo, devido principalmente a aperfeiçoamentos tecnológicos decorrentes de avanços científicos, o

---

<sup>426</sup> A tradução portuguesa vem assim: “toda obra de arte autêntica opera uma revolução em si.” (TE, 344) Pensamos não ser a melhor tradução e o problema reside na palavra “revolução”. Adorno escreve: *jedes authentische Kunstwerk wälzt in sich um*. (AT, 339) *Sich wälzen* significa dar voltas, revolver-se. Nesse passo do texto adorniano, significa que a obra de arte dá voltas sobre si, volta a si, sem se tornar uma coisa para-outro, a saber, sem se tornar mercadoria.



tom crítico presente na *Stimmigkeit* da obra é neutralizado. “As obras costumam atuar criticamente na era de sua aparição; mais tarde, neutralizam-se (*später werden sie neutralisiert*).” (TE, 344; AT, 339) O ‘mais tarde’ significa: em outro e novo momento social-histórico. Como todo o peso crítico da obra de arte nega determinadamente, ao mudar a determinação social, a anterior negação determinada é neutralizada. “A neutralização é o preço social da autonomia estética.”<sup>427</sup> A neutralização, normalmente, termina com o enterro da obra de arte “no panteão dos bens culturais” para receber cuidados especiais de preservação. Os museus são a prova disso. No fundo e de fato, o museu é um silencioso e bem organizado cemitério, quando voltado apenas para a recepção das obras e não para a sua produção. Relembrar: a produção da obra como obra não está separada do modo de produção, suas forças e relações em vigor no momento da construção da obra.

Houve escolas e movimentos artísticos que se esforçaram enganosamente para não serem sugados pelos processos de neutralização. O surrealismo é um desses casos e o abstracionismo, outro. O surrealismo, ao defender a ilogicidade pela ativação daquilo que Freud chamou de dimensão inconsciente do humano e pelo uso retrabalhado de estados oníricos ou mórbidos, pensou estar abordando artisticamente algo que estaria além dos estados reais, conscientes, sempre passageiros. O surrealista acredita estar artistizando uma esfera alheia às forças produtivas e relações de produção. Uma esfera subterrânea que perpassa todos os modos de produção porque é modo estruturante humano e, portanto, independe de economias, de políticas e de culturas, estas sempre mutáveis. Por isso, a arte surrealista jamais haveria de ser neutralizada. O inconsciente, a ilogicidade, a irracionalidade seriam o garante de sua sobrevivência. Esse ar otimista e triunfalista pode ser percebido com clareza em André Breton, o “papa do surrealismo”, e em muitos dos seus seguidores.

Esse é, entretanto, um lado da proposta artística do surrealismo. Ele tem a ver com o desejo de não-museificação da arte, com o desejo ingênuo de não-neutralização da obra. O outro lado, o protestatário, o rebelde, é um grito contra a racionalidade instrumentalizada que vigora nas sociedades contemporâneas. Os combatentes surrealistas, em suas obras, dizem, não dizendo: fora, irracionalidade! Dizem isso através de uma linguagem irracional. Sob este aspecto, uma obra de arte

---

<sup>427</sup> TE, 344; AT, 339: *Neutralisierung ist der gesellschaftliche Preis der ästhetischen Autonomie.*

surrealista pode ser considerada autêntica. Mas o teor de autenticidade que podemos encontrar em suas obras é certamente diluído pelo desejo de não-neutralização, isto é, pela ânsia de quebrar o isolamento monádico, que justamente se constitui quando a arte e a obra de arte estão completamente inseridas na realidade social e histórica, no aqui e agora, o que sempre pressupõe um determinado estágio das forças e das relações de produção. O surrealismo, de fato, desenvolve sua práxis artística no âmbito do universal abstrato: o inconsciente humano em geral como algo que se manifesta de modo irracional e ilógico. “Outrora, o surrealismo protestou contra a fetichização da arte enquanto esfera particular [...]”, escreve Adorno. (TE, 345; AT, 339) Ou seja, os surrealistas quiseram universalizar a arte, o que desembocaria na perda de sua autonomia. Quanto mais próxima do social real, do social consciente, tanto mais afastada dele a arte está. Apesar de sua postura contestadora, o surrealismo, ao se aproximar do humano, pela via inconsciente, dele não conseguiu se afastar. Adorno ironiza: “Salvador Dalí tornou-se um pintor da sociedade (*ein society-Maler*) à segunda potência [...]” (TE, 345; AT, 340) Pintor da sociedade, não contra a sociedade.

Adorno também vê na “pintura radicalmente abstrata” uma fuga da realidade. O abstracionismo, o não-figurativismo, é uma queda no universalismo raso. É uma denegação do particular, tanto dos particulares sociais quanto da obra de arte como particular monádico. Serve para decorar paredes. “A arte não-figurativa presta-se à decoração mural do novo bem-estar (*zum Wandschmuck des neuen Wohlstands*)”. (TE, 345; AT, 340) Se essa interpretação é possível, outra também é. A arte abstrata pode querer estar dizendo, sem dizer: os indivíduos, na sociedade administrada, foram massificados de tal modo que perderam a sua figuratividade. Não somente os indivíduos, a natureza em geral inclusive: pela ciência positivista, a natureza é cada vez mais desparticularizada, com vistas ao seu domínio. A arte abstrata critica esse estado de coisas. Seu negativo é um enigma posto: como reparticularizar a natureza e os indivíduos? como reconciliar natureza e sociedade?

Entre as obras de arte abstratas (de vários artistas) e as figurativistas de Lucian Freud, Adorno por certo escolheria ficar com as desse último artista. O

figurativismo de Freud devolve à arte a tarefa de escutar atentamente o particular, procurando saber o que ele tem a dizer.<sup>428</sup>

### 127. Sujeito artístico. Arte e ciência.

Um indivíduo, quando artista, torna-se um sujeito-artista e passa a ter uma função social que os demais sujeitos sociais não têm. “O sujeito artístico em si é social, não privado.”<sup>429</sup> O ser social do sujeito-artista não provém de uma coletivização imposta ou de ter escolhido para sua prática artística um tema que tem a ver bem de perto ou mais de longe com a sociedade. Num regime coletivista repressor e totalitarista, o verdadeiro artista é justamente aquele que se contrapõe à “maioria compacta que se transformou num critério da coisa [social] e da sua verdade social.” (TE, 348; AT, 343) Mesmo se posicionando contra o social, o artista continua social em si. Poder-se-ia dizer que, neste caso, o artista se constitui como uma mônada estética viva, juntamente com a obra que produz. Não é pela escolha de um tema (*Stoffwahl*) que tem a ver com o social aqui e agora existente, que, necessariamente, o artista é “social em si”. Temas ligados ao mundo do trabalho são sociais, mas podem ser artisticamente construídos para manipular o trabalhador, para vinculá-lo mais fortemente à ideologia do modo de produção.

O realismo socialista (de modo particular na União Soviética), como práxis artística, tinha objetivos bem claros: glorificar o Estado, seu partido único e celebrar a nova sociedade sem classes, seus avanços tecnológicos, a diferente organização produtiva e distributiva, os homens e mulheres felizes, otimistas e vitoriosos.

Os temas e suas representações na arte eram cuidadosamente controlados. A pintura aprovada pelo Estado mostrava homens e mulheres no trabalho ou praticando esportes, assembleias políticas, líderes políticos e as realizações da tecnologia soviética.<sup>430</sup>

Artistas soviéticos como Bródski, Deineka, os Guerássimov e outros subordinam-se às orientações estatais, desistem de sua independência, desautonomizam

---

<sup>428</sup> A partir da década de 1950, as obras de Lucian Freud passaram a expressar com maior impacto a figura humana de dentro para fora, tal como, apesar das diferenças, já fizera Francis Bacon.

<sup>429</sup> TE, 348; AT, 343: *Das künstlerische Subjekt an sich ist gesellschaftlich, nicht privat.*

<sup>430</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*, op. cit., p. 168.

a arte e a fetichizam ideologicamente de acordo com a mão de ferro stalinista. O Estatuto do Sindicato dos Escritores Soviéticos, de 1934, determinava: “A representação artística tem de se harmonizar com o objetivo da mudança e educação ideológica dos trabalhadores.”<sup>431</sup> Orientações semelhantes foram estabelecidas nos demais campos artísticos. A escultura *Trabalhador industrial e jovem de uma fazenda coletiva* (1937), de Vera Múkhina, mostra um rapaz e uma moça, ambos em plena força de sua juventude, corpos saudáveis e atléticos, empunhando nos braços erguidos um martelo e uma foice, símbolos da união entre campo e cidade na construção da nova ordem econômica e social. O realismo socialista é, de fato, propaganda massificadora, um formador de opinião, subjugado a um determinado regime político e econômico.



V. Múkhina. *Trabalhador industrial e jovem de uma fazenda coletiva*

Na Idade Média, os temas religiosos eram praticamente os únicos escolhidos pelos artistas. Além de confirmarem a profunda imersão do indivíduo artista na mentalidade religiosa medieval, tinham a serventia de manter essa mentalidade viva na população em geral, reforçando tanto o regime feudal quanto o poder da Igreja católica sobre as estruturas sociais e sobre a consciência das pessoas.<sup>432</sup> O *Livro das Horas*, repleto de iluminuras coloridas, manuscrito com letra caprichada, tinha a intenção de relacionar o cotidiano profano e fugaz com a esfera religiosa eterna. Os Livros das Horas, apesar da laicização da arte da iluminura, apesar dos inegáveis progressos nas

---

<sup>431</sup> In: id., *ibid.*, p. 168.

<sup>432</sup> Umberto Eco, em *Arte e beleza na estética medieval*, faz um resgate histórico da “sensibilidade estética medieval”. Para tal, funda seu estudo na análise “das teorias estéticas elaboradas pela cultura da Idade Média latina, dos séculos VI a XV”. Conclui que “a cultura medieval tem o sentido de inovação” e não, como normalmente pensamos, de obscurantismo ou de catalepsia. Cf. ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*, op. cit.

técnicas de pintura (tanto no uso de novas tintas – por exemplo, o azul a partir do lápis-lazúli – e na maneira naturalista de representar a paisagem, a vida cotidiana e a figuração arquitetônica), ainda não conseguem se descolar da pressão ideológica da religião: a seu modo, reforçam-na.



*Livro das Horas*



*Livro das Horas*

No nazismo, a aprovação autoritária de obras artísticas clássicas, neoclássicas ou naturalistas-idílicas e a proibição de obras de arte modernas e de vanguarda, classificadas como *entartete Kunst* (arte degenerada), sintonizavam com as ideias nazistas de pureza e de limpeza do mundo e com seus propósitos eugênicos. O artista nazificado, que se enquadra nessa orientação, abraça a barbárie e a confirma, mesmo que não esteja diretamente envolvido no genocídio praticado pelo Terceiro Reich.

A arte autêntica procura “comportar-se sempre negativamente na sua produção em função da própria imediatidade”. O imediato social se mediatiza pela negatividade. Ao fazer isso, “o artista obedece inconscientemente a algo de socialmente universal”, que tem a ver com o sujeito social como um todo, isto é, a sociedade. (TE, 348; AT, 343) A arte precisa se libertar dos controles e convenções sociais, mas, ao mesmo tempo, dos universais abstratos, tais como “a beleza”, “a harmonia”, “a paz”, “o bem”, “a justiça” etc. A liberdade é sempre situada e relacional e, pois, precisa estar firmemente enraizada no chão social e histórico. Não há como pintar ou musicar “a beleza”; não há como compor um romance ou um poema sobre “a paz”. A condição das obras de arte “é a cisão e, portanto, o estado concreto e histórico do que lhes é heterogêneo”. (TE, 348; AT, 343)

O modo de ser artista transforma o indivíduo socializado em algo mais: é aquele que constrói conteúdos de verdade por meio de enigmas, que procura antecipar, pela forma estética enraizada no social e no histórico, uma outra forma social, sem se

dobrar à lei do valor; é aquele que busca transverter a racionalidade instrumentalizada e dominadora em uma racionalidade realmente democratizada, o que supõe dar vez e voz ao particular.

Mesmo que a ciência, por vários caminhos e descaminhos, tenha influenciado a arte, nem por isso esta se torna científica. Por certo, a influência mais patente nos diversos momentos da história da arte veio das técnicas, o lado prático-útil das ciências. Mesmo avançando com os avanços científicos-tecnológicos, a arte não se deixa científicizar. Ela é crítica da ciência e da tecnologia. “A arte não é nenhum complemento cultural facultativo da ciência, mas está criticamente ligada a ela.”<sup>433</sup>

A arte não é irracional, como talvez a ciência poderia classificá-la. Arte e ciência, ambas, se constituem pela mesma racionalidade humana. Mas o modo como essa racionalidade é colocada em prática é diferente. “Não há que se confundir ciência e arte, mas as categorias que imperam nas duas não são absolutamente diferentes (*sind nicht absolut verschieden*).” (TE, 349; AT, 344) Os humanos-artistas e os humanos-cientistas são humanos. Nos dois campos do conhecimento – arte também é conhecimento! – atuam forças racionais idênticas, apesar das esferas serem não-idênticas. (TE, 349; AT, 344)

#### 128. A arte como modo de conduta

Paulo Freire não cansou de repetir que o ato pedagógico é um ato político, seja o professor um coordenador crítico do saber na relação que mantém com os alunos ou não. O ato artístico, concretizado numa obra, também. A arte nazista ou nazeificada e o realismo socialista se posicionam politicamente tanto quanto os artistas das iluminuras medievais ou a arte cubista, a arte musical dodecafônica-serialista, o teatro de Beckett ou de Brecht, a poesia pré-suicídica de George Trakl ou a filmografia psicológica de Ingmar Bergman. A arte é um dos catalisadores das lutas sociais e das relações de classe que amarram e desamarram as sociedades pelos seus modos econômicos, impondo-lhes mais dores e sofrimentos que alegrias e felicidade. “As lutas sociais, as relações de classe imprimem-se na estrutura das obras de arte.” (TE, 349; AT, 344)

---

<sup>433</sup> TE, 349; AT, 344: *Kunst ist kein unverbinliches kulturelles Komplement der Wissenschaft sondern zu ihr kritisch gespannt.*

O posicionamento explícito do artista a favor ou contra algum dos polos aglutinadores das lutas sociais é epifenômico e não deve interferir na análise propriamente estética da obra. “As posições políticas, que as obras de arte por si mesmas adotam, são em contrapartida epifenômenos quase sempre a expensas da plena elaboração das obras de arte e assim, em última análise, do seu conteúdo social de verdade.” (TE, 349; AT, 344) É preciso entender bem esse ponto da teoria de Adorno. Epifenomenismo quer dizer que o fenômeno principal não é aquele que se percebe; o que é percebido é algo exterior, algo que normalmente chama mais a atenção no ato da recepção da obra, e que, sem dúvida, faz parte da mesma, mas que não é a essência da organização, da *Stimmigkeit* intraestética da obra. A atenção estética deve estar voltada para “a imanência da sociedade na obra” e não para “a imanência da obra na sociedade”. O primeiro tipo de imanência – da sociedade na obra – é “a relação social essencial da arte”.<sup>434</sup> Adorno não toma a posição política do artista como algo secundário. Ele percebe, por exemplo, as intenções propagandísticas-ideológicas da obra teatral de Brecht favoráveis às teses marxistas-socialistas. Percebe também que essa posição política tem a ver com os “méritos artísticos” de Brecht. Se alguém “aprecia Brecht unicamente por causa dos seus méritos artísticos ofende-o não menos do que aquele que julga a sua importância segundo as suas teses [políticas].” (TE, 350; AT, 345) Quer dizer, não é possível analisar Brecht sem levar em conta ambos os aspectos. Adorno não está dizendo, absolutamente, que o artista não possa ou não deva manifestar sua posição política na obra que constrói. Se fizesse isso, estaria sendo autoritário, e a arte é inimiga mortal do autoritarismo tanto quanto um autêntico teórico da arte. Este não deve se deixar enfeitiçar pelo que de epifenômico existe na obra. A dimensão política e o fervilhar das lutas sociais precisa estar acontecendo no âmago da forma estética e não na externalidade visual, auditiva, olfativa, gustativa, tátil e, mesmo, sinestética da obra. Evidentemente, o fenômeno interior não está separado do exterior. Apesar de entre eles haver vinculações, são diferentes. Ao contemplarmos a brilhância de um diamante lapidado, não vemos a estrutura carbônica (a organização interna, a “*Stimmigkeit* diamantina”) deste mineral. O brilho não é um epifenômeno, como poderia parecer devido ao trabalho da lapidação: é imanente à forma como o mineral se estrutura na natureza. O trabalho do artista é e não é semelhante ao do lapidador. Por um lado é,

---

<sup>434</sup> TE, 350; AT, 345: *Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft.*

porque faz brilhar o social e o histórico da forma estética e isto pode ser entendido como uma tarefa aletéica, de desvelamento ou de desesquecimento do teor de verdade. Por outro lado não é, pois a forma estética não está determinada de uma vez por todas – como no diamante – e, sim, o artista pode imprimir novas estruturas formais ao material artístico. A obra de arte não é um objeto natural, como o diamante. A cada reestruturação formal, o material artístico passa por um processo de libertação. Lapidar um diamante não é um processo artístico, apenas técnico, assim como são técnicos e não artísticos os procedimentos usados para colidir partículas nos aceleradores do Cern de Genebra, na Suíça. A técnica tem como finalidade o domínio da forma, não sua libertação. O Projeto Genoma foi desenvolvido para dominar o código genético através da compreensão de sua estruturação.

Uma análise da obra teatral de Brecht não pode ficar encantada com a explicitude das intenções didático-pedagógicas voltadas à conscientização do proletariado nela presentes, mas deve focar a atenção na forma estética que Brecht possivelmente conseguiu construir. Não basta dizer que o teatro brechtiano é de esquerda, ou seja, que tem uma posição política claramente expressa, assim como não basta dizer que *Finnegans Wake*, de Joyce, é incompreensível e ilegível ou que, em certo momento de sua arte composicional, a música de Stravinsky tornou-se “restauradora”. O esquerdismo de Brecht estará mais presente nas inovações que porventura soube imprimir no material teatral e na transconstrução de sua forma do que nas mensagens explicitamente destinadas aos proletários do mundo ou do que no inteligente, fino e, quase sempre, cru sarcasmo usados para falar do que acontece na sociedade capitalista.

Quando Roberto Schwarz, nas breves considerações a respeito de *A Santa Joana dos Matadouros*, diz que “é certo que o Brecht verdadeiramente novo e decisivo é o da maturidade, que associou em grande escala a experimentação artística e a reflexão política”, ele busca encaminhar a discussão da obra brechtiana para a dimensão estética e não meramente para os posicionamentos políticos deste dramaturgo.<sup>435</sup> Uma dessas experimentações, segundo Schwarz, pode ser constatada (em *A Santa Joana*) no entrelaçamento desentrelaçado da poesia com a prosa, o que irá provocar nova musicalidade na palavra argumentativa. O teatro de Brecht é, sem dúvida,

---

<sup>435</sup> SCHWARZ, Roberto. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 87-91.



argumentativo e, portanto, com pretensões a uma apreensão conceitual. Todavia, a argumentação é conduzida de tal modo que o movimento conceitual não seja interrompido pela “função virgular”, isto é, por pausas indevidas, que, normalmente, são incluídas na fala ou na escrita para criar ou produzir momentos de certeza. “A incerteza quanto à sua função [a virgular] cria algo como um suspense de final de verso, que se desfaz e refaz quase que linha a linha, e que é um elemento de desautonomização e de intelectualização da leitura.”<sup>436</sup> Isto é, consegue quebrar a autonomia de conceitos fechados, levando o leitor e, mais ainda, o espectador a um reprocessamento conceitual.

Como o leitor vai notar, é constante o recurso a um tipo especial de corte, em que o argumento que animará o verso seguinte começa pela última palavra do verso anterior, o qual fica ostensivamente inconcluso. [...] Assim, misturada à grita das situações e dos argumentos, corre também uma delicada música de variações e tensões, composta pelo deslocamento constante do lugar em que se cortam ou concluem os versos ou raciocínios, pendentes sempre uns dos outros.<sup>437</sup>

Este tipo de análise é propriamente estético, porque procura levar em conta o esforço inovador, experimental, de Brecht em relação ao material artístico teatral. Mesmo que, por hipótese, a análise de Schwarz estivesse equivocada, ela seria válida pelo simples fato de tentar ir além das aparências políticas do teatro brechtiano.

Ir além das aparências = primeiro passo, mas não o único, para a *aísthesis* da realidade artística.

No ensaio *Engagement*, de 1962, talvez o mais duro dirigido contra a arte engajada, Adorno procura esclarecer com linguagem afiada e, ao mesmo tempo, mais próxima do objeto, o epifenomenismo da opção política no campo artístico. As obras teatrais de Sartre e de Brecht são os objetos analisados. O ponto-chave das obras engajadas reside no seguinte: elas se apoiam no decisionismo.<sup>438</sup> Portanto, elas estão aí para dizer o que se deve fazer. “Quem, com espírito cultural conservador, exige da obra de arte que ela diga algo, está aliando-se contra a obra de arte desligada de finalidade,

---

<sup>436</sup> Id., *ibid.*, p. 91.

<sup>437</sup> Id., *ibid.*

<sup>438</sup> ADORNO. “Engagement”. In: *Notas de literatura*, op. cit., p. 54. Existem diferenças evidentes entre a atitude decisional de Sartre e a de Brecht. Enquanto no primeiro a decisão se integra num sistema filosófico no qual a escolha é fundamental para concretizar a “condenação à liberdade” dos homens, no segundo a decisão está fundada numa experiência social-política em andamento, o socialismo real soviético, e na teoria marxista-leninista da revolução.

hermética, e [aliando-se] com a contraposição política.”<sup>439</sup> Falta à obra engajada o dizer, não dizendo. Se a obra apenas diz, ela assume uma postura autoritária e, logo, se ajusta ao mundo administrado ao qual pensa se contrapor. A sua aparente contraposição artística reafirma a contraposição daquela classe social que transforma a vida em sociedade num sistema de dominação. A linguagem teatral, tanto em Sartre como em Brecht, em lugar de provocar um “distanciamento semântico” que se rebela contra “a categórica submissão de sentido”, pelo decisionismo anteposto à linguagem usada submete-se à semântica da dominação.<sup>440</sup> Por isso, através das situações dramáticas montadas por Sartre, “aprende-se a não-liberdade”; “seu teatro de ideias acaba por sabotar aquilo para que ele urdiu as categorias”.<sup>441</sup> Arte, diz Adorno, “não significa impor alternativas, mas, sim, através simplesmente de sua configuração [de sua consonância interna, de sua *Stimmigkeit*], resistir à roda viva que sempre de novo [na sociedade administrada] está a mirar o peito dos homens.”<sup>442</sup> O decisionismo, na arte, não é epifenomênico. Para o produto literário – ou para qualquer outro produto artístico – “as motivações do autor são irrelevantes”<sup>443</sup>, do mesmo modo que as “opiniões detestáveis” (*abscheuliche Ansichten*) de Mozart sobre Voltaire, quanto este morreu, não dizem “nada sobre o teor de verdade” da obra musical mozartiana. (TE, 350; AT, 345)<sup>444</sup> Estas opiniões são epifenômenos.

A obra de arte é um *fait social* e, como tal, é, em si e para si, objetiva, não se subordinando à “soberania absoluta do sujeito”.<sup>445</sup> Quando o sujeito se sobrepõe ao objeto, está dado o primeiro passo para a racionalidade tornar-se voluntarista e domesticadora. O artista esquece a “mimese genuína” e assume uma postura eliminativista. Os processos de eliminação podem tomar dois rumos: eliminação-sem-antropofagia e eliminação-com-antropofagia. Ambas as posturas práticas são antidialéticas. O conceito de “falsa projeção”, discutido por Adorno (e Horkheimer) na *Dialética do Esclarecimento*, se encaixa no primeiro tipo de eliminação. A falsa projeção – um distúrbio psico-cognitivo oriundo da “incapacidade de o sujeito discernir

---

<sup>439</sup> Id., *ibid.*, p. 53.

<sup>440</sup> Id., *ibid.*

<sup>441</sup> Id., *ibid.*, p. 55.

<sup>442</sup> Id., *ibid.*

<sup>443</sup> Id., *ibid.*

<sup>444</sup> Numa carta de Paris endereçada a seu pai, Leopold Mozart, de 3 de julho de 1778, Mozart escreve: "Agora lhe dou uma notícia que você provavelmente já recebeu, isto é, que o ímpio arquipatife Voltaire, por assim dizer, caiu morto como um cão – como um animal – foi essa a sua recompensa!"

<sup>445</sup> ADORNO. “Engagement”. In *op. cit.*, p. 58.

no material projetado aquilo que provém dele e o que é alheio”<sup>446</sup> – pretende dar uma explicação da patologia antissemita que aconteceu no Terceiro Reich. Aqui, o sujeito do processo elimina o inimigo – os judeus, o polo oposto – sem antropofagia, uma vez que nada do seu “espírito” deve ser retido. O processo é pautado por uma intenção de eliminação total, de erradicação de alguma coisa que não pode ter o direito de existir. Um genocídio não é um ato catártico. Quem o promove já se julga limpo. A eliminação do outro não o torna mais limpo, impede que seja maculado pela sua simples presença.

A mensagem posta nas linhas e entrelinhas da arte engajada em favor do proletariado é a mensagem da eliminação-com-antropofagia: o sujeito – o proletariado – deve eliminar o objeto – o burguês, o capitalista – absorvendo o que nele há de mais precioso: o espírito capitalista, que é o de sempre dominar o objeto. É uma eliminação conservadora, ao contrário da anterior, que somente elimina.

Para Adorno, a posição política da arte engajada, que deveria permanecer como um epifenômeno, torna-se forma. Desse modo, deixa de ser forma estética para ser forma doutrinária. Em Brecht, a ânsia doutrinadora, com mais ou menos sucesso, torna-se o movimento formal de sua obra: “o primado da doutrinação sobre a forma pura, advogado por Brecht, torna-se o próprio aspecto formal”.<sup>447</sup> A doutrinação política é uma forma de autoritarismo. Transverte-se, por isso, em uma inverdade política, que, por sua vez, “mancha a configuração estética”<sup>448</sup>. Esta – a forma estética – não pretende dominar nenhum objeto, mas, sim, mimetizá-lo, isto é, deixá-lo falar, e, ao fazer isso, propor o enigma para a possibilidade de uma nova e diferente linguagem. A doutrina brechtiana (mais que a sartreana) traz “no íntimo da fibra poética, no tom” aquilo que impulsiona as religiões: quem não está comigo, está contra mim.<sup>449</sup> O que Brecht “propagandeia não é simplesmente um socialismo imperfeito, como ele acreditou por muito tempo, mas um domínio-de-força, em que sempre está de novo presente a irracionalidade cega do jogo de forças da sociedade [...]”<sup>450</sup>

Depois do que vimos, parece que a obra teatral de Brecht deixou de ter qualquer “mérito artístico”, ou seja, parece não ter contribuído no avanço intraestético

<sup>446</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., p. 174-175.

<sup>447</sup> ADORNO. “Engagement”. In op. cit., p. 60.

<sup>448</sup> Id., *ibid.*, p. 61.

<sup>449</sup> Id., *ibid.*, p. 54. O “tom”, aqui, significa a configuração formal. Quando se diz que a resposta de alguém veio num tom irônico, quer-se dizer que toda a resposta veio ironizada e não só uma parte dela. É a ironia que configura formalmente a resposta e não as eventuais palavras para expressá-la.

<sup>450</sup> Id., *ibid.*, p. 62.

do material teatral. Não estaria Adorno cometendo uma injustiça em relação a Brecht? Voltemos a Schwarz. Perceber, como Schwarz percebeu, em meio ao peso totalizador da formalização doutrinária de *Santa Joana* a quebra da “função virgular” e, por consequência, a possibilidade do aumento da taxa de incerteza quanto ao que os conceitos dizem, não é justamente destacar um mérito artístico do teatro de Brecht ou, pelo menos, de *Santa Joana*? Provocar incerteza não ajuda a balançar e enfraquecer o autoritarismo? Adorno retrucaria: a incerteza, em Brecht, está a serviço da certeza de sua doutrina; continua, pois, autoritária. Os méritos artísticos de Brecht sobressaem mais no enxugamento dos cenários, técnica que pode levar o espectador a tomar consciência do ilusionismo de qualquer peça teatral (a peça teatral é uma representação da realidade e não a realidade) do que no acúmulo doutrinário que ocupa a boca dos atores. Se, por um lado, o espectador sente o impacto da forma propriamente estética, por outro, este impacto é enfraquecido ou quase esquecido pelo didatismo intencional da doutrinação:

O seu [de Brecht] programa de distanciamento (*Verfremdung*) era provocar a reflexão do espectador (*Zuschauer*). O postulado de Brecht de um comportamento reflexivo converge notavelmente com o de uma atitude de conhecer objetivamente, que as obras de arte autônomas e importantes (*die bedeutende autonome Kunstwerke*) esperam dos espectadores, dos ouvintes e dos leitores, como a atitude adequada. Contudo, o seu *gestus* didático é intolerante em relação à ambiguidade, a cujo contato o pensamento se incendeia: é autoritário. (TE, 365; AT, 360)<sup>451</sup>

Em *Guernica*, de Picasso, o cenário da pintura é tão improvável quanto aquilo que quer transmitir: a paz entre os homens. Não há autoritarismo em *Guernica*. A pintura fala da improbabilidade da paz, mas fala também da sua probabilidade. Isso, entretanto, não é posto como uma certeza. Permanece sendo um enigma em busca de solução. Beckett reúne a pobreza e a vaziedade dos cenários de suas peças teatrais com a pobreza e a vaziedade dos personagens. Tanto uma coisa como outra falam da

---

<sup>451</sup> Como se pode perceber, Adorno não dá o braço a torcer. Apesar de todos os avanços que Brecht desencadeou no material teatral, Adorno continua a insistir que os mesmos foram subsumidos pelo tom geral que os anima: o autoritarismo didático-doutrinador. Uma análise mais cuidadosa do teatro brechtiano, entre outras, pode ser encontrada, e proveitosamente confrontada com a de Adorno, em *O método Brecht* de Fredric Jameson. Já no prólogo, Jameson parece estar se dirigindo diretamente a Adorno: “Ainda que didático, é preciso acrescentar que Brecht, a rigor, nunca teve uma doutrina a ensinar [...]” Cf. JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 14. O livro de John Willett, *O teatro de Brecht*, traz algumas fotografias de cenários enxutos ou mínimos que foram usados em representações da obra teatral de Brecht. Cf. WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

“demissão do sujeito”<sup>452</sup>, isto é, de alguém que perdeu ou que está perdendo a relação com o objeto (o mundo pós 1939-1945). Beckett não diz como deve ser o mundo e nem como o sujeito pode voltar a se relacionar com ele. Não há autoritarismo no teatro de Beckett, apenas um grande ponto de interrogação. O personagem principal de Kafka – o próprio Kafka ou qualquer um que se sinta káfico – sufocado e pressionado pelas estruturas sociais, não consegue falar com estes objetos (as estruturas sociais), apenas sente-os sufocando e pressionando. Não diz como resolver a situação, apresenta-a como um enigma a ser resolvido. “A prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance *Der Namenlose (O Sem Nome)* provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos.”<sup>453</sup> Adorno, efetivamente, não vê grandes méritos artísticos na obra teatral de Brecht (e na de Sartre). O ponto fraco e antiestético dessas obras reside fundamentalmente no seu formalismo doutrinário decorrente de um decisionismo político.

“No entanto”, diz Adorno, “o teor de verdade pode afirmar-se mesmo nas obras de arte muito profundamente ligadas à ideologia (*die bis ins Innerste mit Ideologie versetzt sind*).” (TE, 350; AT, 345) É caso de Adalbert Stifter<sup>454</sup>, escritor de doces e cordeiros romances voltados para o reencontro idílico do homem com a mãe natureza e para a fuga ao morno aconchego do lar. Ou seja, para o absenteísmo político.

Ideológicos não são apenas os temas escolhidos num espírito conservador e restaurador e a *fabula docet*, mas também o aspecto objetivista [presente na própria obra] que sugere uma empiria micrologicamente branda, uma vida profundamente autêntica que se presta à narração. Eis por que Stifter se tornou o ídolo de uma burguesia retrospectivamente nobre. (TE, 351; AT, 346)

Adorno reconhece (assim como Nietzsche e outros reconheceram) na obra de Stifter “o sofrimento silente e renegado do sujeito alienado e a irreconciliação da situação [de uma “sociedade já capitalista”].” (TE, 351; AT, 346) Este é o teor de verdade de uma obra profundamente vinculada à ideologia. A afirmação torna-se

---

<sup>452</sup> Id., *ibid.*, p. 66.

<sup>453</sup> Id., *ibid.*, p. 67.

<sup>454</sup> Adalbert Stifter (1805-1868), escritor austríaco, pertence ao chamado Período Biedermeier, que se firma, historicamente, a partir da instalação do Congresso de Viena (1814-15) até às Revoluções de 1848. É a época da Restauração e da Santa Aliança. Com a derrota de Napoleão Bonaparte em Waterloo, além de restaurar privilégios perdidos e reorganizar limites geográfico-políticos, era urgentemente necessário abafar qualquer espírito revolucionário entre a população. O período restaurador foi, sem dúvida, um dos momentos estratégicos mais inteligentes da burguesia europeia para reforçar-se a si mesma como classe dominante.

negação e esta então aparece como “uma semente de afirmação” (*ein Gran von Affirmation*) (TE, 351; AT, 347) É como se um não-ente existisse. No caso de Stifter, o não-ente é um *ineffabile* em forma de promessa ou de utopia. “A constelação do ente e do não-ente é a figura utópica da arte.”<sup>455</sup> O esforço de compreensão crítica da obra de Stifter mostra que, na arte, é preciso buscar o teor de verdade na configuração intraestética e não nas aparências da obra. O epifenomênico não faz parte essencial da forma estética. Se alguém tomasse o suicídio de Stifter (em 28 de janeiro de 1868) como fato explicativo gerador do teor ou do conteúdo de verdade da sua obra, estaria, de partida, desviando a atenção desse conteúdo e tentando extrair lições estéticas de um epifenômeno. Suicídios reais podem ser rastreados psicologicamente e mesmo socialmente, mas não esteticamente.

“A ideologia e a verdade da arte não se comportam entre si como o cão e o gato”, pois, “enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro.” (TE, 352; AT, 347 e TE, 350; AT, 346) Ou seja, pôr às claras a necessidade da ideologia acompanha a obra de arte e a crítica da obra de arte. Não é a ideologia que necessariamente é falsa; é a necessidade com que aparece nos produtos sociais que a torna não-verdadeira. Por isso, toda obra de arte, mesmo a mais autêntica, é ideológica. Traz, em si, a não-verdade da necessidade e um teor de verdade não necessário.

Dizer que o teatro de Brecht é ideológico, não é dizer que carece de teor de verdade.<sup>456</sup> Um de seus conteúdos de verdade, o principal e não-estético, aparece na formalização doutrinária. Para Adorno, este conteúdo não pertence aos conteúdos de verdade da forma estética, pois a necessidade da ideologia, presente em toda obra, é, na obra de Brecht, sacramentada pela necessidade da doutrinação. Logo, não é uma autêntica obra de arte. Esta, apesar da dimensão ideológica necessária, procura dela esquivar-se apresentando os conteúdos de verdade de modo não necessário. É necessário que *Guernica* seja ideológica. Mas não há nenhum caráter necessário nos desejos de paz, de ausência de sofrimento, dor e destruição nela postos de forma

---

<sup>455</sup> TE, 352; AT, 347: *Die Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem ist die utopische Figur von Kunst.*

<sup>456</sup> Atentar: teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e não verdade ou a verdade (*die Wahrheit*). Na arte, como em qualquer outro campo, a verdade não existe, pois é um universal; somente existem conteúdos de verdade, a saber, verdades particulares ou particularizadas, concretamente constituídas a partir dos objetos, dos fatos, das situações etc. Quando Adorno fala em verdade, está sempre se referindo a conteúdos de verdade.

utópica. Desejos podem ser satisfeitos ou não. Desejos abrem horizontes de expectativas, não de certezas. A doutrina, ao contrário, afirma: se isto, então aquilo. É a racionalidade instrumentalizada em ação.

A arte, de modo especial a contemporânea, é perpassada pelo fio perturbador da culpabilidade: “as obras de arte são *a priori* socialmente culpadas (*gesellschaftlich schuldig*), enquanto que cada uma digna do seu nome procura expiar a sua falta (*jedes seine Schuld zu büssen trachtet*).” (TE, 353; AT, 348) Esse sentimento de culpa, conforme Adorno, nasce daquilo que faz da obra uma obra de arte: manter-se afastada do real, não atuando efetivamente contra os atos de barbárie e de irracionalidade. Mesmo assim, a arte deve continuar a existir. Os sofrimentos da humanidade requerem “a permanência da arte que proíbe [a barbárie]”, escreve Adorno em *Engagement*. “Não há quase outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente.”<sup>457</sup> O consolo proporcionado pela sociedade administrada vem normalmente pelo consumismo, que, por sua vez, reforça o sistema. Esta é a traição de que fala Adorno.

#### 129. Da recepção da arte moderna avançada e da relação arte-sociedade

A tendência nominalista da arte – a rejeição de universais pré-determinantes do fazer artístico – é incompreendida pelos “inimigos da arte moderna”, que reagem diante dela, dizendo que não se pauta por algum modelo (*Leitbild*) e, por isso, é anárquica e propositora da desordenação do mundo e da sociedade. Além de reacionária, esta atitude é, no receptor, sintoma de submissão à autoridade e indica a mediocridade própria do caráter burguês que domina o ato da recepção. (TE, 353-354; AT, 348-349)

Os que tropeçam mais violentamente contra a anarquia da arte moderna, que não remonta tão longe, são regularmente os que, por erros grosseiros ao mais simples nível de informação, se convencem da ignorância do que odeiam; são igualmente rebeldes a todo o argumento (*unansprechbar sind sie*) por não desejarem fazer a experiência do que de antemão decidiram rejeitar. (TE, 354; AT, 349)

---

<sup>457</sup> ADORNO. “Engagement”. In op. cit., p 64.

Esta colocação do problema está, sem dúvida, bem encaminhada, mas deve-se levar em conta que o sujeito-receptor, por estar impregnado de espírito burguês-capitalista, só com muito esforço consegue desembaraçar-se daquilo que nele se introjetou: a necessidade da ordem, e, acrescentando-se logo, de uma certa ordem. A possível experiência do receptor em relação à obra de arte moderna e vanguardista já vem contaminada pelo vírus da rejeição a tudo o que não se enquadra nos procedimentos da racionalidade administrada.

A “consciência pseudo-formada” (*das halbgebildete Bewusstsein*) do consumidor pensa a arte como um produto a ser deglutido no seu tempo livre e o ato digestivo da contemplação da arte deve ser agradável.<sup>458</sup> Além de existir para provocar bem-estar, a arte é facultativa: não se é obrigado a consumi-la, assim como não se é obrigado a comprar determinado produto exposto na prateleira do supermercado. Esta consciência é “falsa e antiartística” porque toma a obra de arte como uma mercadoria. (TE, 355; AT, 350) Este modo de pensar provém dos mecanismos da indústria cultural.

Tanto a indústria cultural como as várias teorias estéticas insistem em afirmar e reafirmar o caráter social e ideológico das obras de arte. Não há engano nisso, pois “o trabalho artístico é um trabalho social” e “as forças produtivas sociais, assim como as relações de produção, retornam às obras de arte”, são parte inerente delas. As obras de arte são produtos sociais e não há como produzir algo, em sociedade, que não seja social. A diferença fundamental entre a obra de arte e um sabonete é que aquela se monadiza, antitetizando-se em relação à realidade empírica e mercadológica da produção e circulação de mercadorias, enquanto este, o sabonete, como coisa social, está à disposição do consumidor, com as portas e as janelas abertas, para ser comprado e, assim, concretizar a mais-valia. O monadismo da obra de arte não é uma couraça impenetrável, uma situação angélica incorruptível. Não. A obra de arte, como qualquer coisa social, pode começar a navegar no vasto e ondulante mar da circulação de mercadorias, tornar-se coisa-para-outra. “Que as obras de arte, como outrora os cântaros e as estatuetas, sejam postas à venda no mercado, não constitui um abuso (*Missbrauch*), mas a simples consequência da sua participação nas relações de produção.” (TE, 356; AT, 351) Ser vendida-e-comprada não afeta a organização formal da obra de arte

---

<sup>458</sup> Adorno usa o adjetivo *bequem* (confortável, cômodo), no sentido de algo que traz conforto ou que deixa o indivíduo à vontade. (AT, 350)



autêntica, tão-somente mostra que a situação monádica da obra é contingente, como qualquer coisa social. A mônada artística pertence ao mundo.

*L'art pour l'art* é um autoengano do artista e continua tão ideológica como a autêntica arte para alguma coisa provável. *L'art pour l'art* pensa estar laborando no campo das abstrações – como a beleza-em-si, a fealdade-em-si, a liberdade-em-si etc. A arte autêntica sempre se põe como antítese de situações reais, como “enérgica antítese da empiria”. (TE, 356; AT, 351)

Se a obra de arte entra no circuito mercadológico, deixa de lado sua autonomia (*lässt sie von ihrer Autonomie nach*)<sup>459</sup>; se permanece autônoma, leibnizianamente instalada sem janelas, não deixa de pertencer à sociedade, mas este pertencimento tem um ar de inocência não conspurcada, de sobranceirice ingênua. “Se diminui a sua autonomia, [a arte] entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de se integrar como campo inocente (*harmlose Sparte*) entre outros.” (TE, 357; AT, 352-353) Esta é a situação aporética da arte, hoje em dia. “Na aporia aparece a totalidade da sociedade que engole tudo o que acontece.”<sup>460</sup> Uma coisa, no entanto, salva a obra de arte no meio dessa tensão aporética: a sua expressão, e esta nasce da sua formalização estética, que diz, sem dizer. Mesmo vendida-e-comprada, mesmo zelosamente guardada num museu, mesmo esquecida num canto do ateliê do artista, a obra mantém sua expressão. Se algo disso que se acabou de citar acontecesse com *Guernica*, essa pintura ainda assim continuaria a protestar, graças, justamente, à sua “construção inumana” e à sua “incompatibilidade com o realismo prescrito”. E, isso, “para lá de todo o mal-entendido contemplativo.” (TE, 358; AT, 353)

A aporia da obra de arte é superada pela expressão. E a expressividade não pode ser vendida-e-comprada, não pode ser algemada num museu, não pode habitar poeiramente num ateliê.

---

<sup>459</sup> O que não significa perder sua *Stimmigkeit*, sua organização formal interna. A venda do quadro *Benefits Supervisor Sleeping* (1995), de Lucian Freud, por 33,6 milhões de dólares, em leilão da Christie's, diminuiu a sua autonomia, mas não sua forma estética.

<sup>460</sup> TE, 358; AT, 353: *In der Aporie erscheint die Totalität der Gesellschaft, die verschluckt, was immer auch geschieht.*

## 130. Arte e catarse. O vulgar na arte.

Tratar da relação arte-catarse é procurar entender a arte no campo dos efeitos. Aristóteles, na *Poética*, ao analisar a poesia trágica ou a tragédia, diz:

Tragédia, pois, é mimese de uma ação séria e completa em si mesma, com certa extensão; numa linguagem embelezada com várias espécies de adornos, mas cada um no seu lugar nas diferentes partes; de forma dramática e não narrativa; a qual, mediante uma série de casos que suscitam piedade e temor (*éleos e phobos*), tem por efeito a purificação de tais paixões (*pathemáton kátharsin*).<sup>461</sup>

Tudo indica que Aristóteles, quando fala em “catarse das paixões” está se referindo à possível sublimação que a tragédia, quando encenada, pode provocar nos espectadores. Isto pode ser interpretado como um desvio, como um esquecimento de algo, como uma válvula de escape, como uma estratégia que amacia uma situação interna altamente tensionada.<sup>462</sup> Apesar de Aristóteles não professar “interesses tão nítidos pela dominação” quanto professava Platão, Adorno vê no “ideal de sublimação” que esse filósofo atribui à arte uma sintonização com a repressão. “A catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão.” (TE, 359; AT, 354) E continua: “A catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais.” Isto é, ela se descola do presente e, em lugar de propor enigmas para o futuro, tenta encaminhar, aliviando-os, os enigmas do passado. Por isso, ela reprime. É, antes, um tipo de repressão de cunho ideológico que psicológico. Ou seja, os dramaturgos gregos, ao produzirem as tragédias, estavam propondo basicamente uma volta ao passado e não um olhar atento ao presente, com vistas a deslocá-lo para um futuro diferente. O teor estético, nesse caso, não está na própria obra, em sua forma, mas nos sentimentos de medo e de autopiedade dos espectadores/receptores. A *aísthesis* acontece fora da obra artística. É uma *aísthesis* purgativa no espectador, de limpeza e apaziguamento a ser repetida em cada ato receptor de uma encenação vinculada a

---

<sup>461</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1449 b 24-28. Aristóteles, na *Poética*, discute principalmente a forma poética trágica. Chega a esboçar um comparativo com a poesia épica e, por indicações existentes na obra, deve ter tratado também da comédia ou da poesia cômica.

<sup>462</sup> Freud, a partir de *Tres ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), procura entender a sublimação como um deslocamento da pulsão sexual para objetos não sexuais, entre estes, em primeiro lugar, os objetos esteticamente constituídos. No fundo, seria um processo de dessexualização, como mais tarde ele discute em *O ego e o id* (1923).

situações trágicas.<sup>463</sup> Mesmo que tenha repercussões psicológicas, o principal efeito é ideológico, no sentido de fazer esquecer o presente em favor do passado. Trata-se de uma sublimação ideologicamente constituída.

Com o avançar histórico-social da arte e seu gradual movimento de interiorização – denominado por Adorno de “espiritualização” – as obras de arte passaram a realizar “em si o que os gregos projetavam no efeito exterior: no processo entre a lei formal e o conteúdo material, elas são a sua própria catarse (*sie sind, im Prozess zwischen Formgesetz und Stoffgehalt, ihre eigene Katharsis*).” (TE, 359; AT, 354) É o próprio objeto – a obra de arte – que passa pelo processo de purificação e não mais o receptor da obra de arte. Esta purificação não tem sentido moral. É tão-somente estética e ela se dá nos momentos em que os conteúdos materiais artísticos passam por reconfigurações internas, quando ocorre uma nova consonância formal. Podemos citar aqui o caso tão prezado de Adorno: a libertação do tonalismo musical promovida pelo dodecafonismo-serialista de Schönberg. Ou, indo além de Schönberg e do próprio Adorno, os processos de catarse musical propostos pelo transvanguardismo de Edgar Varèse (para o qual os sons de qualquer espécie são tão importantes como a melodização que com eles se possa construir), de Stockhausen (que tenta trazer para dentro do material musical-sonoro a indeterminação, isto é, tenta harmonizar liberdade e controle), de Luciano Berio (que introduz no material musical os sons da sociedade à sua volta e os fatos que estão acontecendo, transformando-os em sons musicalizados; mas, principalmente, que reconfigura o papel da orquestra sinfônica na apresentação desses sons).

Falemos com mais detalhes da catarse alcançada por Berio na *Sinfonia* (1968), para oito vozes e orquestra, e em *Ekphrasis* (1996), para orquestra. *Sinfonia* é uma composição de cinco movimentos. No primeiro movimento, os sons vêm aos arrancos, aos socos, as vozes se misturando aos instrumentos orquestrais, ambos trocando ideias entre si numa harmonização completamente diferente daquela que, por exemplo, acontece numa cantata ou numa ópera tradicional, quando vozes e orquestra procuram harmonizar-se melodicamente, uma reforçando a outra. Na *Sinfonia*, as vozes

---

<sup>463</sup> Vista a questão desse ângulo, podemos conceder que Aristóteles soube fazer uma justa análise da tragédia.

podem fazer o papel de instrumentos e os instrumentos podem cantar<sup>464</sup>, intercambiando funções ou, na linguagem adorniana, libertando o material musical, trans-formando-o. O segundo movimento, intitulado “*O King*” em lembrança da morte de Martin Luther King, é lento e ondulante, nele predominando as vozes femininas, que às vezes imitam o som de uma clarineta ou de uma flauta estacionada no mesmo tom. No terceiro movimento, “*In ruhig fliessender Bewegung*”, no qual as vozes humanas interagem com as vozes dos instrumentos, Berio recomposiciona trechos da Décima Sinfonia de Mahler e de outros compositores, abrindo, assim, a possibilidade que sons já prontos se reestruturem em nova fisionomia formal. O quarto movimento é uma passagem lenta e contínua ao movimento seguinte e se apoia nos sons almofadados das trompas e de um órgão eletrônico dissonantemente consonante. O quinto movimento reassume a agressividade do primeiro, distribuindo socos e chicotadas sonoras. Nas palavras de Berio: “Esta quinta parte deve ser considerada como a verdadeira análise da *Sinfonia* com a linguagem e os meios da obra mesma.”<sup>465</sup> Ou seja, a própria obra de arte tem condições de falar a respeito de si. Não tem testemunho melhor para indicar o processo catártico que ocorre no objeto e não no sujeito-receptor. Além disso, quando sons do mundo são transfigurados em música, é o próprio material musical que passa por processos catárticos.

Em *Ekphrasis* (18’23”), Berio procura desencadear a catarse no seio da orquestra e o faz de um modo contínuo, incansável, como se o processo, uma vez começado, não pudesse mais ter fim. Os sons dos instrumentos se enredam uns nos outros, dão-se as mãos, abraçam-se, parecem se afastar mas se reúnem novamente, encontrando-se desencontradamente ou desencontrando-se encontradamente. A composição termina com os sons se esvaindo lentamente até alcançar um silêncio satisfeito: a catarse aconteceu. Como diz Adorno, os processos que ocorrem entre forma e material são a própria catarse.

Uma arte que se apresenta às massas (aos receptores) “como aquilo que elas poderiam ser, em vez de a elas se adaptar na sua forma degradada<sup>466</sup>”, não é uma arte vulgar. (TE, 360-362; AT, 355-357) O vulgar é, na arte, “a identificação subjetiva com

---

<sup>464</sup> Como comenta Paul Griffiths no encarte do cd “Berio – *Sinfonia/Ekphrasis*”, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2005.

<sup>465</sup> Citado por Griffiths no seu comentário encartado.

<sup>466</sup> Entenda-se: a população em geral (“a massa”) está degradada devido à racionalidade instrumentalizada em vigor na sociedade e, também, por força da indústria cultural que interfere no esquematismo mental.

o envelhecimento objetivamente reproduzido.” Esse tipo de processo é, de fato, uma introjeção das estruturas repressivas que vigoram na sociedade. “Na época da administração total (*totaler Verwaltung*), a cultura já não precisa de começar a rebaixar os bárbaros (*Barbaren*) que criou; basta-lhe reforçar por meio dos seus rituais a barbárie (*Barbarei*), que se sedimentou subjetivamente, desde há séculos.” (TE, 361; AT, 356)

### 131. Efeito social da arte. Análise crítica do efeito.

Finalidade e efeito são conceitos diferentes. Uma obra de arte se apresenta sem finalidade social, mas não sem efeito social. O teleologismo, desde Aristóteles, é um dos frutos teóricos de uma racionalidade que pretende domar a realidade que lhe escapa constantemente das mãos. Ao querer ser finalista, a arte pode tomar dois caminhos principais: integrar-se no sistema mercadológico, tornando-se um objeto de venda-e-compra e, assim, fazer parte do incansável movimento da realização da mais-valia; ou antepor autoritariamente uma direção para a sociedade, procurando esclarecer rumos pré-definidos para a história. Uma arte autêntica não se apresenta finalisticamente. Mas isso não significa que ela seja vã ou irracional. Sua racionalidade pode ser entrevista nos efeitos que eventualmente provoca.

Os efeitos sociais da arte, ou da obra de arte, são indiretos, vêm por desvios, por refrações, por veredas imprevistas. “O seu verdadeiro efeito social (*ihre wahre gesellschaftliche Wirkung*) é altamente indireto, participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade [...]” (TE, 364; AT, 359) Esse efeito não provém da arte, como universal abstrato, mas, sim, “se concentra nas obras de arte”, pois universais são generalidades cuja vida está situada nas obras, que são objetivas. Pode-se dizer que o efeito da obra lembra a praxis da transformação da sociedade e, por isso, cada obra de arte autêntica – seja na literatura, na música, na pintura, na escultura, na fotografia, no cinema ou em outro ainda-a-ser campo artístico – é uma “praxis latente” (*latente Praxis*), é um “modelo de uma praxis possível” (*als Modell möglicher Praxis*).” (TE, 364; AT, 359) Modelo = convite para pôr um ensaio em prática. A praxis latente ou possível não tem em vista o sujeito-indivíduo e nem mesmo o sujeito-divíduo. Os possíveis resultados dessa praxis precisam afetar “alguma coisa como um sujeito global”, isto é, a multiplicidade dos sujeitos sociais. O efeito artístico não pode estar direcionado para um determinado grupo de pessoas, seja uma

classe social, um partido político, uma religião ou algo nessa linha. Brecht fez esse tipo de direcionamento. Seu *gestus* didático – uma pregação para os que já estão salvos (*preaching to the saved*), que, no entanto, para garantir sua salvação eliminam aqueles que estão no caminho – é autoritarista, pois esquece que uma arte revolucionária não diz o que se deve fazer, mas diz, não dizendo, o que se pode fazer. Brecht, certamente impregnado das boas esquerdistas intenções de querer apressar uma mudança radical no mundo onde os fortes exploram os fracos, “quis forçar o efeito”. A arte não força efeitos. Se fizer isso – forçar o efeito – está comunicando uma mensagem explícita: provocar o efeito pela força.

Hoje, a razão premente da indeficácia social das obras de arte que não cedem à propaganda crua é que elas, para resistir ao sistema onipotente de comunicação, são obrigadas a desembaraçar-se dos meios de comunicação, que talvez as aproximassem da população. (TE, 365; AT, 360)

Distantes da propaganda, as obras de arte, quando muito, “exercem um efeito prático numa transformação da consciência” (*Veränderung des Bewusstseins*) (TE, 365; AT, 360), que é algo de difícil apreensão. Quase sempre, o efeito é passageiro, inclusive porque a arte é entendida como irracional (de modo especial, a contemporânea) e, por isso, é entendida como associal e, portanto, como uma ovelha negra no meio do rebanho. A transformação da consciência, resultado prático esperado pela arte, não pode ser uma imposição, pois isso tornaria a arte autoritária e dominadora, não se distinguindo mais, então, como algo diferente no interior da construção do sistema social-político.

Essa distinção se dá de vários modos. Em primeiro lugar, porque a obra de arte se isola na sua autonomia, monadizando-se, o que a faz ficar à margem da boca salivante e da insaciável fome do mercado. Em segundo lugar, porque traz estranheza ao ar de família a que estamos acostumados por força da indústria cultural que determina o que é familiar e o que não é. Mas justamente o estranho, o não-familiar, é aquilo que corresponde “à necessidade objetiva de uma transformação da consciência”, que, por sua vez, poderia levar a uma transformação da realidade. (TE, 366; AT, 361) A necessidade objetiva de que fala Adorno tem a ver com dois objetos: o objeto-consciência, que supõe conhecimento e não meramente emoção ou catarse no sentido aristotélico ou, ainda, “sentimento estético”; e o objeto-sociedade, o objeto-mundo. Conhecer a obra de arte é deixar-se envolver pela sua identidade formal, pela sua *Stimmigkeit*, e não cair em lágrimas perante ela ou dar suspiros provenientes de uma

“vivência estética” (*ästhetisch Erlebnis*) proporcionada por um aumento das batidas do coração. Conhecer a obra de arte é entender que ela “quer romper a troca eterna de necessidade e satisfação e não perder-se na satisfação de substituição de necessidades insaciadas.” (TE, 367; AT, 362)

A ideia de vivência estética – conforme vem entendida em algumas teorizações sobre a arte – supõe que haja uma equivalência entre “o conteúdo da vivência das obras e a vivência subjetiva do receptor.”<sup>467</sup> É como se o conteúdo objetivo da obra estivesse duplicado subjetivamente no receptor (algo parecido com uma cópia platônica imperfeita) e a emoção seria o sintoma da equivalência. Para Adorno, a emoção impede ou dificulta o conhecimento da obra. Compreender uma obra de arte é deixar a obra falar, escutá-la atentamente, sem embaçá-la pela emoção, pois isso pode ser o começo ingênuo e confuso de uma explicação estética fundada no sujeito e não no objeto. A compreensão objetiva da obra exige que o receptor esteja desinteressado dela, não-implicado nela.<sup>468</sup> O receptor deve estar consciente de que não faz parte da obra. Deve manter a diferença. Um dos momentos fundamentais do processo do conhecimento é a manutenção das diferenças entre o sujeito e o objeto. Apesar dessa posição clara, Adorno reconhece que o receptor possa vivenciar empaticamente os sentimentos que o autor teve ao produzir a obra.

Um bom exemplo é *Guernica*, de Picasso. Mesmo mantendo a distância necessária da obra para compreendê-la, o receptor pode sentir indignação e angústia, provavelmente alguns dos sentimentos que levaram Picasso a pintá-la. Porém, essa participação empática é “apenas um momento parcial (*ein Teilmoment*) nas obras e, certamente, não o decisivo (*nicht das entscheidende*).” (TE, 367; AT, 362) As obras de arte não são “protocolos de emoções” (*Protokolle von Regungen*), algo previamente estabelecido para servir de ponto de referência para o que acontece nos batimentos cardíacos do receptor ou na sua pressão arterial. O momento emocional “faz parte do instante em que o receptor se esquece [de si] e desaparece na obra [no objeto, deixando-o falar].” (TE, 368; AT, 363) Só assim é preservado o “elemento construtivo” da obra

---

<sup>467</sup> TE, 367; AT, 362: *Ihre Supposition beruht auf der Annahme einer Äquivalenz zwischen dem Erlebnisgehalt – grob: dem emotionellen Ausdruck – von Werken und dem subjektiven Erlebnis des Rezipierenden.*

<sup>468</sup> Adorno usa o adjetivo *unbeteiligt* para dizer isto. (AT, 362) Artur Morão traduziu esta palavra por ‘indiferente’, que, a nosso ver, pode perturbar o sentido que Adorno pretende dar ao processo de compreensão da obra de arte.

que se alterna com o seu “elemento mimeticamente expressivo”. A teoria da vivência suprime ou falseia esse movimento da obra, afastando-o do contexto propriamente estético, conduzindo-o para a empiria da emoção sentida pelo receptor. A obra de arte, então, já não é mais a mesma, um em si e para si, mas um outro de si. Entretanto, Adorno não descarta simplesmente a emoção. O sujeito-receptor pode se espantar ou se emocionar – deixar “de sentir o chão debaixo dos pés” (*er verliert den Boden unter den Füßen*) – quando contata com obras importantes (*bedeutende Werke*). Esse tipo de experiência “precisa da consciência total e não de estímulos e reações pontuais”. “A experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva (*sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewusstsein*).” (TE, 368; AT, 363)

Como sempre, o objeto tem vez e voz na relação que se estabelece entre ele e o sujeito-receptor. O resultado dessa relação não pode desembocar num mero sentimento no polo sujeito. Este precisa atingir o nível do conhecimento. É tarefa da cognição determinar a verdade da obra de arte e, se for o caso, a verdade de sua inverdade. É o que, por exemplo, se pode conhecer quando se analisa esteticamente a obra teatral de Brecht: ela apresenta vários avanços no material teatral (no uso minimalista dos cenários e no uso inovador de recursos audiovisuais, na provocação do distanciamento entre os conteúdos do espectador e os conteúdos desencadeados na peça etc.), mas, por outro lado, o teatro brechtiano, pelas intenções didáticas marxizantes, força o efeito – essa é a sua inverdade estética.<sup>469</sup> Para chegar a isto, o sujeito-receptor precisa alcançar um nível de clareza que o sentimento ou a emoção perturbam. Claro que as obras de arte podem ser experienciadas emotivamente – a emotividade é uma característica humana – mas as obras não se esgotam nessa experiência. “A experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo (*terminierend in Urteil über das urteilslose Werke*), exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito.” (TE, 368; AT, 364) Uma obra de arte é desprovida de juízo porque não é discursiva: não está aí para demonstrar algo, nem mesmo para comunicar (no sentido adorniano de comunicação). Se quisermos continuar usando o conceito de comunicação,

---

<sup>469</sup> Uma inverdade estética não é uma inverdade lógica. No âmbito da teoria estética adorniana, pode-se falar em lógica, mas esta se refere à lógica da dominação ou à lógica da libertação. Ambas são lógicas porque vinculadas a um determinado uso da racionalidade humana. O conceito de lógica, pois, sofreu uma ampliação, o que, tomando um outro caso, também ocorre nas considerações que Freud fez a respeito da relação consciente-inconsciente.



podemos dizer, com Adorno, que a obra de arte comunica pelo negativo, ou seja, não diz aquilo que quer dizer.<sup>470</sup>

A obra de arte, ao provocar abalos sísmicos no eu, não o elimina; pelo contrário, fortifica-o. A indústria cultural se especializa cada vez mais em enfraquecê-lo. A experiência proporcionada pela arte autêntica “é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove”, isto é, a *Entkunstung*, a desartização. Mesmo abalado pela experiência estética, o eu não desaparece no turbilhão de uma experiência marcante. Não existem êxtases de Santa Teresa na experiência estética. Mesmo tentado a se extasiar, o sujeito-receptor – um eu relacionado a um outro, o objeto obra de arte – precisa manter sua identidade que é criticamente confrontada com a identidade da obra, pois esta é “porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última instância, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão.” (TE, 369; AT, 365) O objeto é o deflagrador do processo crítico. O objeto – aqui, a obra de arte – tendo vez e voz, propicia ao eu a tomada de consciência de seu papel historicamente opressor sobre a realidade.

### 132. *Engagement*

O *engagement* está vinculado a uma intenção subjetiva: o sujeito quer assumir uma determinada posição frente a uma situação social, não no sentido de mudá-la pela superfície ou de apenas melhorá-la (*will nicht einfach missliebige Zustände verbessern*), mas visa à mudança das condições desta situação (*es zielt auf Veränderung der Bedingungen von Zuständen*), isto é, deseja mudar aquilo que faz com que uma situação social seja o que é. (TE, 370; AT, 365) O que faz com que a situação social seja o que é e não o que devia ser nasce do encaminhamento que foi dado à racionalidade humana: entronizada como senhora da realidade, a razão impõe a si mesma a função de dominar tudo o que vier pela frente. Por isso, diz Adorno, o *engagement* no campo artístico “inclina-se para a categoria estética da essência”

---

<sup>470</sup> O conceito adorniano de comunicação trouxe muita incompreensão à sua teorização estética. É preferível dar-lhe um lugar claro na teoria do que exumá-lo, devido à importância que adquiriu na época contemporânea. Grande parte da comunicação, hoje em dia, é feita pelo negativo: não diz o que diz. Seria este um processo de “*Kunstung*”, de artização da comunicação, ao contrário do que Adorno pensa estar acontecendo com a arte, a *Entkunstung*?

(*insofern neigt Engagement der ästhetischen Kategorie des Wesens zu*). (TE, 370; AT, 365) Quer dizer, se a senhora razão transformou a realidade em um determinado tipo de ser (a sociedade administrada é assim como é), o *engagement*, como ato artístico, tende à essência e não ao acidente. Precisa ir direto ao ponto: o ser autoritário em que a razão se transformou ao procurar transformar autoritariamente a realidade.

O engajamento não se manifesta explicitamente na obra de arte. No campo da arte, não se deve entender literalmente o conceito de engajamento<sup>471</sup>, como, por exemplo, o entenderam Sartre e Brecht. Essa não-literalidade provém do duplo caráter de qualquer obra artística autêntica: como autônoma, o seu fechamento em mônada; e como *fait social*, como algo que pertence à sociedade. Essa situação ambígua – inserir-se, ausentando-se – faz com que a arte nunca agarre firmemente as rédeas de uma transformação efetiva na sociedade. Se se pode falar em praxis artística, essa praxis parece ser passiva e ineficaz. Essa aparência é indicativa do seu lado “menos”. Por outra parte, a arte tem seu lado “mais”: ao se afastar da praxis, ela mostra que a prática em andamento na sociedade é falsa porque irracional.<sup>472</sup> O mais da arte é o que ela diz, não dizendo. Ela não diz, dizendo, que os homens, na sua prática social, política e econômica, estão desencaminhando a razão. O afastamento da arte é um *gestus* de repúdio a este desencaminhamento. Possíveis resultados desse *gestus*, como já assinalamos anteriormente, só se dão de forma indireta, subterrânea e, quando muito, exercem algum efeito prático na consciência dos indivíduos. (TE, 365; AT, 360) O sujeito-receptor da obra de arte pode tomar consciência de que está inserido numa prática social na qual a racionalidade é usada para dominar a natureza e os homens em lugar de libertá-los.

O teórico da arte não pode tomar a atitude de censor em relação àqueles artistas que, em suas obras, adotam posições políticas claras. A censura é autoritária. Quando Adorno critica as obras teatrais de Sartre e de Brecht, ele não está censurando a dimensão política dessas obras, que, justamente, nestes autores, tenta esclarecer a sombria irracionalidade que campeia solta nas sociedades atuais:

Brecht não ensinava nada que não pudesse ser reconhecido independentemente de suas peças – e mais nitidamente ainda na teoria – ou não se tivesse tornado familiar aos seus espectadores: a saber, que os ricos

---

<sup>471</sup> AT, 366: *Der Begriff des Engagements ist nicht allzu wörtlich zu nehmen.*

<sup>472</sup> TE, 363; AT, 358: “[As obras de arte] são menos e mais do que a praxis.” (*Sie sind weniger als Praxis und mehr.*)

têm uma parte melhor do que os pobres, que a injustiça acontece neste mundo, que na igualdade formal se perpetua a opressão, que o bem privado se transforma no seu contrário por causa da maldade objetiva, e que – sabedoria certamente duvidosa – o bem precisa da máscara do mal. (TE, 371; AT, 366)

Depois de elencar os diversos “ensinamentos” de Brecht, todos já familiares aos espectadores, Adorno passa à crítica da forma estética. É essa crítica que legitima o trabalho do teórico da arte. Brecht, pela sua postura engajada, e, reconhece Adorno, por causa dela, consegue renovar o material teatral de modo a deitar abaixo (*stürzen*) o teatro psicológico e o teatro de intrigas; as teses político-sociais que lhe servem de ponto de partida (e de apoio) adquirem, desse modo, “uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo”, o que significa que o teor político contestador explícito passa a fazer parte, a dar o “tom” (*verhalf seinen Werken zu ihrem Ton*), a compor a *Stimmigkeit* na forma teatral. A contestação torna-se constitutiva. Aquelas teses, impregnadas de espírito contestador, rebelde – e por que não revolucionário? – “tornaram-se constitutivas, imprimiram no drama um caráter anti-ilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência do sentido.” (TE, 371; AT, 366) Ou seja, Brecht, principalmente pelos recursos cênicos usados, consegue iludir a ilusão própria de qualquer peça teatral e, assim, encaminhar a modificação do sentido dos conteúdos já-prontos na cabeça dos espectadores. É isso que dá qualidade estética ao teatro de Brecht, afirma Adorno, e não o *engagement* que lhe serve de estímulo.<sup>473</sup>

Brecht, entretanto, retira com uma mão o que dá com a outra. Seu teatro, que tinha tudo para encaminhar a desfamiliarização dos conteúdos e, portanto, para propor enigmas a serem resolvidos pelos espectadores, devido às intenções didáticas de “forçar o efeito”<sup>474</sup>, desemboca no autoritarismo, o que reencaminha o sentido dos conteúdos apresentados nas peças para a necessidade de um sentido único. Desse modo, o teatro de Brecht não propõe, mas impõe. A irracionalidade presente no sistema social, tão bem conhecida dos espectadores, será reforçada pela forma impositiva do didatismo brechtiano, e não abalada. O esperado distanciamento termina num afundamento maior no *déjà-vu*, no *déjà-connu*: a razão autoritária. Marc Jimenez, a este respeito, escreve:

---

<sup>473</sup> Esta é, talvez, a passagem, na *Teoria estética*, na qual Adorno reconhece com maior explicitude os méritos artísticos do teatro de Brecht.

<sup>474</sup> TE, 365; AT, 360: *die Wirkung erzwingen*.

“Brecht [...] errou ao impor aos espectadores, com um fim “didático”, um distanciamento que não lhes permite qualquer pluralidade de sentido.”<sup>475</sup>

Uma obra de arte, ao se distanciar da empiria, busca perspectivas de transformação dessa empiria. Assim, Shakespeare, em *Romeu e Julieta*, ao tratar de um amor proibido segundo a ótica patriarcal, abre imprevisível horizonte para uma relação amorosa sem o peso mutilador do patriarcalismo e de qualquer sistema condenatório do verdadeiro amor ou de um sistema direcionador do que deveria ser o verdadeiro amor. A praxis do verdadeiro amor não é efeito direto da obra *Romeu e Julieta*, mas “encapsula-se (*verkapselt*) no seu teor de verdade”, que nunca é imposto, sempre proposto. Verdade imposta, para Adorno, deixa de ser verdade porque vem impregnada do vírus da imposição.

“Hoje, o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do *status quo*.”<sup>476</sup> O hermético, aqui, significa que a obra de arte propõe um enigma a ser resolvido e cuja solução não está garantida por nada. *Romeu e Julieta* é uma obra engajada no seu tempo. A obra de Brecht desvirtuou o engajamento que nela pulsava com grande força. “Nenhuma obra de arte pode ser socialmente verdadeira se não for também verdadeira em si mesma; inversamente, a consciência socialmente falsa também não pode tornar-se algo de esteticamente autêntico.” (TE, 373; AT, 368) Ao afirmar isso, estava Adorno pensando particularmente em Brecht?

### 133. Possibilidade da arte, hoje. Necessidade não-necessária da arte.

Afirmar, de modo peremptoriamente administrativo, que a época da arte está ultrapassada (*die Zeit des Kunst sei vorüber*) e que é chegada a hora de realizar seu teor de verdade (*es käme darauf an, ihren Wahrheitsgehalt zu verwirklichen*) é uma afirmação autoritária. (TE, 378; AT, 373) Isso, de fato, seria uma proibição decretada pelo mundo administrado, parecida àquela que aconteceu no regime nazista, quando a *entartete Kunst*, a “arte degenerada” das vanguardas modernas foi proibida de existir. Qualquer interdito à existência da arte em geral, ou de algum tipo de arte em particular, exatamente lhe dá todo o direito de existir. “No instante em que se procede à interdição

<sup>475</sup> JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, op. cit., p. 156.

<sup>476</sup> TE, 373; AT, 368: *In der Absage an der status quo konvergieren heute Engagement und Hermetik.*

e em que se decreta que isso não mais deve ser<sup>477</sup>, a arte reencontra, no interior do mundo administrado, o direito à existência (*Daseinsrecht*), que, a ser-lhe negado, se assemelha a um ato de administração (*Verwaltungsakt*).” (TE, 378; AT, 373)

Quem pensa que a arte deve ser suprimida, que seu tempo de morte chegou, tem a convicção de que as grandes transformações, as decisivas, a serem encadeadas na sociedade estão bem aí, basta estender a mão, agarrar a oportunidade e torná-las efetivas. São mudanças do tipo “solução final” porque decidirão novos rumos para a sociedade – “nunca de antes navegados” – rumos não mais fundados na racionalidade esclarecida-dominadora. Fazendo dessa ilusão uma certeza (normalmente autodenominada certeza revolucionária), os que pensam na eliminação da arte concluem que esta, agora, é desnecessária. Não percebem, como diz Adorno, que “a transformação decisiva está bloqueada” (*die entscheidende Veränderung sei versperrt*) pelas mãos de ferro da racionalidade administradora do mundo. “A supressão da arte numa sociedade semibárbara e que tende para a barbárie completa faz-se sua parceira social (*macht sich zu derem Sozialpartner*)” (TE, 378; AT, 373)<sup>478</sup> Em lugar de se contrapor ao uso barbarizado da razão, os que julgam que a tarefa da arte chegou ao fim reafirmam este uso, tornam-se parceiros das tendências barbarizantes da razão.

Adorno faz um alerta: falar em necessidade da arte – que é o ponto de partida dos que a ela se opõem – é colocar mal a questão. Uma reflexão sobre a arte e seu papel na sociedade que coloca como apoio inicial da discussão o conceito de necessidade já nasce equivocada, “porque a necessidade da arte, se isso deve, no fim de contas, concernir totalmente à questão do reino da liberdade (*Reich der Freiheit*), é a sua não-necessidade (*ihre Nicht-Notwendigkeit*)”. (TE, 378; AT, 373) A arte não é necessária, nunca foi. Colocá-la sob o jugo da necessidade é pensá-la como mercadoria. Já que as obras de arte não entram no jogo das equivalências mercantis, elas são desnecessárias, deixam de ter sentido numa sociedade onde tudo deve se subordinar ao princípio da troca. “Avaliar a arte em função da necessidade é prolongar implicitamente o princípio de troca, a preocupação filistina (*die Spiessbürgersorge*) pelo que irá receber

---

<sup>477</sup> “Isso não mais deve ser”: Adorno se refere, aqui, à proibição de transformar situações sociais projetivas em arte, através do material artístico.

<sup>478</sup> Esse tipo de afirmação levou muitos comentadores a classificar Adorno de pessimista. O pessimismo adorniano decorre da força quase invencível da opção que a humanidade fez pelo uso dominador-esclarecido da razão. Seu pessimismo é, antes, um grito teórico de quase desespero e dor e que tem como pano de fundo o nunca esquecido Holocausto. Entretanto, deve-se conceder que não é tarefa fácil separar na obra de Adorno o que, nesse ar pessimista, é epifenomênico e o que não é.

em retorno.” (TE, 378; AT, 373) Quem deseja descartar a arte, uma vez que a ela nada corresponde na dinâmica da troca, insiste no “acionismo estético” (*ästhetisch Aktionismus*) ou no ativismo estético, isto é, no gesto estético concreto, prático, de intervenção na sociedade. O verdadeiro artista, agora, é aquele que não perde tempo em pintar quadros, em compor músicas, em escrever romances e poesias, e, sim, aquele que transforma o mundo em uma obra bela. Percebe-se nesta postura, e sem muito esforço, algo parecido à postura nazista, que desejava limpar o mundo daquilo que julgava feio para torná-lo “esteticamente” ariano; ou parecido à postura dos socialismos reais, que desejavam construir um mundo belo sem a presença de uma burguesia exploradora da força de trabalho, orientados, sem dúvida, pela 11ª tese *ad Feuerbach*, de Marx: “os filósofos se limitaram a interpretar o mundo de várias maneiras, é preciso transformá-lo”; e, mesmo, bem parecido com o próprio mundo burguês-capitalista, que deseja subjugar a natureza e os homens através da racionalidade administradora, eliminando ou cooptando tudo que é “irracional”, ou seja, tudo o que, de um modo ou outro, tenta se esquivar do que deve ser considerado racional.

O verdadeiro artista, evidentemente, não é um alienado, ele sabe muito bem que o mundo precisa mudar, que uma racionalidade imposta subjuga a natureza e os homens e sabe, principalmente, que subjugar não é libertar. O artista, na obra de arte, procura representar – e melhor, transpresentar – de maneira propositiva, nunca impositiva, aquilo que ainda não existe (*das doch nicht ist*). A arte não segue o padrão da teleologia, pois “o ‘para onde’ é uma forma disfarçada de controle social”.<sup>479</sup> A arte não põe as mãos na massa, isso é verdade e faz parte do seu teor de verdade. Mas ela pode sonhar, e efetivamente sonha, com a nova e diferente forma social. Ninguém pode proibi-la de sonhar um mundo novo e diferente. Mas esse sonhar, como todos os sonhos, tem base na realidade. O sonhar da arte é dizer, não dizendo, algo em forma de utopia colocada como enigma a ser resolvido; a ser resolvido, se for o caso; a saber, sempre no contexto da liberdade e não da imposição.

*Guernica* sonha com um mundo não despedaçado, não mutilado pela barbárie. O sonho de Beckett, de fato um sonho em forma de pesadelo sombrio, gira e regira em torno de um eu não mais degradado, não mais desiludido consigo próprio e com o mundo, que, na sua obra, contudo, é apresentado pelo negativo, como um eu

---

<sup>479</sup> TE, 378; AT, 373: *Das Wohin ist eine Form verkappter sozialer Kontrolle.*

degradado, desiludido, que não consegue se comunicar e nem mesmo agir. Esse eu agoniado, que espera alguma coisa acontecer em *Esperando Godot* (1952), que sobrevive desesperançado e sem saída em *Fim de partida* (1957), não tem nome, em *O inominável* (1953): este eu somos todos nós. O eu de Beckett é real, mas falta-lhe identidade, pois essa só se constitui quando o objeto, o não-eu, continua preservado na sua identidade. A pátria Irlanda, a pátria Europa e a pátria Mundo foram desidentificadas: a primeira, pela dominação inglesa; a segunda, pela selvageria da Segunda Guerra Mundial; e a terceira, pela repetição da barbárie humana. O eu passa a se desconhecer.

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. A gente pensa que vai só descansar, para agir melhor depois, ou sem outra intenção, e eis que em muito pouco tempo estamos na impossibilidade de jamais fazer alguma coisa. Pouco importa como isso aconteceu. Isso, dizer isso, sem saber o quê. Talvez eu tenha apenas confirmado um velho estado de coisas. Mas não fiz nada. Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim. Algumas generalizações, para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder?<sup>480</sup>

A obra de Beckett é completamente apoética, como apoético é o eu que a sustenta. Em Beckett, diz Adorno, “a poesia retirou-se, sem reservas, para o abandono ao processo de desilusão, que destrói o conceito do poético”. E logo acrescenta: “é o que torna irresistível a obra de Beckett”. (TE, 34; AT, 32) O teor de verdade dessa obra não mostra nenhum caminho para recuperar o poético: essa é sua atração irresistível. Não abrir estradas, não asfaltá-las e nelas não colocar sinais de trânsito – esse é o papel da arte. Toda a obra de arte autêntica é uma mônada negativa. Mas em Beckett, como em Kafka, o negativo surge duplicado: além de ser “o negativo do mundo administrado” (*Negative der verwalteten Welt*) (TE, 56; AT, 53), é uma negação determinada do próprio eu. Essa dupla negação “torna-se verdadeiramente princípio formal e negação do conteúdo” (*wird zum Formprinzip und zur Negation von Inhalt überhaupt*). (TE, 376; AT, 371) Certas obras de arte são mais negativas que outras.

---

<sup>480</sup> BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 5.

A arte, em qualquer um dos seus possíveis campos, não é senhora. Não domina nada, não controla nada. Nunca sabe se aquilo que propõe, não dizendo, há de se realizar em algum momento da história dos homens. Portanto, “tem tudo a temer, mas não o niilismo da impotência”.<sup>481</sup> A arte pode querer muitas coisas, jamais pode querer impor seu querer. Se caísse na tentação da imposição, o poder querer tornar-se-ia querer poder. Estaria, assim, contribuindo para manter a opressão.

Na arte, a opressão se manifesta com toda clareza: os desejos de mudança não saem das telas, das partituras, dos livros, dos palcos – e, hoje, pós-Adorno, poderíamos acrescentar que não saem das obras de arte construídas com os avançados recursos da digitalização computadorizada.

A arte, hoje, ainda é possível? Sim, enquanto houver desejos de mudança. Mesmo assim, nenhum artista garante que o desejo de mudança continue sendo desejo, assim como não há certeza alguma de que a razão humana abandone a tendência de querer tornar-se senhora e possuidora da natureza (Descartes, *Discurso do método*), de querer transformar o saber em poder (Bacon), de querer “reinar sobre os peixes do mar, sobre os pássaros dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra” (*Gênesis*), de continuar a ler quantitativamente o grande livro da natureza, uma vez que ele “está escrito em língua matemática” (Galileu, *O ensaiador*).

Suprimir a arte de modo radical, procurando transtorná-la em ato político-revolucionário – ou, em outras palavras, colocar as mãos na massa e querer fazer da sociedade e do mundo obras de arte em carne e osso – é um tipo de supressão. Mas existe outro, muito mais sutil, muito mais eficaz: diminuir a distância da obra de arte em relação à empiria social. Esta é a tarefa da indústria cultural. Há uma interferência direta na autonomia da arte e uma reafirmação unilateral da sua outra dimensão, a de que a arte é também *fait social*. Este tipo de supressão da autonomia, apesar de todas as aparências democráticas (a arte precisa estar integrada no todo, é parte desse todo, seu isolamento monádico é antidemocrático), é também autoritário, pois elimina o caráter duplo próprio da arte: ser fato social com autonomia. Desse modo, por mais artística que seja, a obra perde sua identidade especificamente estética. Ao perder sua exterioridade, perde sua interioridade. Passa a ser objeto de consumo, adquirindo nova exterioridade e nova interioridade. Um bom lugar para colocar então a arte, ironiza

---

<sup>481</sup> TE, 379; AT, 374: *Alles hat Kunst zu fürchten, nicht den Nihilismus der Impotenz.*



Adorno, seria o restaurante, entre “o sussurro das pessoas<sup>482</sup>, o tinir dos pratos e tudo o que é possível imaginar”. (TE, 380; AT, 375) A arte – aqui, Adorno se refere particularmente à música – seria um entre outros objetos a serem consumidos, mastigados, ingeridos e digeridos.

A supressão da diferença entre o artista como sujeito estético [e de sua obra autônoma] e o artista como pessoa empírica testemunha ao mesmo tempo que a distância da obra de arte à empiria foi suprimida, sem que, no entanto, a arte tenha sido restituída à vida livre, que não existe [com essa supressão tornada efetiva]. (TE, 381; AT, 376)

A arte é livre, conscientemente livre, se conseguir manter a tensão entre seu caráter autônomo (não tornar-se trabalho socialmente útil<sup>483</sup>) e seu caráter de fato social. Quando integrada, a arte passa a ter uma função determinada no mercado e se subordina à ideologia da dominação, que, para Adorno, é uma ideologia falsa proveniente das relações sociais de produção. “Não se pode decidir a partir de cima, segundo o critério das relações sociais de produção, se a arte é hoje ainda possível. A decisão depende do estado das forças produtivas.” (TE, 379; AT, 374) Parece, neste momento, que Adorno está separando as relações de produção das forças produtivas. Não é isto, e Marc Jimenez, nesse ponto, não conseguiu entender a posição teórica adorniana.<sup>484</sup> Depois de Marx, dificilmente se poderá aceitar a separação ingênua entre forças produtivas e relações de produção. Seria como querer separar o dinheiro, equivalente geral, da produção das mercadorias e colocá-lo exclusivamente na circulação das mesmas. *O capital* mostrou com suficientes argumentos que o dinheiro é uma mercadoria de tipo especial usada para universalizar a troca (seu valor de uso é seu valor de troca). Forças produtivas e relações de produção se constituem conjuntamente. Quando Adorno diz que “a decisão [acerca da possibilidade estética da arte] depende do estado das forças produtivas”<sup>485</sup>, está querendo dizer que novas e outras forças produtivas com suas novas e outras relações de produção podem gerar uma situação que tanto pode manter a arte,

---

<sup>482</sup> Adorno escreve: *das Gesumm Redender*, o zumbido dos falantes. (AT, 375)

<sup>483</sup> Entenda-se bem: não ser integrada como mercadoria; utilidade, aqui, é utilidade mercantil.

<sup>484</sup> Cf. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, op. cit., p. 163: Adorno “toma tão a sério a crescente unidimensionalidade das sociedades industriais avançadas que acaba por se contradizer com a dialética marxista [das relações de produção e das forças produtivas]”.

<sup>485</sup> AT, 374: *Die Entscheidung hängt ab vom Stand der Produktivkräfte*.

como não mantê-la. Como a arte não é necessária, ela pode desaparecer em outro contexto social produtivo-relacional.<sup>486</sup>

#### 134. Forma estética e luta de classes

Brecht entendeu que a ação dramática do teatro de Shakespeare podia ser reduzida a um grande tema: a luta de classes. Subindo nos ombros do dramaturgo inglês e, claro, nos de Marx, Brecht escolheu como tema central de seu próprio teatro a luta de classes. Brecht, sim, poderia ter construído a forma estética de seu teatro a partir da luta de classes, uma vez que esta “supõe objetivamente um alto grau de integração e de diferenciação sociais e subjetivamente uma consciência de classe, tal como ela se desenvolveu apenas de modo rudimentar na sociedade burguesa”. (TE, 383; AT, 378) Brecht vivia nesse contexto. Mas não Shakespeare (1564-1616). Este, junto com seus contemporâneos, estava no limiar do processamento da novidade produtiva-relacional burguesa. O aburguesamento estava começando a desabrochar. O que ele percebia, e este será o fundo temático pulsando na forma estética da maior parte de sua produção artística, é a gradual morte de um sistema e o nascimento de outro, novo e diferente. Os personagens são antes vítimas do que protagonistas do que está surgindo. O *plot* das peças, sejam dramáticas ou cômicas, revela que um mundo está afundando e, nesse *maelstrom*, muita gente está redemoinando na direção do olho do funil, tentando desesperadamente manter-se na superfície. É claro que o teatro de Shakespeare se constrói sobre antagonismos sociais, mas estes são tratados através dos indivíduos e não das classes. “Sem dúvida, os antagonismos sociais brilham em toda a parte em Shakespeare, manifestam-se, porém, através dos indivíduos.” (TE, 383; AT, 378) São, antes, “perspectivas” sociais, na expressão de Lukács:

São sociais em Shakespeare categorias como indivíduo e paixão, traços de caráter como o concretismo burguês de Caliban, e mesmo os volúveis mercadores de Veneza, a concepção de um mundo primitivo semimatriarcal em *Macbeth* e em *Rei Lear*; são completamente sociais o desgosto pelo poder

---

<sup>486</sup> Nenhum produto social é necessário. A religião, por exemplo, não é um produto social necessário, o que já procurou ser esclarecido por Feuerbach, em seguida sendo reforçado por Marx e, mais recentemente, e por um caminho diverso, por Sartre. Mas nada garante que novas forças produtivas e relações de produção ponham a religião de lado – assim como a arte.

em *Antonio e Cleópatra* e o gesto de abdicação de Próspero. (TE, 383; AT, 378)

Interpretar essas “perspectivas”<sup>487</sup> como luta de classes – o que Brecht fez de modo precipitado – tem, como diz Adorno de modo cuidadoso e suavizado, “um ar levemente anacrônico”.<sup>488</sup> O cuidado se deve a que sua posição se choca com a de Marx, que afirma ser a história dos homens uma história de luta de classes. Entretanto, Adorno reconhece que “só de modo descontínuo [isto é, vez ou outra] [os antagonismos] se tornaram outrora lutas de classes: onde tinha se formado uma economia de mercado aparentada com a sociedade burguesa”. (TE, 383; AT, 378)

Não se pode proibir nenhum tema na arte. Inclusive, o tema da luta de classes. Entretanto, não são os temas, por mais politicamente atuais, que vão definir se a forma estética é social e politicamente atual. A forma precisa conter em si, no seu modo de ser, em sua coerência interna, na sua *Stimmigkeit*, a atualidade. O conceito adorniano de atualidade deve ser bem interpretado. Antes de tudo, não tem a ver com a atualidade aristotélica. O ato não é a realização de alguma potencialidade, que visa a um fim. A arte é sem finalidade. Não existe um para-onde pré-determinado na arte. A atualidade da arte se dá como libertação do material artístico e é esse processo de libertação que constitui a forma. A forma estética de uma obra de arte autêntica se apresenta como um grito de liberdade. Esta é a dimensão social e política da obra de arte e não o seu tema explícito:

Se, na arte, as características formais não podem ser interpretadas politicamente [através da explicitude dos temas], nada, porém, existe nela de formal sem implicações contedais que se estendem até a política. Na libertação da forma, tal como a deseja toda a arte genuinamente nova, cifra-se antes de tudo a libertação da sociedade (*verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft*), pois a forma, coerência estética de todo o elemento particular, representa na obra de arte a relação social; eis por que o estado de coisas existente repele a forma emancipada. (TE, 384; AT, 379)

Na forma se encerra, se esconde (*verschlüsselt sich*), como uma linguagem secreta ou enigmática a ser decifrada, a proposta de libertação da sociedade. A proposta de libertação não vem pelo tema explicitamente dado (como em Brecht, que, além de

---

<sup>487</sup> A “perspectiva” shakespeariana é um olhar para um futuro nebuloso procurando desnebulizá-lo com um olhar voltado ao passado.

<sup>488</sup> AT, 378: *Darum hat die Interpretation alles Geschichtlichen auf Klassenkämpfe ein leise anachronistisches air [...].*

dado, vem didaticamente imposto), e, sim, vem posto na própria forma, no seu modo de apresentação. Jimenez acerta na mosca quando escreve: “O social [na arte] jamais aparece onde é esperado. Ele é visado objetivamente pela forma da obra, não sendo explicitado no conteúdo.”<sup>489</sup> Essa conclusão teria ficado mais clara ainda se a dimensão política nela fosse incluída (ao falar do social, Jimenez certamente a pressupôs).<sup>490</sup> Se a forma estética libertada é seu próprio conteúdo, a teorização estética, em contrapartida, que não é uma obra de arte, precisa de conteúdos explícitos para elucidar a forma estética.

Quando Adorno insiste que, nas obras de arte autênticas, o social e o político estão impregnados na forma estética (a forma é o conteúdo, o conteúdo é a forma), ele derrama o ácido de sua crítica sobre todas as obras que se julgam revolucionariamente conscientes por apresentarem conteúdos sociais e políticos na superfície enquanto a sua forma continua reacionária e conservadora. Ou dizendo em outras palavras, para não trair Adorno: o reacionarismo, o conservadorismo é, nestas obras, forma-conteúdo; o conteúdo revolucionário superficial é aparência (*Schein*) enganadora. Tais obras são produtos da “astúcia da razão” (*List der Vernunft*), algo que, antes de Adorno, já fora abordado por Hegel. Os aparentes conteúdos revolucionários na obra teatral de Brecht se esboroam na solidez da forma-conteúdo autoritária, que, de fato, é o que constitui o cerne principal de sua obra. Se, por um lado, Brecht sonha com a liberdade, por outro, dorme embalado pela racionalidade administradora do determinismo histórico.

Artistas politicamente liberais-conservadores ou, ainda, outros politicamente equivocados podem produzir formas estéticas livres ou semilivres, assim como artistas com posições esquerdistas e pretensões de libertar a sociedade das garras dos proprietários dos meios de produção podem permanecer em formas estéticas autoritárias. A posição política prudentemente liberal-humanista-conservadora de Guimarães Rosa<sup>491</sup> não impediu que sua forma estética literária fosse construída como

---

<sup>489</sup> JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, op. cit., p. 165.

<sup>490</sup> Mais à frente em seu ensaio, Jimenez deixa clara a dimensão política do ato formal estético: “Toda inovação formal se inscreve, contrariamente às aparências, no quadro de uma práxis política que visa à transformação da realidade existente.” JIMENEZ, Marc, op. cit., p. 167.

<sup>491</sup> Em entrevista a Günther Lorenz, durante o Congresso de Escritores Latinoamericanos, realizado em Gênova em janeiro de 1965, Guimarães Rosa disse: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante; é o próprio homem. Por isso a política nos toma

um revolucionário apelo à liberdade. O tão propalado universalismo roseano, superador dos seus temas regionalizados, é, de fato, um chamado de berrante à liberdade, que, em suas obras, se concretiza na libertação dos significantes verbais e de seus significados. A libertação, em sua obra, vem tanto pela ressignificação e pela transignificação das palavras quanto pela ultrapassagem do regional. O surpreendente apoio de Glauber Rocha ao regime militar brasileiro pós-64, ou mais exatamente, dado, pós-74, ao general Ernesto Geisel<sup>492</sup>, algo que certamente abalou (e, segundo muitos, denegriu) suas conhecidas posições de revolta contra as estruturas conservadoras, não diminui o ar de liberdade um tanto psicodélica e tropicalista verde-amarelada que atravessa, com maior ou menor intensidade, sua obra cinematográfica. *A Idade da Terra* (1980), um dos mais polêmicos filmes de Glauber, desmonta a figura de Cristo em quatro, três deles mostrando faces diferentes do imperialismo e um, o Cristo Brasilíndio, que luta contra o Diabo Imperialismo. O quarto Cristo é o paradigma carnavalizado da redenção do povo. O espectador pode aceitar ou recusar a desmontagem feita por Glauber. Se aceitar, o Cristo da tradição mítico-religiosa nunca mais será o mesmo. Se recusar, poderá se contentar com o quarto Cristo, pois, mesmo carnavalizado, ainda assim representa aquela figura mítico-religiosa que está perto do e junto com o povo, coparticipante de suas muitas fragilidades, poucas alegrias e algumas safadezas. As montagens e desmontagens da arte moderna – os filmes de Glauber, desde *Terra em transe* (1967), são modernos – a fim de que não se tornem um “jogo ideológico gratuito” e não se apresentem como mera “decoração do mecanismo social”, vêm com a proposta de desconstruir, pela forma, os elementos já-construídos na realidade social e política. “[...] As construções e montagens [na arte moderna] são, ao mesmo tempo, desmontagens, integrando em si [na forma], desorganizando-os, os elementos da realidade que

---

um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua.” “Eu não sou um homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política.” Cf. LORENZ, Günther. *Diálogo com a América Latina*, op. cit., p. 315-355.

<sup>492</sup> Em entrevista a Jary Cardoso, Glauber Rocha diz: “Eu, por exemplo, fechei com o [general Ernesto] Geisel em 74 [...]. Na época me chamaram de louco, começou a queimação aí. Eu refleti no exílio que a solução militar pro Brasil não era a pior, que a pior era a democrática capitalista, porque esta era corrupta, e eu entendi o que era o juscelinismo e o janismo e o próprio janguismo.” “[...] resolvi fechar com o Geisel, dar apoio total, confiar realmente no Geisel como um grande navegador que sabia exatamente para onde conduzir o Brasil.” Cf. GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 224-234. A entrevista de Glauber Rocha foi publicada originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, 30/julho/1978, Folhetim nº 80, com o título “Abrindo o jogo.”

livremente se reúnem em algo de diferente (*die sie aus Freiheit zu einem Anderen zusammenfürgen*).” (TE, 384; AT, 379)

Mais, ou menos, que Glauber Rocha, Buñuel e Dalí, nas suas montagens cinemáticas surrealistas de *Un chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1929), conseguem, pela forma estética, propor a desmontagem da realidade social e política, mas, de um modo especial, a desmontagem da realidade mental do espectador. Max Ernst, ao “renascer” após a Primeira Guerra Mundial e pondo em prática as técnicas picturais da colagem, da *frottage*, da *grattage* e da decalcagem, alcança resultados formais que propõem um reolhar sobre a realidade. Esta se desconcerta para o campo do diferente, do inusitado e até do impossível, do alucinatório surreal. Pela *grattage*, por exemplo, raspando tintas para revelar outras camadas tinturais, podemos ser levados a pensar que a superfície da realidade esconde algo que nos escapa normalmente. As aparências quase sempre são enganosas.

A formalização surrealista, e também a cubista, com sua grande dose de espontaneidade e rebelde criatividade, pode cair no autoengano do formalismo, o que cinde o duplo caráter da obra de arte. A forma torna-se excessivamente autônoma, fazendo com que a sua dimensão social – o ser a arte também fato social – se esfume gradativamente sob o autoritarismo da autonomização. De certo modo, Max Ernst e André Masson caíram nessa armadilha, que a ideologia dominante da sociedade administrada logo aplaudiu, uma vez que o excesso de autonomização e o mínimo de socialização ajudam nos processos de regressão promovidos pela indústria cultural. De outra parte, também é possível descambar para um excesso de realismo social, quando então a autonomia da obra de arte tende a desaparecer. É o caso do realismo socialista, no qual a forma se deixa subordinar à ideologia do partido comunista. Pender para um lado ou para outro “cinde a dialética objetiva em função de seus fins”. “Esta dicotomia é falsa porque apresenta os dois elementos tensos como uma simples alternativa.”<sup>493</sup> Ser mônada em meio ao burburinho da sociedade e ser social em meio à solidão monádica é o modo de ser da obra de arte. A obra de arte não é isto ou aquilo, é isto e aquilo. Formalismo puro torna-se formalismo vazio, pois lhe falta o conteúdo social. “Como no pensamento, para o qual a forma e o conteúdo tanto são diferentes como reciprocamente mediatizados, assim o são também na arte.” (TE, 386; AT, 381) Não basta revolucionar

---

<sup>493</sup> TE, 385; AT, 380: *Falsch ist die Dichotomie, weil sie die beiden gespannten Elemente als einfache Alternative präsentiert.*

a obra com um conteúdo superficial revolucionário, se a forma não vem proposta com uma revolução estrutural-estruturante. O falso do *Jugendstil* “ era o embelezamento da vida sem a sua transformação; a própria beleza tornou-se algo de vazio e deixou-se integrar, como toda negação abstrata, no que era negado”. (TE, 387; AT, 382)

## CONCLUSÃO

Ao longo do presente estudo, que enfocou a *Teoria estética*, procuramos acompanhar o ritmo quase schönberguiano dado por Adorno ao material teórico. Schönberguiano, sim, pois a construção dos conceitos rejeita a “tonalidade” filosófica tradicional, aquela com raízes entranhadas no pensamento grego e que se desenvolveu, cada vez mais avassaladoramente, como racionalidade esclarecida, dominadora dos objetos. A forma ensaio, adotada por Adorno<sup>494</sup>, dá o novo “tom” teórico. Busca contingencializar o conceito, tornando-o móvel e fluido a fim de se adequar à mobilidade e fluidez da realidade. A relação sujeito-objeto torna-se assistemática e os produtos conceituais, sempre flexíveis, passam a ser discursivamente datados. O tratamento dos temas é expressão da liberdade e não se deixa aprisionar no círculo fechado de alguma dialética de tipo hegeliano ou de alguma teleologia de tipo aristotélico.

[O ensaio] evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer.<sup>495</sup>

Os conceitos trabalhados “não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.”<sup>496</sup> Desse modo, a forma ensaísta adorniana é uma crítica direta a toda forma sistêmica e totalizadora, a toda lógica de sintaxe subordinativa, repressora ou dominadora. Adorno sente-se livre para falar, deixando o objeto falar livremente. O ensaio é uma forma expressiva que respeita a não-identidade, evitando afundá-la nos processos identificatórios:

---

<sup>494</sup> A *Teoria estética* pode ser considerada como um ensaio maior, construído de modo constelacional e paratáxico por meio de múltiplos ensaios menores, de variada luminância.

<sup>495</sup> ADORNO. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, p. 16.

<sup>496</sup> ADORNO. “O ensaio como forma”. In: op. cit., p. 17.



[O ensaio] leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total.<sup>497</sup>

Na introdução à *Dialética negativa*, Adorno afirma que o pensamento deveria se expressar de modo enciclopédico, isto é, de modo descontínuo e assistemático, e, ao mesmo tempo, racionalmente organizado, segundo a proposta iluminista francesa do tempo de D'Alembert:

O pensamento enquanto enciclopédia, algo racionalmente organizado, e não obstante descontínuo, assistemático e mais espontâneo, exprime o espírito autocrítico da razão.<sup>498</sup>

Enciclopedizar a expressão do pensamento é permitir que se acompanhe o movimento da coisa, sem forçar tanto um como outro a se integrar num sistema de referências:

Conceber uma coisa mesma e não meramente adaptá-la, reportá-la ao sistema de referências, não é outra coisa senão perceber o momento particular em sua conexão imanente com outros momentos.<sup>499</sup>

Essa recomendação, proposta na *Dialética negativa*, é fundamental e será colocada em prática na *Teoria estética*. Esta última obra revela que houve um avanço no interior do pensamento de Adorno, na forma de sua organização, na sua *Stimmigkeit*. Adorno se desmistifica, deixa de lado o ar fatalista<sup>500</sup> que estava fortemente presente na *Dialética do Esclarecimento*: o destino da razão humana seria tanto o de reprimir-se quanto reprimir a natureza e os homens. Se já na *Dialética negativa* se percebe que Adorno volta a acreditar nas possibilidades não-repressivas da razão – o que é feito especialmente através do conceito central de não-identidade – na *Teoria estética*, isso é tornado efetivo por meio de um esforço teórico que poderíamos chamar de não-

<sup>497</sup> Id., *ibid.*, p. 25.

<sup>498</sup> ADORNO. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 33.

<sup>499</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

<sup>500</sup> Klaus Baum insiste nesse ponto. Esse autor assinala que a *Dialética negativa* é o momento teórico no qual ocorre o processo de autoesclarecimento adorniano. A razão começa a construir, em lugar de se abater perante si mesma. A razão se dá conta de que tem forças para superar-se. BAUM, Klaus. *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988. *Apud* DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 15.

iluminista, entendendo tal exercício como uma tentativa de superação construtiva das tendências repressoras presentes na longa história da *Aufklärung*.

A *Teoria estética* não é predominantemente acusatória, apesar de nesta obra volta e meia se encontrar um Adorno de cara fechada e de dedo em riste a mostrar os pontos negros da razão instrumentalizada e o insaciável apetite de dominação que caracterizam o capitalismo tardio. Agora, na sua última produção intelectual, há um novo modo de abordar a realidade.<sup>501</sup> Percebe-se um grande esforço de construção e não basicamente de destruição acusatória, o que, aliás, também já podia ser percebido na *Dialética negativa*.<sup>502</sup> Agora, Adorno encontra no campo artístico, nas suas produções concretas, as obras de arte, o modelo para desenvolver teoricamente os conceitos de não-identidade e de autonomia, e o conceito a eles conexo, a liberdade.

Ao contrário do que se poderia pensar, a filosofia, em Adorno, não se transforma em estética. É a abordagem estética de Adorno que propõe algo novo e diferente para o filosofar. Se Adorno tivesse colocado no ponto de partida de sua reflexão seja o conceito de liberdade, seja o de não-identidade ou de autonomia – ou outros, o ser de Parmênides, as Ideias platônicas, o eu penso de Kant, o Espírito de Hegel – ele seria mais um a filosofar (sobre arte) segundo a forma tradicional, a saber, estaria sobrepondo o sujeito ao objeto e, assim, confirmando o papel autoritário da razão que procura, a partir de si, reduzir tudo a identidades.

A *Teoria estética* é um modelo de pensamento, num duplo sentido: ao mesmo tempo em que propõe um modelo para o filosofar, é um filosofar construído na forma de modelo. A introdução da *Dialética negativa* se preocupou em deixar isso claro: “Pensar filosoficamente significa o mesmo que pensar em modelos; a dialética negativa é um *ensemble* de análises de modelos.”<sup>503</sup> Adorno não usa as obras de arte como exemplos para o seu filosofar. Se assim fizesse, estaria antepondo o conceito ou o universal ao particular, meramente reforçando aquele com este, o que o aproximaria do

<sup>501</sup> Günter Figal destaca este fato, ao analisar a discussão que Adorno faz em torno do belo natural na *Teoria estética*: “Já a exposição da *Teoria estética* a partir da problemática da *Dialética do Esclarecimento* mostra o quanto o último livro de Adorno é motivado pelos pensamentos que determinam os escritos anteriores, mas, em comparação com eles, aborda de modo novo.” FIGAL, Günter. *Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der Ästhetischen Theorie Adornos*. Bonn: Bouvier Verlag, 1977. Apud DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 16.

<sup>502</sup> As duas últimas obras de Adorno foram construídas na década de 1960. Segundo Rodrigo Duarte, elas permitem estabelecer um novo perfil intelectual-filosófico na evolução do pensamento adorniano. Cf. DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*, op. cit., p. 16.

<sup>503</sup> ADORNO. *Dialética negativa*, op. cit., p. 33.

comportamento lógico indutivo. Os exemplos artísticos que reunimos no presente estudo são, de fato, casos modelares, que, como diz Vladimir Safatle, explicitam “modos de organização capazes de reordenar as aspirações sintéticas do conceito”.<sup>504</sup> Isto é, as obras de arte são conceitos formalizados social e historicamente e Adorno, na *Teoria estética*, procura entender esta formalização. O esforço de compreensão é o próprio filosofar, não algo que é acrescentado ao filosofar.

Ao se aprofundar na análise da arte e dos seus produtos – principalmente dos produtos artísticos modernos e contemporâneos provenientes da música, da pintura e da literatura – Adorno coloca em prática aquilo que caracteriza o pensamento dialético negativo e imprime nova orientação ao material filosófico, a partir da forma existente, rica em sedimentos sociais e históricos. De acordo com Vicente Gómez, ele propõe uma “*corrección de la filosofía por el arte*”.<sup>505</sup>

O presente estudo procurou acompanhar passo a passo a proposta modelar de Adorno, em primeiro lugar para tentar compreendê-la e, em segundo lugar, para ressaltar sua atualidade como manifesto crítico e como modelo construtivo para o pensamento. Desde a morte de Adorno até hoje, pouca coisa mudou no *verwaltete Welt*. Mudou alguma coisa? A regressão cultural continua viva e, também, a *Entkunstung*. Todos sonhamos com totalidades cada vez mais persuasivas e abrangentes. Os objetos perdem a primazia em favor dos sujeitos. As particularidades são subsumidas em universais cada vez mais constrictores. Os atos de barbárie prosseguem. As condições sociais, políticas, econômicas e culturais ainda estão marcadas pelo ferro quente da razão repressora. Tudo parece nos reenviar ao primeiro Adorno: pessimista, angustiado, fatalista.

Aceitar os fatos e sublimá-los é uma atitude possível. Mas também podemos resistir. Adorno, ao voltar sua atenção para a arte e seus produtos autênticos, encontra nestes aquilo que procurava para propor um modelo racional de resistência. Ao resistir, a arte nega. Nega o mundo administrado pela razão esclarecida, nega a dominação da natureza e dos homens, nega o sistema e sua tendência a reduzir tudo a valor de troca. A

---

<sup>504</sup> Cf. SAFATLE, Vladimir. Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 176.

<sup>505</sup> GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 81.

negação leva-a a um estado de isolamento, ao estado monádico, que a torna um corpo estranho, rebelde, no interior da sociedade.

Apesar de isolada, a mônada artística não deixa de se relacionar com a sociedade. Sua forma é sedimento social e histórico. Por isso, mantém as raízes firmemente presas na concretude da realidade e, ao expressar-se, diz algo que não é dito. Francis Bacon, por exemplo, em suas pinturas distorce e angustializa os objetos reais, de modo particular as figuras humanas. Nós, os contempladores dessas obras, vemos o que está nas telas e, geralmente, o visto é por nós classificado como feio e repulsivo. Mas não vemos o que nelas está, não estando. O que não está, poderia estar: a não-distorção, a não-angústia das pessoas, o não-feio, o não-repulsivo. A linguagem da arte autêntica se apresenta pelo negativo. Esse negativo é a expressão da resistência e pode ser efetivado tanto no interior da própria forma, dando-lhe nova organização – como no caso da vanguardista proposição musical dodecafônica-serialista de um Schönberg, na reformatação literária de um Joyce, na cubismização pictoral de um Picasso – quanto na constante crítica dirigida ao estado de coisas existente. Pela dimensão crítica, as obras de arte procuram ver com outra clareza o que nossas mentes alienadas e submetidas aos processos de regressão cultural e ao controle dos esquematismos cognitivos não conseguem normalmente mais ver. A criticidade é encaminhada por meio de enigmas e se esvai no claroescuro da utopia. Pela dimensão enigmática, as obras de arte se abrem a possíveis soluções para o que está aí. Possíveis soluções, nunca necessárias, pois “a necessidade da arte é sua não-necessidade”. (TE, 378; AT, 373) Nem o fazer artístico é necessário, nem aquilo que nele vem expresso como enigma. O caráter utópico da arte indica isso: nada é garantido.

O enigmático e o utópico presentes nas obras de arte modernas e contemporâneas nascem de uma não-cópia, de uma mimese negativa. O belo não aparece, é um desejo de realização de algo ainda não presente na realidade. Um belo possível, não identificável. Possível, porque a razão tem capacidade para subverter-se a si mesma e deixar de ser repressora. Um belo não identificável, porque é preciso construí-lo como uma particularidade (não existe o belo-em-geral). O belo, na arte atual, não é dado. É nada. Não sabemos o que é, mas sabemos o que não é. O encontro com a beleza, se isso um dia irá acontecer, será feito pela negatividade, pela não-identificação. Adorno coloca esse momento no horizonte, figuração do ilimitado, e chama de “racionalidade aberta, não mais violenta” (*ungeschmälerter und nicht länger*

*gewalttätiger Rationalität*) (TE, 386; AT, 381) a racionalidade que orientará a práxis humana que o formalizará.

A teorização estética de Adorno é, ao mesmo tempo, um grito de esperança, um convite à transformação e um exercício de liberdade. O modelo teórico adorniano mexe nas entranhas do pensamento filosófico, na sua forma tradicional. Pretende “enraizar o pensamento em uma consciência dos corpos em sofrimento”, nas palavras de Alex Thomson.<sup>506</sup> Sua teorização, entretanto, extrapola o campo da reflexão filosófica propriamente dita e se torna um apelo para a transformação das tendências autoritariamente esclarecidas da razão e de suas práticas repressivas.

Venâncio Aires, Chácara das Corujas, 2009-2011.

---

<sup>506</sup> THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 198.

## REFERÊNCIAS

### 1. Obras de Adorno

ADORNO. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. Paul Hindemith. In: *Musikalische Schriften I-III; Impromptus (Gesammelte Schriften 16)*.

\_\_\_\_\_. *Dissonanzen*. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1982.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição; Conferência sobre lírica e sociedade. Trad. Luiz João Baraúna; Rubens Rodrigues Torres Filho In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-192.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Kierkegaard*. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962.

\_\_\_\_\_. *Kierkegaard*. A construção do estético. Trad. Alvaro L.M. Valls. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Klangfiguren*. Musikalischen Schriften I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959.

\_\_\_\_\_. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. *Essai sur Wagner*. Trad. H. Hildebrand e A. Lindenberg. Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Tres estudios sobre Hegel*. Trad. Victor Sanchez de Zavala. Madrid: Taurus, 1970.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Engagement*. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51-72.

\_\_\_\_\_. Parataxis. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 73-122.

ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

## 2. Outras obras

ABBATE, Carmelo. *Sex and the Vatican*. Viaggio secreto nel regno dei casti. Milano: Piemme, 2011.

ADORNO: 100 ANOS. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, out-dez. 2003, n. 155.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. Música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP: Ateliê Ed., 2007.

ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (org.). *Pensamento alemão no século XX*. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter J. Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

AMARAL, Mônica do. *O espectro de Narciso na Modernidade de Freud a Adorno*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

ARGAN, Giulio C. *A arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Física*. Trad., introd. y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Ed. Gredos, 1990.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Therezinha M. Deutsch e Baby Abrão. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad., notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARRENTO, João. Georg Trakl: o mosaico da morte. (Prefácio) In: TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. (Ed. bilíngue). Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. *História do olho*. Trad. e prefácio Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUM, Klaus. *Die Transzendierung des Mythos*. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. I)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. I)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. I)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Briefe* (v. I). Org. G. Scholem e Th. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.

\_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BIANCHETTI, Lucídio (org.). *Trama & Texto – leitura crítica, escrita criativa*. São Paulo: Summus Edit., 2002.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã – desde as origens até Nicolau de Cusa*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 2003.



BORGES, Gabriela. O olhar voraz da câmera-personagem no filme de Samuel Beckett. *Revista Olhar*. UFSC, São Carlos, ano 4, n. 8, 2º sem. 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Tradução de Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHIARELLO, Maurício. *Natureza-Morta. Finitude e Negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006.

CUMMING, Laura. Mestre do paradoxo. In: *Carta Capital*, São Paulo, Ano XVI, nº 653, 6 jul 2011, p. 76-79.

DESCARTES. *O discurso do método*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores)

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Guia enciclopédico da arte moderna. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1990.

\_\_\_\_\_. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Editora Opera Prima, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica*. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernism and Coherence*. Four chapters of a Negative Aesthetics. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FARTHING, Stephen (ed. geral). *501 grandes artistas*. Trad. Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FIGAL, Günter. *Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur*. Zur Interpretation der Ästhetischen Theorie Adornos. Bonn: Bouvier Verlag, 1977.

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor*. Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

FLICKINGER, Hans-Georg. A verdade do aparecer - reflexões sobre um conceito chave da filosofia hegeliana. Porto Alegre, Departamento de Filosofia, UFRGS, s/d. (Monografia)

FREIRE, Paulo. *A educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREITAG, Barbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FREITAS, Verlaine. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica*. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *O ego e o id*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. O estranho. In: *Sigmund Freud*. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. (v. XVII). Trad. sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1976, p. 273-314.

GALILEI, Galileu. *O ensaiador*. Trad. Helda Barroco. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

GAY, Peter. *Modernismo, o fascínio da heresia*. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

GIANNOTTI, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho*. Estudo sobre a lógica do jovem Marx. Porto Alegre: L&PM Edit., 1985 (1ª ed. 1965).

- \_\_\_\_\_. *Trabalho e reflexão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GÜELL, Xavier. *Antoni Gaudí*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HEGEL. *Fenomenologia do Espírito* (Parte I). Tradução de Paulo Menezes c/ a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Phänomenologie des Geistes*. (Werke 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Wissenschaft der Logik I, II*. (Werke 5 e 6). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Curso de Estética. O Belo na arte*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Princípios da Filosofia do Direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 1999.
- HERÁCLITO. In: *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, fragmento 91, p. 88.
- HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais. Uma parábola*. São Paulo: Edit. 34, 2003.
- HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo; Teoria tradicional e Teoria crítica; Filosofia e Teoria crítica. Trad. Zeljiko Loparic; Andréa M. Loparic; Edgard Malagodi; Ronaldo P. Cunha. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-192.
- HUSSERL. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução Márcio Suzuki. Aparecida/SP: Ideias&Letras, 2006.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JAY, Martin. *A imaginação dialética*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno. (Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art)*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. *O que é estética?* Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

KANT. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poésie, philosophie, politique*. In: *Heidegger, la politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LORENZ, Günther. João Guimarães Rosa. In: *Diálogos com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973.

MARX. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin, Dietz Verlag, 1953.

\_\_\_\_\_. *O Capital*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe e coord./revisão de Paul Singer. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Col. Os Economistas).

\_\_\_\_\_. *Para a crítica da economia política*. Trad. Edgar Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os Pensadores).

MARX; ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Global Edit., 1986.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002, 2ª ed.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/Edusp, 1974.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2010.

PISCHEL, Gina. *História universal da arte* (v. 3). Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

PLATÃO. *La repubblica*. (Ed. bilíngue: grego/italiano). Trad. di Franco Sartori. Bari: Economica Laterza, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ion*. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sofista*. Trad. e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. *Górgias; O banquete; Fedro*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério; Maria Teresa Schiappa de Azevedo; José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1974.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia – Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulus, 1990.

ROCHA, Glauber. Abrindo o jogo. In *Folha de São Paulo*, 30/julho/1978, Folhetim nº 80.

ROSENFELD, Denis L. Invertendo a inversão ou lendo Marx a partir de Hegel. In: *Filosofia Política I*. Porto Alegre, L&PM, 1984.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

ROUSSEAU. *Emílio ou da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Edit., 2004.

SAFATLE, Vladimir. Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 159-179.

SARTRE, Jean-Paul. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité. In: SARTRE. *Situations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *La transcendance de l'Ego*. Paris: Vrin, 1978.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada*. Trad. e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Situations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1962.

SCHAEFER, Sérgio. A escrita e a superação do senso comum. In: BIANCHETTI, Lucídio (org.). *Trama & Texto – leitura crítica, escrita criativa*. São Paulo: Summus Edit., 2002, p. 63-95.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

SCHWARZ, Roberto. A Santa Joana dos Matadouros. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 87-91.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIMÕES, Carlota. A ordem dos números na música do século XX. *Colóquio Ciências*. Fundação Calouste Gulbenkian, n. 24, 1999, p. 48-59.

SPINOZA. Trad. Marilena Chaui. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os pensadores)

TÍBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

TIMMERMANS, Benoît. *Hegel*. Paris: Societé d'Édition Les Belles Lettres, 2000; São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2005.

THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Trad. Rogério Bettoni. Petrópolis: Vozes, 2010.

VALLS, Álvaro L. M. *Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: Ed. Ufrgs, 2002.

WELLMER, Albrecht y GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valência: Univ. de Valência, 1994.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. História, desenvolvimento teórico, significação política. Trad. Lilyane Deroche-Gurgel e Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1994.

XENÓFANES. In: *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, fragmento 16, p. 64.

ZAMORA, José Antonio. Trad. Antonio Sidekum. *Th. W. Adorno. Pensar Contra a Barbárie*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.

ZERBST, Rainer. *Antoni Gaudí*. Trad. Casa das Línguas Ltda. Madrid: Taschen, 1985.

[www.archive.org/stream/harmonielehre00schgoog/harmonielehre00schgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/harmonielehre00schgoog/harmonielehre00schgoog_djvu.txt)  
Acessado em junho de 2011.

### 3. Referências literárias

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ALMEIDA, Guilherme. *Flores das Flores do Mal de Baudelaire*. Trad. e org. de Guilherme de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BELING, Romar. *Noites em chamas*. Santa Cruz do Sul: Ed. Gazeta, 2011.

BRECHT, Bertold. *A santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Trad. Flavio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

\_\_\_\_\_. *Hermetismo e hermenêutica – Paul Celan: Poemas II*. Org. por Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro/São Paulo: Tempo Brasileiro/Instituto Hans Staden, 1985.

CERVANTES. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Bobok*. In: *Histórias dramáticas*. Tradução, introdução e seleção de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1960.

\_\_\_\_\_. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. (*A rosa do povo*, 1945). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

DUJARDIN, Édouard. *A canção dos loureiros*. Trad. Élide Valarini. São Paulo: Globo, 1989.

EÇA DE QUEIRÓS. *O crime do padre Amaro*. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós preparada por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

\_\_\_\_\_. *O primo Basílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

EURÍPEDES. *Orestes*. Trad. Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Ed. UnB, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília/São Paulo: Ed. da UnB/Imprensa Oficial de São Paulo, 2004.

GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1995.

GUIMARÃES ROSA, João. *Magma*. Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

\_\_\_\_\_. Buriti. In: *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio Edit., 1956.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Ática, 1971.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética; Edusp, 1996.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. *Música de câmara*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



\_\_\_\_\_. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O processo*. Trad. Gervásio Álvaro. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1963.

LAWRENCE, D.H. *O amante de Lady Chatterley*. Trad. Rodrigo Richter. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cartomante*. São Paulo: Clube do Livro, 1966.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memória de minhas putas tristes*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MELLO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Ed. Nacional, 1984.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2001.

RAMIL, Vítor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa* (ed. bilíngue). Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante, primeiras confissões* (crônicas). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *O reacionário, memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Othello*. Trad. Ricardo Albery; Sebastião Maldonado Centeno. Lisboa: Verbo, 1977.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Trad. Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana* (Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígone). Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Gulnara Lobato de Moraes Pereira. São Paulo: Saraiva, 1963.

TRAKL, Georg. *De profundis e outros poemas*. (Edição bilíngue). Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Outono transfigurado*. (Ed. bilíngue). Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

VERLAINE. *Poèmes saturniens*. In: *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1948.

ZOLA, Émile. *O crime do padre Mouret*. Trad. Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Edit. Minerva, 1972.

#### 4. Material sonoro

ADORNO, Theodor W. *Three Short Piano Pieces*. Steffen Schleiermacher (piano). Made in Germany: Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2007.

BACH, Johann Sebastian. *Matthäus Passion*. Orchestra and Choirs of Radio Sofia. Dir. Ivan Marinov. Made in Brazil: Movieplay do Brasil, 2000.

BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI Records, 1967.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sinfonia n° 3 (Heroica)*. Orquestra Sinfônica SWF de Baden Baden. Dir. Woldemar Nelsson. Made in Germany: Cascade; Folio, s.d.

\_\_\_\_\_. *Sinfonia n° 5*. Junge Süddeutsche Philharmonie Esslingen. Dir. Bernhard Güller. Made in Germany: Cascade; Folio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Moonlight Sonata, op. 27/2*. Dubravka Tomsic (piano). Made in Brazil: Movieplay do Brasil, 1993.

BERIO, Luciano. *Sinfonia; Ekphrasis*. Göteborgs Symfoniker. Dir. Peter Eötvös. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2006.

BOULEZ, Pierre. *Piano Sonatas n° 1-3*. Idil Biret. Made in Germany: Naxos, 1995.

BRAHMS, Johannes. *Ein deutsches Requiem, op. 45*. Wiener Philharmoniker. Dir. Herbert von Karajan. EMI Records, 2004.

BRUCKNER, Anton. *Sinfonia n° 9*. Orquestra Filarmônica Juvenil do Sul da Alemanha, Esslingen. Dir. Bernhard Güller. Made in Germany: Cascade; Folio, 1989.

CAETANO VELOSO. *Araçá azul*. Prod. por Caetano Veloso. Universal Music, 1972.

\_\_\_\_\_. *Sem lenço, sem documento*. O melhor de Caetano Veloso. Universal Music, 1989.

CAGE, John. *Thirteen*. Ensemble 13. Dir. Manfred Reichert. Made in Germany: Radio Bremen, 1993.

DURUFLÉ, Maurice. *Organ Music* (complete). Tod Wilson (organista). The Schudi Organ. Saint Thomas Aquinas, Dallas, Texas: Dellos International, 1987.

FAURÉ, Gabriel. *Messe de Requiem, op. 48; Messe des Pêcheurs de Villerville*. La Chapelle Royale; Les Petits Chanteurs de Saint-Louis; Ensemble Musique Oblique. Dir. Philippe Herreweghe. Made in Germany: Harmonia Mundi, 2001.

FLO MENEZES. *Sinfonias; Harmonia das Esferas*. São Paulo: Studio PANaroma, 2001. (Música Maximalista, v. 7).

HÄNDEL, G. F. *Watermusic*. Montreal Chamber Orchestra. Dir. Ray Davison. Made in West Germany: MCR Classic, 1989.

HINDEMITH, Paul. *Sancta Susanna*. Leeds Festival Chorus; BBC Philharmonic. Dir. Simon Wright; Yan Pascal Trotelier. Printed in the EU: Chandos Records, 1998.

MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde*. Arr. Schoenberg; Riehn. Algot Ensemble. Dir. Carlos Moreno. S. l., s. d.

MASI, Alex. *In the name of Bach*. Alex Masi (guitar). S.l.: Masi Music; São Paulo: Hellion Records, 1999.

\_\_\_\_\_. *In the name of Mozart*. Alex Masi (guitar). S.l.: Masi Music; São Paulo: Hellion Records, s.d.

MEHINAKU. *Message from Amazon*. Dir. Musical Sá Brito. São Paulo: SESC Vila Mariana; Frequência Rara, 2001.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem, K. 626*. Orquestra Sinfônica de Budapeste. Dir. Tamas Gal. Made in Germany: Cacade; Folio, s.d.

MUSIQUE DE LA GRÈCE ANTIQUE. Atrium Musicae de Madrid. Dir. Gregorio Paniagua. Made in Germany: Harmonia Mundi, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Serenade, op. 24; Variations for orchestra, op. 31*. Twentieth Century Classics Ensemble; Philharmonia Orchestra. Dir. Robert Craft. Made in the EU: Naxos, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pierrot Lunaire, op. 21*. Ensemble Musique Oblique. Dir. Philippe Herreweghe. Made in Germany: Harmonia Mundi, 2003.

\_\_\_\_\_. *Verklärte Nacht*. Ulster Orchestra. Dir. Takuo Yuasa. Made in E.C.: Naxos, 2000.

\_\_\_\_\_. *5 Orchestral Pieces, op. 16*. City of Birmingham Symphony Orchestra. Dir. Sir Simon Rattle. EMI Records, 2003.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Aus den sieben Tagen*. Ensemble Musique Vivante. Dir. Diego Masson. Made in Germany: Harmonia Mundi, 1988.

STRAVINSKY, Igor. *Le sacre du printemps; Pulcinella; Symphony of psalms; Requiem Canticles; Concerto for piano and wind instruments*. Sony Music Entertainments, 2003.

TROPICÁLIA ou PANIS ET CIRCENSIS. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa. Arr. de Rogério Duprat. Prod. por Manoel Barenbein. Universal Music, 1968.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 2*. The London Symphony Orchestra. Made in Brazil: Movieplay, 2002.

VITOR RAMIL. *Délibád*. Prod. por Vitor Ramil. Satolep, s.d.

WEBERN, Anton. *6 Orchestral Pieces*. City of Birmingham Symphony Orchestra. Dir. Sir Simon Rattle. EMI Records, 2003.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Epit%C3%A1fio\\_de\\_Seikilos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Epit%C3%A1fio_de_Seikilos) -- Acessado em junho de 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=KjHNEbVKIGk&feature=related> – Acessado em junho de 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=WeCMiSrOK6w&feature=related> – Acessado em junho de 2011.

<http://marpeq.files.wordpress.com/2010/12/euripides-oresteia-choral-014-422-ttc-great-music-sources.mp3> -- Acessado em junho de 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=S15s-HbCGIw&feature=related> – Acessado em junho de 2011.

## 5. Material fílmico

BECKETT, Samuel. *Film* (1965). Dir. de Alan Schneider; Jean Genet. Fotografia de Joe Coffey. Magnus Opus, 2011.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e sussurros* (1972). Roteiro e direção de Ingmar Bergman. Fotografia de Sven Nykvist. Versátil.

BUÑUEL; DALÍ. *Um cão andaluz* (1928) / *A idade do ouro* (1929/1930). Dir. Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel; Salvador Dalí. Fotografia de Albert Duverger. Versátil.

COHEN, Peter. *Arquitetura da destruição* (1989). Dir. Peter Cohen. USA Filmes.

DREYER, Carl Theodor. *O martírio de Joana D'Arc* (1928). Dir. de Carl Th. Dreyer. Roteiro de Carl Th. Dreyer; Joseph Delteil. Fotografia de Rudolph Maté. Magnus Opus, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O encouraçado Potemkin* (1925). Direção e roteiro de Sergei Eisenstein. Câmera de Edward Tissi. Continental.

GLAUBER ROCHA. *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Dir. Glauber Rocha. Roteiro de Glauber Rocha; Walter Lima Jr. Fotografia de Waldemar Lima. Versátil.

\_\_\_\_\_. *Terra em transe* (1967). Roteiro e direção de Glauber Rocha. Diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto. Câmera de Dib Lufti. Versátil.

\_\_\_\_\_. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Dir. Glauber Rocha. Diretor de fotografia Afonso Beato. Versátil.

\_\_\_\_\_. *A idade da terra* (1980). Roteiro e direção de Glauber Rocha. Diretores de fotografia Roberto Pires; Pedro de Moraes. Versátil.

GUILLERMIN, John. *Morte sobre o Nilo* (1978). Dir. John Guillermin. Roteiro de Anthony Shaffer. Studio Canal; Universal.

KUROSAWA, Akira. *Madadayo* (1992). Escrito e dirigido por Akira Kurosawa. Fotografia de Takao Saito; Masaharu Ueda. Continental.

LARS VON TRIER. *Anticristo* (2009). Roteiro e direção de Lars von Trier. Diretor de fotografia Anthony Dod Mantle. California Filmes.

OSHIMA, Nagisa. *Império dos sentidos* (1976). Escrito e dirigido por Nagisa Oshima. New Line.

WELLES, Orson. *Don Quixote* (1992). Dir. Orson Welles; Jess Franco. Continental.

ZURLINI, Valerio. *O deserto dos tártaros* (1976). Dir. Valerio Zurlini. Roteiro de Jean-Louis Bertucelli; André G. Brunelin. Fotografia de Luciano Tovoli. Versátil.

## 6. Material pictórico, escultórico, arquitetural e fotográfico

ANSEL ADAMS. *Tetons and the Snake River* - 1942 (fot.)

ARG'É BAM ARAD. *Cidadela de Arg'é Bam Arad* (Irã)

BARNETT NEWMAN. *Abraham* - 1949

BARNETT NEWMAN. *Eve* - 1950

BARNETT NEWMAN. *Vir heroicis sublimis* - 1950-51

BARUMINI. *Construções tumulárias estruscas* (Sardenha)

BAZELITZ. *Mais loiras* - 1992

BELLMER, Hans. *O pião rodopiante* - 1937-52

BEN SHAHN. *Years of dust* - c. 1935

BERNINI. *O rapto de Proserpina* - 1621-22

BERNINI. *Êxtase de Santa Teresa* - 1645-1652

BOUGUEREAU. *À margem do riacho* - 1875

BOUGUEREAU. *Nascimento de Vênus* - 1879

BOUGUEREAU. *As banhistas* - 1884  
BOUGUEREAU. *A pastora* - 1889  
BOUGUEREAU. *Antes do banho* - 1900  
BOUGUEREAU. *Duas irmãs* - 1901  
BOURKE-WHITE. *Na ocasião da inundação de Louisville* - 1937 (fot.)  
BOUTS, Dierec. *A virgem com o menino* - 1460-65  
BOYD, Arthur. *O bode expiatório australiano* - 1987  
BRANCUSI. *O beijo* - 1910  
BRANCUSI. *A musa* - 1912  
BRAQUE. *Viaduto em L'Estaque* - 1908  
BRAQUE. *Casas em Estaque* - 1908  
BRAQUE. *Mulher com bandolim* - 1910  
BRAQUE. *Clarineta e garrafa de rum num console de lareira* - 1911  
BRAQUE. *Mulher lendo* - 1911  
BRAQUE. *Mulher com guitarra* - 1913  
BRAQUE. *A mulher do livro* - 1945  
CAHUACHI. Pirâmides (Peru)  
CARAVAGGIO. *A penitente Madalena* - c. 1593-94  
CARAVAGGIO. *A conversão de Maria Madalena* - c. 1598-1599  
CARAVAGGIO. *A morte da Virgem* - c. 1601-1603  
CARAVAGGIO. *Madona, o Menino e Santa Ana* - 1605  
CERVETERI. Construções tumulárias etruscas (Itália)  
CÉZANNE. *A casa do enforcado* - 1873  
CÉZANNE. *As três banhistas* - 1879-82  
CÉZANNE. *As grandes banhistas* - 1898-1905  
CÉZANNE. *Monte Santa Vitória* - 1904-1906  
CÉZANNE. *Paisagem azul* - 1904-06  
CHAGALL. *O poeta Mazin* - 1911-12  
CHAGALL. *O judeu em verde* - 1914  
CHAGALL. *O passeio* - 1917-18  
CHINA. Muralha da China  
DALÍ. *Sono* - 1927  
DALÍ. *O grande masturbador* - 1929  
DALÍ. *A persistência da memória* - 1931  
DALÍ. *Vênus de Milo com gavetas* - 1936  
DALÍ. *Canibalismo outonal* - 1936  
DALÍ. *Construção mole com feijões cozidos* - 1936  
DALÍ. *A girafa em chamas* - 1937  
DALÍ. *A metamorfose de Narciso* - 1937  
DALÍ. *O Cristo de S. João da Cruz* - 1951  
DALÍ. *Crucificação ou corpo hipercúbico* - 1954  
DALÍ. *Autorretrato como Mona Lisa* - 1954  
DE CHIRICO. *A incerteza do poeta* - 1913  
DE CHIRICO. *Mistério e melancolia de uma rua* - 1914

- DEGAS. *Aula de dança* - 1873-75
- DERAIN, André. *Três figuras sentadas na relva* - 1906
- DIEBENKORN, Richard. *Ocean Park n° 67* – 1973
- DUCHAMP. *Nu descendo uma escada n° 2* - 1912
- DUCHAMP. *Roda de bicicleta* - 1913
- DUCHAMP. *A fonte* - 1917
- DUCHAMP. *L.H.O.O.Q.* - 1919
- EGITO. Pirâmide de Queops
- EL GRECO. *Pietá* - 1571-76
- EL GRECO. *A Santíssima Trindade* - 1577
- EL GRECO. *O espólio de Cristo* - 1577-79
- EL GRECO. *Vista de Toledo* - 1604-14
- EL GRECO. *Laocoonte* - 1608-14
- ERNST, Max. *Celebes* - 1921
- ERNST, Max. *Água 3* - 1933
- ERNST, Max. *Jardim engole aviões* - 1935-36
- FRA ANGELICO. *Anunciação* - 1532-34
- FRANCIS BACON. *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* - 1944
- FRANCIS BACON. *Estudo n° 1 do retrato de Inocência X de Velázquez* - 1961
- FRANCIS BACON. *Estudo para cabeça de Isabel Rawsthorne* - 1967
- FRANCIS BACON. *Autorretrato* - 1971
- FRANCIS BACON. *Três estudos para autorretrato* - 1972
- FRANCIS BACON. *Três estudos para um autorretrato* - 1975
- FRANK LLOYD WRIGHT. *A casa da Cascata* - 1936 (Estados Unidos)
- FREUD, Lucian. *Autorretrato* - 1985
- FREUD, Lucian. *Benefits Supervisor Sleeping* - 1995
- FRIEDRICH, Caspar. *A árvore dos corvos* - 1822
- GAUDÍ. *Igreja da Sagrada Família* - 1883-... (Barcelona)
- GAUDÍ. *Parque Güell (entrada)* - 1900-14 (Barcelona)
- GAUDÍ. *A casa Milá* - 1905-10 (Barcelona)
- GAUGUIN. *A visão depois do sermão* - 1888
- GIACOMETTI, Alberto. *Homem que caminha* - 1960
- GIORGIONE E TICIANO JOVEM. *Concerto campestre* – 1510
- GOELDI. *Cabeça* - 1927
- GOELDI. *Abandono* - 1937
- GOELDI. *Céu vermelho* - 1950
- GOELDI. *Cabeça* - 1950
- GOELDI. *Humilhados e ofendidos de Dostoievski* - 1960
- GONTCHAROVA. *Maquiagem* - 1913-14
- GORKY, Arshile. *Ano após ano* – 1947
- GRIS, Juan. *Violino e violão* - 1913
- GRIS, Juan. *Arlequim com guitarra* - 1919
- HEROD ATTICUS. *Anfiteatro de Herod Atticus* (Atenas)
- HOFMANN, Hans. *Nulli secundus* - 1964

HIROSHIMA. Destruição de Hiroshima (1945)  
HÖCH, Hannah. *Recorte com faca de bolo* - c. 1919  
ILHA DE PÁSCOA - Moais  
INGRES. *A fonte* - 1820  
KANDINSKY. *Improvisação 19* - 1911  
KANDINSKY. *Com o arco negro* - 1912  
KANDINSKY. *Helles Bild* - 1913  
KANDINSKY. *Fuga 2* - 1914  
KANDINSKY. *Gorge Improvisação* - 1914  
KLEE. *O peixe dourado* - 1925  
KLEE, Paul. *Airtsudni* - 1929  
KLEE. *Park bei Lu* - 1938  
KLEE. *Fogo e Morte* - 1940  
KLIMT. *Retrato de Adele Bloch-Bauer I* - 1907  
KOKOSCHKA. *Esposa ao vento* - 1913  
KOKOSCHKA. *Autorretrato de um artista degenerado* - 1937  
KRIKHATZKIJ. *The First Tractor* - 1942  
LASAR SEGALL. *Navio de emigrantes* - 1939-41  
LASCAUX. Cavernas de Lascaux (França)  
LEONARDO DA VINCI. *A última ceia* - 1495-97  
LEONARDO DA VINCI. *Mona Lisa* - 1503-1506  
LES FERRERES. Aqueduto de Les Ferreres (Espanha)  
LOOS, Adolf. Casa Steiner - 1910 (Viena)  
MACHU PICCHU – As ruínas de Machu Pichu (Peru)  
MAGRITTE. *A traição das imagens* - 1928-29  
MAGRITTE. *A condição humana* - 1933  
MAGRITTE. *As graças naturais* - c. 1948  
MAGRITTE. *Golconda* - 1953  
MAGRITTE. *A grande guerra* - 1964  
MALEVICH. *Quadrado negro sobre fundo branco* - 1913-15  
MALEVICH. *Branco sobre branco* - 1918  
MANET. *Le déjeuner sur l'herbe* - 1863  
MANET. *Olympia* - 1865  
MARQUET. *Nu no sofá vermelho* - 1913  
MATISSE. *Nu no ateliê* - 1898  
MATISSE. *La joie de vivre* - 1905-06  
MATISSE. *Harmonia em vermelho (A mesa de jantar)* - 1908  
MATISSE. *A dança* - 1909  
MERZ, Mario. *Iglu de Giap* - 1968  
MILLET, François. *Angelus* - 1858  
MODIGLIANI. *Paisagem toscana* - 1898  
MODIGLIANI. *Cariatide* - 1913  
MODIGLIANI. *Jeanne Hebuterne com chapéu e colar* - 1917  
MODIGLIANI. *Paisagem* - 1919



MONDRIAN. *Composição* - 1921  
 MONET. *Impression, soleil levant* - 1872  
 MONET. *Regatas em Argenteuil* - 1872  
 MONET. *A Catedral de Rouen* - 1893-94  
 MOORE, Henry. *Composição de quatro peças - figura reclinada* - 1934  
 MORIMURA, Yasumasa. *Mona Lisa in pregnancy* - 1998  
 MUNCH. *Autorretrato no inferno* - 1893  
 MUNCH. *O grito* - 1893  
 MÚKHINA, Vera. *Trabalhador industrial e jovem de uma fazenda coletiva* - 1937  
 NAZCA. *As linhas de Nazca* (Peru)  
 OITICICA, Hélio. *Tropicália* - 1967  
 PARTENON. *O templo do Partenon* (Atenas)  
 PICASSO. *Primeira comunhão* - 1896  
 PICASSO. *As senhoritas de Avignon* - 1907  
 PICASSO. *Retrato de Ambroise Vollard* - 1909-10  
 PICASSO. *Nu, eu amo Eva* - 1912  
 PICASSO. *Guernica* - 1937  
 PICASSO. *Mulher que chora* - 1937  
 PICASSO. *Banhistas com um barco de brinquedo* - 1937  
 PICASSO. *Las meninas* - 1957  
 PIERO DELLA FRANCESCA. *A flagelação de Cristo* - c. 1460  
 PISSARRO. *Entrada do povoado de Voisins* - 1872  
 PISSARRO. *As castanheiras em Osny* - 1873  
 PISSARRO. *Caminho através do bosque no verão* - 1877  
 PISSARRO. *Boulevard Montmartre em tarde ensolarada* - 1897  
 POLLOCK. *Number 12* - 1949  
 POLLOCK. *Number 1, 1950* - 1950  
 RAFAEL. *Madona Sistina* - 1513-14  
 REIMS. *Catedral de Notre-Dame* (França)  
 RENOIR. *Le Moulin de la Galette* - 1876  
 RENOIR. *Canoeiros em Chatou* - 1879  
 RIOPELLE. *Il était une fois une ville* - 1954-55  
 RODCHENKO. *Preto sobre preto* - 1918  
 RODIN. *O beijo* - 1886  
 ROTHKO. *Sem título* - 1951-55  
 ROUSSEAU, Henri. *O sonho* - 1910  
 SALGADO, Sebastião. *Refugiados no Campo Korem* - 1984 (fot.)  
 SCHIELE, Egon. *O abraço I* - 1917  
 SEURAT. *Un dimanche après midi à l'Île de la Grande Jatte* - 1884-86  
 SISLEY. *A ponte em Sèvres* - 1877  
 SISLEY. *O canal de Loing* - 1892  
 STONEHENGE. *As pedras de Stonehenge* (Inglaterra)  
 TEIXIDOR BUENAVENTURA, David. *Gioconda 2001* - 2001  
 TURNER. *Chuva, vapor e velocidade* - 1844

TURNER. *Rio e baía* - 1845  
VAN EYCK. *O casal Arnolfini* - 1434  
VAN GOGH. *Cinco garrafas* - 1884  
VAN GOGH. *Três pares de sapatos* - 1886  
VAN GOGH. *Um par de sapatos* - 1886  
VAN GOGH. *Sapatos* - 1888  
VAN GOGH. *A cadeira de Paul Gauguin* - 1888  
VAN GOGH. *Campo de trigo com ciprestes* - 1889  
VAN GOGH. *O quarto do artista* - 1889  
VAN GOGH. *Noite estrelada* - 1889  
VAN GOGH. *Campo de trigo com corvos* - 1890  
VELÁZQUEZ. *Inocência X* - 1650  
VELÁZQUEZ. *As meninas* - 1656  
VÊNUS DE MILO. Escultura grega  
VLAMINCK. *Casas em Chatou* - c. 1905  
WITTGENSTEIN. *Casa na Kundmannngasse* - 1927-28 (Viena)  
WOLS. *A chama* - 1946-47

Sites consultados:

<http://www.ocaiw.com/>

<http://www.1st-art-gallery.com/>

<http://www.abcgallery.com/>