



Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica

Título	<i>A Teoria estética</i> de Adorno e a questão da eficácia social da arte
Autor/a	Georg W. Bertram
Tradutor/a	<i>Raquel Patriota e Ricardo Lira</i>
Fonte	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v.3 n.2, Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 85-111
Link	https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/3949

Formato de citação sugerido:

BERTRAM, Georg W. “*A Teoria estética* de Adorno e a questão da eficácia social da arte”. Trad. Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 3 n. 2., Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 85-111.

A TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO E A QUESTÃO DA EFICÁCIA SOCIAL DA ARTE

Georg W. Bertram¹

Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira

RESUMO

O artigo aborda a questão de como pensar a eficácia (*Wirksamkeit*) social da arte a partir da perspectiva de Adorno. Seu objetivo central está em recusar interpretações da obra de Adorno segundo as quais a negatividade da arte resulta em sua ausência de eficácia. Em contrapartida, defendendo junto a Adorno uma compreensão da eficácia da arte que se baseia na específica comunicação mimética por ela instaurada. Assim, cada obra de arte traz à tona uma perspectiva específica de que certos contextos sociais (práticas, percepções, relações intersubjetivas etc.) também podem ser diferentes. A arte não conduz, portanto, a uma mudança concreta na sociedade, mas amplia perspectivas dentro da sociedade, de modo que se tornem visíveis possibilidades de uma práxis distinta. Dessa forma, a arte trabalha contra o enrijecimento social e se revela uma forma produtiva de práxis crítica.

¹ Professor do Institut für Philosophie da Freie Universität – Berlin, Alemanha.
georg.bertram@fu-berlin.de

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Sociedade; Theodor W. Adorno

ADORNO'S *AESTHETIC THEORY* AND THE QUESTION OF THE SOCIAL EFFECTIVENESS OF ART

ABSTRACT

The article pursues the question of how to think about the social effectiveness of art from Adorno's perspective. Its central objective is to refuse interpretations of Adorno's work according to which the negativity of art results in its lack of effectiveness. In contrast, with Adorno I defend an understanding of the effectiveness of art that is based on the specific mimetic communication it establishes. Thus, each work of art brings to light a specific perspective that certain social contexts (practices, perceptions, intersubjective relations, etc.) could also be different. Therefore, art does not lead to a concrete change in society, but expands perspectives within society, so that the possibilities of a different praxis become visible. In this way, art works against social stiffness and reveals itself as a productive form of critical praxis.

KEYWORDS

Art; Society; Theodor W. Adorno

A filosofia da arte de Adorno compreende a arte – também e especialmente em comparação com outras filosofias da arte – no sentido específico de sua posição na sociedade. Para ele, essa posição está ligada a um desenvolvimento: a autonomia da arte no todo social é o resultado de uma diferenciação de subsistemas sociais no interior da sociedade moderna. Segundo Adorno, essa diferenciação – ao contrário de outros subsistemas, que são mais ou menos integrados no todo social – faz com que a arte assuma um papel específico na sociedade, que se pode concisamente delinear com o conceito de crítica da racionalidade (*Rationalitätskritik*): para Adorno, a arte critica os aspectos problemáticos de uma racionalidade alinhada à identificação e, portanto, à dominação e ao uso instrumental.

Nesse pano de fundo, quando se pergunta pela eficácia social da arte, pode parecer que se pergunta por algo contraditório: Adorno não descartaria essa eficácia? Se a arte critica as falsas relações sociais, ela também não tem que se recusar a ser eficaz dentro delas? O pensamento de Adorno sobre a arte parece ser compelido, a partir de sua *Dialética Negativa*, a vincular a arte a uma crítica fundamental da sociedade, que por sua vez não pode nem deve se manifestar socialmente.

No texto a seguir, procurarei investigar precisamente essa possível consequência radical da filosofia da arte de Adorno. Meu objetivo é elucidar se ele de fato estava determinado a compreender a arte como socialmente ineficaz, ou se há outras possibilidades de lhe atribuir uma posição diferente. Eu gostaria de mostrar que a tese da ineficácia social da arte não diz respeito ao pensamento de Adorno sobre a incorporação

social da arte – à luz dessa incorporação, a arte é de certo modo entendida como eficaz.

O objetivo das subsequentes considerações é, por sua vez, uma releitura da *Teoria Estética*. Importa esclarecer que a Adorno não pode ser atribuída, de modo unilateral, uma posição negativista, pois uma tal atribuição não faz jus às suas teses fundamentais.² Ao se questionar sobre a eficácia social da arte, não se pode compreender Adorno como um simples esteta da negatividade. Trata-se muito mais de uma estética no sentido de uma teoria crítica da sociedade. No que se segue, gostaria de ao menos explicitar, de modo geral, o que isso significa.

A fim de realizar os objetivos delineados em minhas considerações, procederei do seguinte modo: na primeira parte, farei a distinção de quatro teoremas centrais da filosofia da arte de Adorno. Vou expor quais desses teoremas estão corretos a meu ver, e quais deles possivelmente precisam de um *corretivo* – em sentido adorniano. Na segunda parte de minhas considerações discutirei então a tese de Adorno do duplo caráter da arte como autônoma e como fato social, considerando as consequências de tal duplo caráter para a compreensão da autonomia da arte segundo Adorno. Isso me leva, na terceira parte do texto, à pergunta sobre a comunicação específica da arte. Minha tese é que a comunicação mimética deve ser compreendida como elemento da comunicação social. Por fim, na quarta

² Assim, também me dirijo contra os críticos de Adorno que entendem o seu negativismo unilateralmente, e por isso afirmam uma eficácia social da arte contra Adorno (Cf. Jauß 1979). Penso que tal eficácia, entendida corretamente, pode ser reconstruída no sentido de Adorno, *com* e não *contra* ele.

parte, proponho uma revisão da relação entre arte e sociedade, que está de acordo com a filosofia da arte de Adorno.

1. Quatro teoremas de Adorno

Parece-me significativo, antes de tudo, compreender a filosofia da arte de Adorno através de quatro teoremas. Minha pretensão não é a de fazer justiça à *Teoria Estética* de modo exaustivo com esses quatro teoremas, mas selecionar quatro motivos que, do meu ponto de vista, são decisivos para a determinação da relação entre arte e sociedade em Adorno:

A. *O princípio básico de Adorno*: A arte é tanto autônoma como também um fato social (Adorno 2008: 16). Esse duplo caráter da arte tem um sentido decisivo para a compreensão de Adorno da autonomia estética. As relações sociais sedimentam-se na constituição autônoma das obras de arte.

B. *A ideia básica de Adorno*: A arte é um corretivo da sociedade. Por meio de sua autonomia a arte resiste à integração à totalidade social e torna-se assim uma representante do não-idêntico – uma representante daquilo que não é.

C. *A explicação de Adorno sobre a relação comunicacional entre arte e sociedade*: As obras de arte comunicam-se com os outros contextos sociais (Adorno [2008: 17] gosta de dizer: com o que lhes é externo) “através da não-comunicação”. As obras de arte fecham-se aos mecanismos funcionais da sociedade.

D. *Consequências para a compreensão da negatividade estética*: A explicação da relação entre arte e sociedade indica

que Adorno compreende a negatividade da arte como estruturalmente afirmativa.³ Uma vez que a comunicação da arte é não-comunicativa, ela não interfere nas relações sociais. Assim, em sua negatividade fundamental, a arte é estruturalmente afirmativa.

Minha tese é a de que do princípio básico e da ideia básica segue-se que a relação entre arte e sociedade não pode ser compreendida com o conceito de “não-comunicação”. Com isso, torna-se também problemática a tese da afirmação estrutural da sociedade pela arte. Para Adorno, a arte deve ser compreendida dentro dos contextos sociais como uma força negativa, que em sua negatividade se torna eficaz.⁴

Minhas considerações pressupõem que eu veja certa ambiguidade na explicação de Adorno sobre a relação entre arte e sociedade. Isso resulta, primeiramente, do fato de Adorno não relacionar de modo claro a sedimentação da sociedade na arte com a comunicação da arte na sociedade; e, em segundo lugar, do fato de que a comunicação mimética, que ele atribui à arte, é por ele compreendida como não-comunicação. Quando se compreende esses aspectos da filosofia da arte de Adorno em sua ambiguidade, há espaço para que se evite explicar essa filosofia de modo unilateralmente negativista. Isso pode ser feito, por sua vez, caso se atribua a Adorno duas teses:

a. *Incorporação da arte na sociedade*: A comunicação das obras de arte se dá na medida em que os antagonismos da soci-

³ Cf. Adorno (2008: 12).

⁴ Hauke Brunkhorst (1995: 119) fala de uma “leitura pós-utópica” que acentua, no sentido de Adorno, a eficácia da negatividade estética na sociedade.

idade são abordados e articulados na obra de arte. Essa articulação é compreendida no quadro da sociedade enquanto tal e abre novas perspectivas dos antagonismos referentes a ela.

b. *A comunicação específica da arte*: A tomada de posição da arte em relação às contradições sociais ocorre – como Adorno acertadamente analisa – através de uma forma própria de comunicação, que deve ser entendida como elemento das relações sociais. Por esse motivo, o comportamento mimético é mal compreendido quando tomado como um comportamento socialmente transcendente.

Tentarei agora fundamentar com mais exatidão essas duas teses através de algumas considerações complementares e, assim, esclarecer como as compreendo.

2. O duplo caráter da arte

O duplo caráter da arte enquanto autônoma e fato social marca o pensamento de Adorno sobre arte desde seus fundamentos. Como já mencionado, Adorno compreende a autonomia enquanto resultado de desenvolvimentos sociais. Assim, com o desenvolvimento das sociedades modernas, intensificaram-se os aspectos problemáticos da racionalização, o que por sua vez levou a arte a se distinguir como contra-força que se opõe a tais aspectos.

Segundo a compreensão de Adorno, a arte não é simplesmente de um lado autônoma e, de outro, fato social, mas esses dois aspectos estão conectados. Um dos conceitos centrais de

Adorno na explicação da autonomia artística é útil para esclarecer essa conexão: o conceito de lei formal (*Formgesetz*).⁵ Segundo a compreensão de Adorno, toda obra de arte realiza uma lei formal própria. Ou seja: o modo como diferentes elementos estão ligados em uma obra de arte não é compartilhado com outras obras ou com outros contextos da realidade social – tampouco com outras obras do gênero artístico a que pertence. Pelo contrário, cada obra de arte constrói (novamente) a partir de si mesma essa conexão. Ou, em um discurso menos subjetivista: para cada obra de arte há um modo característico no qual a conexão entre seus elementos é constituída. Esse modo específico é, para ela, sua própria lei formal. Os *elementos* têm significações diversas: palavras em um poema; harmonias, conexões melódicas e contrapontísticas em uma música de câmara; cores e formas em uma pintura. Em cada caso, as conexões entre elementos em uma obra de arte são determinadas de forma específica. Aqui pode-se também falar do conceito estruturalista do *idioleto* de cada obra de arte:⁶ na conexão estabelecida entre seus elementos, cada obra de arte desenvolve uma linguagem própria. Essa linguagem não é partilhada com outras obras, nem com demais contextos na sociedade e no mundo.

Com o conceito de lei formal, Adorno entende desse modo a constituição autônoma de cada obra de arte. Tal constituição, entretanto, não é produzida meramente a partir da arte, mas a partir de contextos sociais. Adorno articula o caráter social da arte de modo particularmente marcante quando

⁵ Cf. Adorno (2008: 14).

⁶ Cf. Eco (1997: 59).

escreve: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (Adorno 2008: 18). Para o hegeliano Adorno, não se pode separar forma e conteúdo, uma vez que os antagonismos da sociedade se sedimentam na maneira como a obra de arte forma seu conteúdo.

A conexão entre arte e sociedade torna-se plástica, dentre outros lugares, na “Palestra sobre lírica e sociedade”. Nela, Adorno recorre a um poema de Eduard Mörike e a outro de Stefan George, a fim de mostrar que a expressão da individualidade lírica funciona de modo distinto nos dois casos. Da perspectiva de Adorno, Mörike atualiza a ideia lírica (o tornar-se linguagem do eu lírico) na “sociedade industrial” (Adorno 2003: 63), de tal modo que a expressão individual surge como um “súbito lampejo” (Ibid.: 83). George, por outro lado, escreve em uma situação na qual o “individualismo [...] já se entregou à tutela do mercado” (Ibid.: 87). Por esse motivo, a expressão individual permanece sob suspeita, de modo que o poema “se convert[e] no receptáculo, por assim dizer, da ideia de uma linguagem pura” (Ibid.) – uma linguagem pura que “derrub[a] os muros da individualidade” (Ibid.: 89). Desse modo, a ideia lírica forma-se nos diferentes poemas segundo as relações sociais nas quais eles surgem. A respectiva forma articula as relações nas quais se efetiva.

Dessa maneira, a lei formal de uma obra de arte deve ser entendida como resultado de uma comunicação entre arte e sociedade. Nesse sentido, Adorno fala (em consonância com Georg Lukács [2009: 38]) do “poema [...] como relógio solar

histórico-filosófico” (Adorno 2003: 79). Essa metáfora não me parece muito acertada, na medida em que está ligada à ideia de um instrumento indicador. No entanto, segundo Adorno a obra de arte não é um instrumento de indicação das relações sociais. Pelo contrário, ela confere a essas relações uma expressão formal própria, na medida em que realiza sua própria lei formal. Assim, a forma de uma obra de arte deve ser entendida, conforme já mencionei, como uma articulação: o conceito de articulação compreende o modo pelo qual a própria formação da obra de arte leva em conta o contexto social em que se encontra.

Na *Teoria Estética*, Adorno reconstrói a ligação da autonomia artística às relações sociais também através dos conceitos de “aparência” e “expressão”. Lá, diz incisivamente: “expressão e aparência constituem a princípio uma antítese” (Adorno 2008: 172). E adiante: “se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor [...], a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um dos seus constituintes, defende-se de sua imanência sob a lei formal” (Ibid.).

Compreendo essa afirmação da seguinte forma: a realização da autonomia através da respectiva lei formal de uma obra ameaça produzir uma mera imanência estética – uma arte pela arte (*l'art pour l'art*). Contra essa ameaça, no entanto, opõe-se o momento (*Moment*) de expressão na arte – os antagonismos da realidade que nela se inscrevem. Por essa razão, a lei formal é mal compreendida quando tomada como resultado de um desenvolvimento imanente da arte. Por exemplo, o desenvolvi-

mento de um gênero artístico (como o do quarteto de cordas entre Schumann e Brahms) nunca acontece apenas a partir de conexões internas (ao gênero), mas sempre se associa a reações às experiências sociais. Nessa medida, toda lei formal excede uma imanência artística. Ela é uma articulação de tensões sociais.

Com o entrelaçamento da autonomia estética e da incorporação nas relações sociais até agora explicado, podemos chegar à seguinte conclusão provisória: a arte não se posiciona apenas negativamente em relação à sociedade, mas, num certo sentido, deve ser entendida como afirmativa. No entanto, essa afirmação não é simplesmente consequência estrutural de uma negação abstrata. Trata-se muito mais do seguinte: enquanto articulação de antagonismos sociais, a arte afirma de modo substancial os contextos sociais por ela articulados. Isso não quer dizer que a arte simplesmente confirmaria os respectivos contextos, mas sim que todo confronto crítico se constrói sobre uma abordagem afirmativa das relações articuladas. É precisamente nesse sentido que a arte, em sua constituição formal, comunica-se com a sociedade – contra a qual ela ao mesmo tempo se direciona criticamente.

Falemos mais uma vez disso em relação aos mencionados poemas de Mörike e George: o poema de Mörike capta, segundo Adorno, o precário e contingente momento do individual nas relações sociais industriais. A lírica de Mörike registra, assim, uma contradição fundamental entre individualidade e totalidade social nessas circunstâncias. No quadro dessa contradição, a lírica de Mörike se posiciona em certa medida ao tomar um contradiscurso do precário e do contingente, no sentido –

como diz Adorno – de uma possibilidade impossível, trazida à tona contra os arranjos das condições prosaicas. Algo análogo ocorre com a abstinência de George em relação à linguagem lírica. Desse modo, a constituição da dimensão crítica de obras individuais apresenta um momento afirmativo em relação às relações sociais nas quais essas obras se efetivam. Esse momento afirmativo, tal como o entendo, tem consequências para a comunicação das obras de arte às quais agora me dedicarei. Antes de fazê-lo, no entanto, gostaria de lembrar brevemente a primeira tese, que agora espero esclarecer e fundamentar. Ela diz o seguinte:

a. Incorporação da arte na sociedade: A comunicação da obra de arte dá-se pelo modo como os antagonismos da sociedade são captados e articulados na obra de arte. Essa articulação deve ser compreendida no âmbito da sociedade enquanto tal e abre novas perspectivas dos antagonismos ou *em relação* a eles.

3. A específica comunicação da arte

Na primeira parte de minhas considerações já afirmei que Adorno compreende a comunicação das obras de arte como uma não-comunicação. Na *Teoria Estética*, dentre outros textos, ele a concebe com o conceito de “caráter enigmático”, que designa, de modo marcante, a interrupção da comunicação na arte.⁷ Deste modo, as obras de arte, enquanto idioletos, não são

⁷ Cf. Adorno (2008: 186).

compreensíveis, já que que a linguagem na qual elas são escritas não pode ser traduzida. Adorno também fala de uma “escrita [...] com uma significação truncada ou velada” (Adorno 2008: 125).

Mas, do ponto de vista de Adorno, as obras de arte são realmente incompreensíveis? O idioleto – ou seja, uma linguagem falada por apenas um indivíduo – é fundamentalmente incompreensível? A meu ver não é plausível presumir uma incompreensibilidade da lei formal em Adorno. E isso já foi mostrado pelos exemplos de Mörike e George. Em cada caso, a lei formal própria a uma obra de arte pode ser, ao menos a princípio, compreendida e explicada. É precisamente isso que Adorno faz em suas *Notas de Literatura* e também nas monografias musicais. Quando eu menciono “a princípio”, quero dizer que são apenas possíveis aproximações ao idioleto de uma obra de arte. Isso vale fundamentalmente para o idioleto: *per definitionem*, ele não pode ser compartilhado com outros. Isso não significa, no entanto, que ele seria essencialmente incompreensível. É possível aproximar-se dele.

Adorno captou uma forma específica de aproximação através de um conceito central para sua filosofia da arte: o conceito de mimese (*Ibid.*: 148). A lei formal de uma obra de arte marca uma constelação específica de elementos, dos quais é possível aproximar-se ou tomar mimeticamente a forma. Mesmo que uma obra de arte não possa ser simplesmente decifrada em sua linguagem, ainda é possível segui-la em suas estruturas. Isso significa que se pode conhecê-la com uma

prática mimética.⁸ Tal como Adorno claramente afirma, o comportamento mimético conduz a uma forma de conhecimento. Nesse sentido, o comportamento mimético evocado pelas obras de arte conhece formas e práticas muito diversas:⁹ o olhar através do qual se exploram as constelações de uma pintura; os passos de dança com os quais se segue uma peça musical; a dinâmica afetiva com a qual se acompanha o enredo de um filme. Tipos muito diferentes de práticas desempenham um papel no comportamento mimético demonstrado por aqueles que se confrontam com uma obra de arte.

Nesse momento, coloca-se a questão de até que ponto se pode falar em comportamento mimético de uma comunicação evocada através obra de arte, e como tal comportamento se relaciona com as aproximações às leis formais da obra. A posição de Adorno parece clara: o comportamento mimético opõe-se à racionalidade identificadora. Mas que tipo de oposição é essa? Adorno parece dizer: a comunicação nas sociedades modernas se dá apenas por identificação. A racionalização das sociedades modernas conduz, nesse sentido, a relações uniformizadas.¹⁰ Se o comportamento mimético não realiza tal uniformidade, parece então que ele só pode ser compreendido como não-comunicação. Entretanto, isso é verdade apenas se a comunicação estiver associada exclusivamente à uniformidade. Em contraste com o pano de fundo das reflexões de Adorno, tal

⁸ “Se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita” (Adorno 2008: 194).

⁹ Cf. Bertram (2014: 131).

¹⁰ Cf. particularmente o capítulo sobre a indústria cultural (Adorno e Horkheimer 2006: 99-138)

associação não é de modo algum necessária. Adorno obviamente assume que a comunicação em sociedades pré-modernas não se deu uniformemente. Portanto, em princípio, não há nada contra a possibilidade de comunicação sob relações não-uniformes. Uma vez que o comportamento mimético deve ser compreendido como comunicação, tal comportamento complementa outras formas desta. Ele rompe uma possível uniformidade. Quando Adorno afirma que nos deparamos com obras de arte por meio de um comportamento mimético, isso significa, a meu ver, que por meio de tal comportamento as relações comunicativas são ampliadas. Na medida em que obras de arte provocam a comunicação, elas intervêm nas formas de comunicação de uma sociedade.

Não há dúvida, no entanto, que as diferentes formas de comunicação não têm necessariamente de influir umas sobre as outras. Elas podem simplesmente coexistir lado a lado. A compreensão de que uma obra de arte produz uma contradição entre a individualidade e o todo social pode permanecer sem consequências para a comunicação conceitual no interior do contexto social em que se encontra. Todavia, ocorre em todo caso um alargamento da comunicação na compreensão produzida pela obra de arte. Pois mesmo quando diferentes formas de comunicação não se interferem, o acréscimo de uma outra forma de comunicação significa um alargamento das possibilidades comunicativas.

Segue-se disso que a arte pertence aos contextos funcionais da sociedade. Mesmo que a comunicação evocada pela obra de arte seja peculiar, ela é, em sua peculiaridade, uma

parte funcional da sociedade. Isso não significa que a arte simplesmente permaneça no quadro de possibilidades comunicativas estabelecido, e que as confirme. A negatividade da arte é decisiva para Adorno. Acredito que ela deve, no entanto, ser compreendida de modo produtivo. Nesse sentido, falo de um complemento ou de um alargamento que não converte simplesmente tudo para o bem, nem permanece inefetivo.

Do meu ponto de vista, é importante uma consideração suplementar. Posso iniciá-la com a seguinte pergunta: as relações nas sociedades modernas são de fato tão uniformes, como Adorno pressupõe? Pensem no capítulo sobre a Indústria Cultural da *Dialética do Esclarecimento*. Nele Adorno recorre particularmente à publicidade, ao cinema de Hollywood e também ao jazz como exemplos de comunicações uniformes.¹¹ Mas as linguagens da publicidade são tão diferentes quanto as do cinema de Hollywood – as linguagens do jazz também sempre foram diferentes (mesmo que Adorno não as visse assim). O diagnóstico de Adorno quanto às relações comunicativas em uma sociedade deve ser revisto, uma vez que as comunicações abrangentes nas sociedades modernas não são necessariamente uniformes. Mesmo quando as comunicações são abrangentes, diferentes linguagens e formas de comunicação podem interagir. Mas quando esse é o caso, então aqueles que se comunicam na sociedade moderna são sempre confrontados com linguagens que não falam ou não compreendem. Nesses casos, requer-se um comportamento mimético. Assim como no caso dos idioletos das obras de arte, linguagens diferentes requerem

¹¹ Cf. Adorno e Horkheimer (2006: 199-138).

uma compreensão mimética. Se assumirmos que existe diversidade linguística nas sociedades modernas, o comportamento mimético inevitavelmente desempenha um papel nessas sociedades.

Seguindo essa consideração suplementar, não se deve compreender a ampliação da comunicação realizada pela arte como se ela fundasse um tipo próprio de comunicação – o comportamento mimético. Pelo contrário, nas sociedades modernas os modos de comportamento conceitual e mimético estão entrelaçados. A arte não traz consigo, como visto, nenhuma ampliação fundamental, mas leva adiante um tipo de comportamento que, de qualquer modo, está difundido nas interações de diferentes linguagens em sociedades modernas. Isso não significa que a arte não possua um grande significado – muito pelo contrário. Quando se compreende a ampliação da arte como não essencial, há espaço para que se aprecie obras de arte individuais em suas contribuições concretas. No sentido da defesa de Adorno do não-idêntico, isso significa atribuir à arte uma realização concreta e não fundamental - e eu voltarei a isso.

Gostaria de resumir minhas considerações sobre a comunicação da arte tendo em perspectiva o duplo caráter da arte. Indiquei mais acima que, segundo Adorno, as relações sociais são inseridas na lei formal das obras de arte. A comunicação das obras de arte, por mim reconstruída, significa que uma tal inserção também ocorre em sentido contrário: as obras de arte inserem-se em outras práticas e, com isso, também nas relações sociais. Isso não significa que as obras de arte simplesmente confirmem relações sociais específicas e as formas de comuni-

cação nelas dominantes. As independentes leis formais das obras de arte têm a peculiaridade de não se deixarem subsumir a esquemas comunicativos. Isso não quer dizer, no entanto, que as obras de arte não se inscrevam comunicativamente em uma sociedade. O comportamento mimético, que a arte evoca segundo Adorno, muda a comunicação social - e isso com cada nova obra.

Não apenas as relações sociais inscrevem-se nas leis formais artísticas, mas também inversamente as leis formais artísticas inscrevem-se nas relações sociais. Tal como Adorno repetidamente afirma em suas interpretações, as obras abrem novas perspectivas em relações concretas, e o fazem não como uma utopia concreta em relação a uma mudança dessas relações, mas sim no sentido de uma abertura de diferentes perspectivas, através do estabelecimento de novas práticas. Adorno tem conceitos diversos para essa abertura de perspectivas – são muito marcantes os conceitos de “fogos de artifício” e de “aparição” (Adorno 2008: 129), mas também o conceito de “aparência” (considero expressivo que essas sejam metáforas ópticas). Tais conceitos têm em comum o fato de mostrarem uma nova cunhagem (*Neuprägung*). Tal como Adorno reivindica em sua indicação das leis formais artísticas, nessa nova cunhagem são incorporadas contradições sociais. Quando, então, as leis formais evocam práticas miméticas como novas marcações, que ampliam a comunicação social, então se inserem nessa ampliação as contradições sociais. Dito de modo bem direto: obras de arte abrem novas perspectivas das contradições sociais. Elas permitem, por exemplo, recorrendo novamente a Mörike e

George, articulações de subjetividade além de suas respectivas fixações sociais. Do meu ponto de vista, Adorno deve ser entendido por sua reivindicação da dinâmica entre relações sociais e leis formais artísticas. Com isso também espero ter esclarecido e fundamentado a segunda das teses que introduzi acima. Também gostaria de recordá-la mais uma vez:

b. *A específica comunicação da arte*: o posicionamento da arte em relação às contradições sociais ocorre com um tipo próprio de comunicação, que deve ser entendido como elemento das relações sociais. Por essa razão, o comportamento mimético é mal compreendido quando tomado como um comportamento que transcende a sociedade.

4. Revisitando a posição da arte na sociedade

“A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (Adorno 2008: 21). O que agora desenvolvi sobre a comunicação da arte em Adorno não contradiria essa tese fundamental, que pode ser designada como a estética da negatividade de Adorno? Do meu ponto de vista, a resposta a essa pergunta é fácil: caso se tratasse de fato da tese fundamental de uma estética negativa, haveria claramente uma controvérsia. No entanto, na minha opinião não há tal tese em Adorno. Penso ser crucial enfatizar que Adorno fala de uma “antítese *social* da sociedade” (Ibid.; ênfase minha). Caso se entenda apenas a negatividade estética de Adorno, então isso, o “social”, tem de ser em maior ou menor medida suprimido. Nesse caso é necessário recorrer a forças exteriores ou pré-

sociais que vêm à tona na arte – como deixa claro o recurso de Christoph Menke ao conceito de “poder” do início do século dezenove.¹² No entanto, isso não significa nada mais do que compreender a arte como pura “antítese da sociedade”.

Caso se queira levar em conta o momento social da “antítese”, não se pode entendê-la como algo afastado da sociedade. A antítese é, de sua parte, socialmente formada e permanece por esse motivo no quadro da totalidade social. No entanto, do ponto de vista de Adorno a arte tem um caráter antitético, que pode ser esclarecido com a tese de que a arte estabelece novos impulsos. Também quando a arte é constituída socialmente, ela “não deve”, como diz Adorno (Ibid.), “imediatamente deduzir-se desta”. Eu proponho aqui compreender Adorno no seguinte sentido: a arte não abre uma mudança de perspectiva derivada de uma sociedade existente no âmbito de contextos sociais. Isso, no entanto, é dito de modo muito abstrato. O que isso significa mais precisamente em relação ao lugar da arte na sociedade? Eu gostaria de responder a essa pergunta com três teses, com as quais procurarei compreender a posição da arte na sociedade a partir da perspectiva de Adorno:

c. *Tese metafísica*: a arte lembra de uma maneira prática que tudo pode ser diferente. Essa é sua contribuição essencial, antitética, no âmbito das sociedades. A concepção de metafísica desenvolvida na *Dialética Negativa* é decisiva para a compreensão da posição social da arte de Adorno.¹³ Nessa obra Adorno entende a metafísica como uma reflexão (*Nachdenken*) que

¹² Cf. Menke 2008.

¹³ Cf. Adorno (2009: 299-337).

mostra que aquilo que é também poderia ser outra coisa.¹⁴ Nessa medida, a metafísica rompe a imanência do existente. Eu compreendo que a *Teoria Estética* é baseada nessa concepção de metafísica. Ela entende a arte como uma práxis capaz de apontar para além do existente.¹⁵ Com isso, o existente não é simplesmente alterado. Nesse sentido, a “antítese” de que fala Adorno deve ser entendida como a ampliação no sentido da mudança de perspectiva, a qual me referi várias vezes. No contexto da crítica social de Adorno, as sociedades precisam de tal mudança de perspectiva para não se enrijecerem de modo imanente. Neste ponto, a posição da arte na sociedade deve ser compreendida primeiramente de modo funcional: a arte tem a função de trabalhar contra o enrijecimento. Por essa razão é sua tarefa abrir sempre novas perspectivas.

d. *Tese crítica*: a arte presta uma contribuição insubstituível para a crítica da sociedade.¹⁶ A determinação funcional da arte, que ofereci na primeira tese, é enquanto tal muito abstrata. A posição da arte na sociedade não está ligada apenas ao objetivo de quebrar o enrijecimento social. Muito pelo contrário, as obras de arte sempre abordam enrijecimentos específicos. Nas considerações anteriores, levei em conta essa orientação bastante específica da arte ao associar sua lei formal a contradições sociais. Cada obra de arte articula contradições sociais específicas. Com isso, essas articulações são sempre aberturas de perspectivas: em relação às contradições em ques-

¹⁴ (Ibid.: 329-330)

¹⁵ “Mas o facto de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir” (Adorno 2008: 204).

¹⁶ Sobre o conceito adorniano de crítica estética cf. Bertram (2015).

ção, sempre se abre uma perspectiva que lança nova luz sobre tais contradições. Precisamente nesse sentido, a arte presta, segundo Adorno, uma contribuição central à crítica social: ela estabelece impulsos para a ruptura de certas contradições, e desse modo enfrenta os déficits da realidade social. Assim, como Adorno nunca cansou de enfatizar, a crítica de arte não visa uma determinada transformação da sociedade. Obras de arte não desenvolvem conceitos determinados de uma práxis melhorada. O que é essencial para o propósito crítico da arte (e para seu caráter metafísico) é a abertura de perspectiva. Essa abertura de perspectiva não se realizaria se arte visasse meramente uma determinada proposta de mudança.

Podem se perguntar, então, se eu tomo como não concretizável a compreensão de Adorno sobre arte no sentido de uma crítica social. Não diria Adorno que as mudanças de perspectiva abertas através da arte são sempre orientadas pelo não-idêntico? Adorno não fala, nesse sentido, do belo natural como “vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal”? (Adorno 2008: 117) Minha proposta interpretativa pode, a meu ver, certamente ser entendida como fazendo jus a certas teses de Adorno. Também considero crucial levar em conta as contradições sociais de que trata Adorno. Por conseguinte, o não-idêntico não deve ser compreendido como uma instância externa à sociedade, que se manifesta contrariamente às práticas sociais. Pelo contrário, trata-se de uma instância que se contrapõe criticamente à rigidez e às deformações sociais.¹⁷ Do meu ponto de vista, é crucial que se entenda que embora

¹⁷ Cf. Seel (2004: 23).

Adorno frequentemente use o conceito abstrato de não-idêntico, em suas considerações concretas sobre obras de arte ele deixa claro, no entanto, que compreende o não-idêntico de modo concreto. Mais uma vez quero aqui remeter aos poemas de Mörike e George: o não-idêntico do sujeito (que é suprimido pelas contradições sociais, por assim dizer) é endereçado nesses poemas de modo específico. Não há, portanto, uma instância universal do não-idêntico que Adorno teria invocado em uma intenção crítica mas, em vez disso, o não-idêntico ganha uma configuração bastante específica na relação com as diferentes leis formais das obras de arte.

e. Tese da produtividade da crítica: A contribuição da arte para a crítica social não pode ser interpretada, no contexto destas considerações, como uma espécie de afirmação impotente. Sempre se pode ter a impressão de que Adorno compreende a arte como uma prática improdutiva, que em última análise se levanta contra o contexto de imanência de maneira não efetiva. Essa impressão é, todavia, imprecisa. Para Adorno a arte é totalmente produtiva. No entanto, trata-se de advertir para o mal-entendido sobre essa produtividade. A arte não esboça meramente modelos distintos de práxis social, que poderiam ser aplicados a partir de planos fornecidos pelas obras de arte. Pelo contrário, deve-se compreender a produtividade da arte no sentido da ampliação das perspectivas em relação às práticas sociais, cuja eficácia não se dirige à ampla totalidade, mas à pequena escala. Neste ponto, é esclarecedor, a meu ver, aquilo que já disse a respeito da compreensão do não-idêntico: a maneira específica pela qual o não-idêntico é trazido à tona nas

obras de arte implica que as ampliações de perspectivas por elas realizadas sempre se relacionem ao nível micro, às dimensões particulares da realidade social. Dessa forma, a arte é produtiva para Adorno.

A produtividade à qual me refiro torna-se clara indiretamente no conceito adorniano de arte depois do modernismo. Adorno fala de uma “desartificação (*Entkunstung*) da arte” depois do modernismo (Adorno 2008: 34). O desenvolvimento da arte no sentido das sociedades pós-industriais é caracterizado pela assimilação das leis formais artísticas pelas formas de comunicação social. Por essa razão não resta nada à arte, a não ser a renúncia às particularidades de suas leis formais. Em suma: a arte tenta salvar sua autonomia renunciando à construção de sua própria linguagem, ou seja, em ser autônoma. Adorno vê esse desenvolvimento particularmente na música eletrônica e serial e nos formatos de performance dos anos 1960, como os *happenings*. Nesse caso, não se trata da questão, para mim, de saber se a apreciação de Adorno é correta, mas antes de iluminar a compreensão da produtividade da arte aqui implícita. Ela pode ser articulada da seguinte forma: a arte é produtiva na medida em que sempre abre novas perspectivas. Quando a sociedade assimila as perspectivas trazidas pelas obras de arte, a arte busca outras formas de articulação. Por meio dessas formas de articulação – por exemplo, por meio do serialismo ou dos formatos da performance – ela é, dentro dos contextos sociais, produtiva. Isso talvez seja ainda mais válido do que o próprio Adorno crê: e mesmo para as formas que ele caracterizou como “desartificação” da arte. Essas formas pode-

riam (contra a avaliação explícita de Adorno) ser compreendidas não como uma decadência imanente da arte, mas como seu desenvolvimento social no sentido de um desenvolvimento da produtividade artística.

Considerações finais

Nas segunda e terceira gerações da teoria crítica da sociedade da Escola de Frankfurt, perdeu-se a conexão entre arte e crítica social.¹⁸ Se se compreende Adorno de tal forma que ele atribui à arte uma posição afirmativa com relação à sociedade, então a esse respeito essa perda parece consequente. Também ao se tomar Adorno por um esteta negativo, que vê na arte uma força que a expulsa abstratamente de seus contextos sociais, então também é consequente não continuar o caminho de Adorno na teoria crítica.

Do meu ponto de vista, há aqui compreensões equivocadas, além da constatação de que houve uma perda decisiva nos desenvolvimentos da teoria crítica desde Habermas. Trata-se da perda da conexão entre arte e crítica da sociedade. Essa conexão é, do meu ponto de vista – e nisso vejo exatamente a lição decisiva de ambos: Adorno e Benjamin –, uma diretriz central da primeira teoria crítica que deve ser retomada. Entendo como

¹⁸ De certa forma, isso não se aplica à escola de Albrecht Wellmer – também representada depois de Wellmer por seus alunos, tais como Martin Seel, Christoph Menke, Ruth Sonderegger e Juliane Rebentisch –, na qual ainda se persegue a ligação entre arte e crítica social. Mas apesar de sua presença em Frankfurt e do reconhecimento concedido a alguns de seus membros, essa escola não conseguiu deixar uma marca duradoura em meio ao “mainstream” da teoria crítica pós-Habermas.

uma autolimitação decisiva da teoria crítica, o fato de que a arte não cumpra um papel importante no projeto de crítica social de Habermas e de Honneth, tampouco atualmente no de Rahel Jaeggi e Martin Saar. Nesse sentido, acredito que a reflexão sobre a função social da arte a partir de Adorno, que procurei realizar nesse texto, possa contribuir para restaurar a conexão entre crítica social e arte. Para tanto, é preciso rever a tese sobre a afirmação estrutural da arte, bem como a tese sobre a dimensão de seu ultrapassamento em relação à sociedade. As revisões no quadro de Adorno, que procurei propor aqui, não se destinam a apenas fornecer uma compreensão da arte. Trata-se antes para mim, como para eles, da centralidade do projeto de crítica da sociedade e do significado da arte para tal projeto.

Recebido em 09/04/2019, aprovado em 16/12/2019 e publicado em 27/01/2020

Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. A. Morão. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Dialética Negativa*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. J. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

- BERTRAM, G. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- _____. “Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice”. In: N. Ross (Ed.). *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*. Londres: Rowman & Littlefield, 2015. pp. 1-16.
- BRUNKHORST, H. “Kritik statt Theorie. Adornos experimentelles Freiheitsverständnis”. In: G. Schweppenhäuser, M. Wischke (Orgs.). *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Hamburg-Berlin: Argument-Verlag, 1995, 117-13.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica*. Trad. P. de Carvalho. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- JAUB, H.: “Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive”. In: B. Lidner, M. Lüdke (Orgs.). *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, p. 138-168.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- MENKE, C. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- SEEL, M. “Jede wirklich gesättigte Anschauung. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos”. In: _____. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, pp. 20-28.