

**Arte, Política e
Subjetividade
segundo o
pensamento
estético de
Theodor W.
Adorno**

Sílvia Bento

Arte, Política e Subjetividade segundo o pensamento estético de Theodor W. Adorno

Sílvia Bento

O eixo conceptual *arte – política – subjetividade* poderá ser enunciado como uma das linhas definidoras da filosofia da arte segundo Theodor W. Adorno.

De acordo com o pensamento estético de Adorno, a condição *política* da obra de arte –por outras palavras: a sua dimensão *crítica, negativa*, o seu carácter de *entidade cortante* [*das Schneidende*] relativamente à empírea, ao estado de coisas envolvente, e em última instância, à *sociedade* [*Gesellschaft*])– deverá ser perspectivada à luz da noção filosófica de *subjetividade*. A tríade de conceitos *arte, política e subjetividade*, tal como delineada por Adorno, constitui, neste sentido, o nosso principal objeto de estudo.

I.

Seguindo uma postura de interpretação distinta das leituras dos comentadores Christoph Menke (1988) e Jay M. Bernstein (1992 y 2006), impor-

taria sustentar, enfatizando, o lugar central do conceito de *sujeito* [*Subjekt*] no âmbito da filosofia da arte segundo Adorno. Cumpre, pois, avaliar a dimensão de *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] do objeto artístico, perspetivando-a como sua dimensão constitutiva –não apenas como possibilidade da sua configuração enquanto objeto ou objetivação distintos dos objetos empíricos, mas como princípio da sua *verdade* [*Wahrheit*]. Trata-se, portanto, de compreender a dimensão de produção e mediação subjetivas –a obra de arte enquanto produto subjetivo– como princípio de verdade de tal objeto. Poder-se-ia, inclusivamente, perspetivar a possibilidade de ocorrência de uma intensificação da mediação subjetiva da arte: o objeto artístico, é, com efeito, mais profundamente determinado pela subjetividade do que o objeto quotidiano, empírico, ou os modos de conhecimento científico. Cite-se o filósofo em *Ästhetische Theorie*, obra publicada em 1970: “[...] a objetividade da obra de arte é qualitativamente outra, mais especificamente mediada pelo sujeito do que a objetividade do conhecimento” (Adorno, 2003a: 245)¹. No mesmo sentido: “[o] primado do objeto não se deve ser confundido com as tentativas de extirpação da mediação subjetiva da arte, infiltrando a sua objetividade a partir de fora” (Adorno, 2003a: 478)². Tais considerações deverão definir o ponto de partida para a avaliação da arte como domínio negativo, crítico e político segundo Adorno.

A noção de subjetividade (estética) afigura-se, assim entendemos, como conceito fulcral no interior do pensamento de Adorno; como tal, a filosofia adorniana da arte assume-se menos como antecipação da pós-

1 “ [...] die Objektivität des Kunstwerks qualitativ anders, spezifischer durchs Subjekts vermittelt ist als die von Erkenntnis sonst” (Adorno, 2003a: 254).

2 “Der Vorrang des Objekts ist nicht zu verwirren mit Versuchen, Kunst aus ihrer subjektiven Vermittlung herauszubringen und ihr Objektivität von außen her zu infiltrieren” (Adorno, 2003a: 478).

–modernidade estética (mencionemos Lyotard, entre outros) do que como prolongamento ou aprofundamento críticos do idealismo estético (designadamente, da filosofia da arte de Hegel, como veremos). Segundo o pensamento estético de Adorno, a obra de arte define-se como produção subjetiva e como entidade que realiza um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] subjetivamente configurado e subjetivamente reportado.

Cumpramos elucidar que, no contexto da filosofia da arte segundo Adorno, a questão da *negatividade da arte* [*Negativität der Kunst*] apresenta-se erroneamente avaliada, assim sustentamos, sob a consideração de um movimento de rutura da obra para com o sujeito –um movimento de rutura pretensamente efetivado sob uma aspiração de anulação/dissolução da preponderância da mediação subjetiva na configuração da arte enquanto entidade de verdade, um movimento de rutura segundo o qual a arte constituir-se-ia como elemento destruidor do gesto subjetivo do *para-nós* [*für-uns*]. Evoquemos este tipo de interpretação do pensamento estético de Adorno: trata-se de uma leitura amplamente marcada por uma postura de ênfase na aproximação de Adorno a filósofos ditos pós-modernos. Adorno apresentar-se-ia, segundo comentadores como Menke e Bernstein, como um pré-pós-moderno, na medida em que a sua posição sobre o carácter negativo da arte decorreria de um gesto filosófico que pretenderia eliminar a categoria da subjetividade enquanto categoria estética –a categoria da subjetividade enquanto princípio de verdade da arte.

Em contraste com tais leituras, importa esclarecer e sublinhar a dimensão de mediação subjetiva da obra de arte. Trata-se da atividade subjetiva de produção do objeto artístico na sua concretude sensível particular e na sua estruturação formal imanente, momento inexorável da configuração da arte na sua objetividade própria. O carácter objetivo da obra não contradiz a sua dimensão de produção subjetiva. Somente através da sua mediação subjetiva –ao longo da qual o sujeito produz a obra como um outro de si–, a arte poderá ser pensada na sua possibilidade de constituição–

–de–si em núcleos objetivados, em particulares sensíveis, concretos e estruturalmente formados. Assim escreve Adorno: “[s]ubjetivamente mediada, ela [a obra de arte] manifesta-se objetivamente” (Adorno, 2003a: 122) ³; no mesmo tom: “a obra de arte torna-se objetiva enquanto completamente formada, em virtude da mediação subjetiva dos seus momentos” (Adorno, 2003a: 252)⁴; e ainda: “[s]omente através da sua própria subjetividade, ela [a obra de arte] torna-se algo objetivo –algo outro” (Adorno, 2003a: 528)⁵. E, no mesmo sentido, a obra de arte determina-se, enquanto tal, somente porquanto “o sujeito a encha de si mesmo” (Adorno, 2003a: 68)⁶.

A dimensão de mediação subjetiva da obra de arte não deverá ser avaliada como idêntica ou redutível aos modos de objetivação decorrentes das configurações lógicas do sujeito objetivante: isto é, o momento subjetivo da obra de arte não consiste num suposto movimento de configuração desta como um objeto quotidiano, objetivado na sua concretude coisal e vazia, e determinado como um idêntico sob a ratio identitária. Num outro sentido, importa compreender que o momento subjetivo da arte não poderá ser circunscrito a uma posição de recetividade ou de reação –de contemplação, porventura– da obra particular; de facto, no contexto das posições de Adorno sobre o carácter negativo da arte, o momento subjetivo deverá ser avaliado como momento constitutivo da obra –como mediação que nela, na arte, se intensifica–, determinando-a como entidade de

3 “Subjektiv vermittelt, manifestiert sie sich objektiv” (Adorno, 2003a: 122).

4 “Objektive wird das Kunstwerk als durch und durch Gemachtes, vermöge der subjektiven Vermittlung all seiner Momente” (Adorno, 2003a: 252).

5 “Einzig durch ihre einige Subjektivität hindurch wird es zum Objektiven, Anderen.” (Adorno, 2003a: 528)

6 “[...] so wahr bleibt, daß kein Kunstwerk anders mehr gelingen kann, als soweit das Subjekt es von sich aus füllt” (Adorno, 2003a: 68).

verdade, profundamente distinta da empírea circundante. Leia-se Adorno:

[a] posição da subjetividade relativamente à arte não é, como Kant pressupunha, a de um modo de reação às suas formas, mas, principalmente, o momento da sua própria objetividade, segundo a qual os objetos da arte se distinguem das outras coisas (Adorno, 2003a: 527)⁷.

Continuamente: “[f]alta distinguir com rigor a subjetividade que contempla do momento subjetivo no objeto, da sua expressão, bem como da sua forma subjetivamente mediada” (Adorno, 2003a: 246)⁸.

O carácter objetivo da obra de arte –subjetivamente mediado– apresenta-se como determinação inseparável da possibilidade de constituição–de–si como núcleo de *verdade* [*Wahrheit*], isto é, como entidade que possui, realiza, um conteúdo de *verdade* [*Wahrheitsgehalt*]: a singularidade da objetividade da obra de arte decorre, pois, da sua qualidade de entidade de verdade. E, por sua vez, o conteúdo de verdade da obra de arte afigura-se definido como uma decorrência –como possibilidade efetivada– da sua mediação subjetiva. Asseverar-se-ia: a subjetividade é o princípio de verdade da arte. Se, e citando Adorno em *Dissonanzen*, de 1956, “[t]oda a objetividade estética está mediada pela força do sujeito, a qual se apode-

7 “Die Stellung der Subjektivität zur Kunst ist nicht, wie Kant es unterstellt, die der Reaktionsweise auf die Gebilde sondern primär das Moment ihrer eigenen Objektivität, wodurch die Gegenstände der Kunst von anderen Dingen sich unterscheiden” (Adorno, 2003a: 527).

8 “Strikt zu unterscheiden bleibt die betrachtende Subjektivität vom subjektiven Moment im Objekt, seinem Ausdruck sowohl seiner subjektiv vermittelten Form” (Adorno, 2003a: 246).

ra por completo de uma coisa” (Adorno, 2003b: 165)⁹, cumpre avaliar a possibilidade de configuração de um conteúdo de verdade na arte como expressão da sua determinação –da sua mediação– subjetiva, sublinhando, não obstante, que esta não poderá ser compreendida como imediatamente decorrente do sujeito lógico, enunciador de objetivações abstratas. Portanto: o carácter objetivo –e a qualidade de entidade de verdade– do objeto artístico não se determina segundo uma rutura para com a subjetividade enquanto entidade produtora e princípio de verdade, mas, e de um outro modo, a partir da sua recusa em constituir-se como produto imediato do sujeito lógico e objetivante.

A intensificação da mediação subjetiva na obra de arte define o carácter separável e distintivo de tal objeto relativamente ao mero existente empírico e positivo: a objetivação da obra de arte segundo a intensificação da sua mediação subjetiva apresenta-se como possibilidade da sua determinação enquanto entidade de verdade, enquanto entidade que realiza um conteúdo de verdade na sua concretude formal e sensível. Na obra de arte, a mediação subjetiva devém elemento formal artístico. De facto, o denominado ‘formalismo’ de Adorno assenta –ainda que, à partida, paradoxalmente– sobre a noção de subjetividade. Com efeito, a definição de obra de arte segundo Adorno –o objeto artístico como entidade de verdade, configurada no seu ser-outro relativamente à empírea envolvente, e, como tal, avaliada como eminente objeto de pensamento filosófico– apresenta-se traçada segundo uma posição-chave: a consideração da obra de arte como entidade subjetivamente mediada, como objeto mais intensamente determinado (ou configurado) segundo a subjetividade do que os demais objetos. A intensificação da sua mediação subjetiva define-se, pois, como a condição de possibilidade da obra de arte enquanto tal: esta assume-se

9 “[a]lle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt” (Adorno, 2003b: 165).

como entidade de verdade –e como objeto de pensamento filosófico– porquanto se constitua segundo a intensificação da sua mediação subjetiva. Eis a linha de demarcação do objeto artístico, enquanto tal, perante a sua envolvimento empírica. Cite-se Adorno a tal respeito: “[a] recente tendência histórica que consiste em colocar toda a ênfase na coisa –afastando, assim, o sujeito e a sua expressão– invalida a distinção entre as obras de arte e os entes reais” (Adorno, 2003a: 421)¹⁰.

A subjetividade impõe-se, não apenas como elemento de objetivação da obra de arte, mas, principalmente, como princípio de verdade desta. O movimento de objetivação –subjetivamente mediado– da obra afigura-se como potencialidade de realização do seu conteúdo de verdade; este assume-se como a dimensão ou o momento distintivos da obra perante o ente empírico. A completa configuração formal da obra nos seus momentos imanentemente objetivos e na sua organização formal sensível –trata-se do procedimento de produção artística subjetivamente mediada– coincide com a elaboração de um conteúdo de verdade que apela, reclama, reivindica a filosofia. Na obra de arte, a subjetividade expressa-se enquanto *forma* [Form] artística, e esta, a forma, devém, por sua vez, conteúdo de verdade remetido à subjetividade.

Por conseguinte, a postura de avaliação da obra de arte como produção e mediação subjetivas, tal como Adorno a apresenta, invalida proclamar tal objeto como entidade *em-si*, como coisa *em-si*, plenamente despojada de contornos subjetivos. A este propósito, importaria referir a denúncia de Adorno contra o primado modernista da *construção* [Konstruktion], tal como formulado teoricamente por Adolf Loos e artisticamente

10 “Daß mit der historischen Tendenz neuerlich das Schwergewicht sich auf die Sache, weg vom Subjekt, jedenfalls seiner Kundgabe, verlagert, unterminiert weiter die Unterscheidung der Kunstwerke von real Seienden [...]” (Adorno, 2003a: 421).

concretizado, assim crê Adorno, no âmbito da pintura de Piet Mondrian. Ao longo de *Ästhetische Theorie*, os nomes e as obras de Loos e de Mondrian apresentam-se evocados segundo um propósito de condenação estética da postura modernista de proclamação de um ideal de objetividade pura da arte e das correlativas posições avançadas contra a inscrição de dimensões subjetivas nos objetos artísticos. De acordo com Adorno, tal gesto que aspiraria decretar a negação de elementos subjetivos na arte constitui como que uma postura de ingenuidade estética e artística: a anulação e a dissolução deliberadamente proclamadas dos aspetos subjetivos no âmbito dos processos de estruturação formal e sensível da obra de arte –assentes na crença da possibilidade de configuração de uma suposta *imago* da arte como um *em-si* sem sujeito– afiguram-se, sem mais, como impossibilidades artísticas. O ideal de pureza que envolve o primado modernista da construção –configurado segundo a recusa das dimensões subjetivas da arte e a proclamação da estrita autorreferencialidade dos objetos artísticos– impede, segundo Adorno, a possibilidade de avaliação da condição separável, distintiva da arte: em última instância, o objeto artístico apresentar-se-ia reduzido a mera objetivação vazia, inócua, elemento decorativo –ou, ironicamente, no dizer de Loos, *ornamental*. Leia-se Adorno: “...é quimérica a crença segundo a qual a arte se despojaria [...] da sua subjetividade, como que se determinando como um *em-si*, que ela, em todo o caso, pretende simular” (Adorno, 2003a: 43)¹¹.

II.

A elaboração filosófica do conceito de subjetividade estética configura o passo seguinte: a dicotomia entre *espírito* [*Geist*] e *natureza* [*Natur*], mar-

¹¹ [...] ist der Glaube, durch sie entäußere die Kunst sich ihrer Subjektivität und werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert, schimärisch” (Adorno, 2003a: 43).

ca do idealismo filosófico, apresenta-se evocada por Adorno. Importa, pois, convocar o quadro estético idealista. Contra a postulação hegeliana de progressivo encaminhamento da arte em direção ao puro espírito –a denominada *espiritualização* [*Vergeistigung*] da arte, o encaminhamento teleológico da arte em direção ao espírito plenamente *para-si*–, Adorno desenha uma compreensão relativa ao conteúdo de verdade da arte enquanto expressão da tensão subjetiva entre dimensão espiritual e dimensão natural, como que evocando as posições de Friedrich Schiller presentes em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794) acerca do sujeito moderno enquanto entidade não-reconciliada, dividida entre *impulso formal* [*Formtrieb*] e *impulso sensível* [*Sinnestrieb*].

Segundo Adorno, a obra de arte, entidade na qual se inscreve um conteúdo de verdade remetido à subjetividade, assume-se como domínio de *refúgio* [*Zuflucht*] de dimensões subjetivas latentes, oclusas e, em última análise, negativas: trata-se da dimensão natural, sensível, corporal do humano, também designada por Adorno segundo a expressão *a verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. Cumpre, neste sentido, avaliar a comensurabilidade entre a *negatividade da arte* [*die Negativität der Kunst*] e a *negatividade do sujeito* [*die Negativität des Subjekts*]: por outras palavras, a negatividade da arte resulta da sua configuração enquanto produto subjetivamente mediado –isto é, o carácter negativo da arte decorre da negatividade do sujeito que naquela se expressa. A noção antropológica de *mimesis* –introduzida no contexto da antropologia por James George Frazer e pensada por Adorno como expressão conceptual referida à dimensão de natureza enquanto determinação do humano– devem noção estética, desenhando, assim, as continuidades teóricas entre *Dialektik der Aufklärung* (1944) e *Ästhetische Theorie* (1970). A noção de *mimesis*, em Adorno, define-se, com efeito, como conceito subjetivo e como conceito estético.

No contexto de *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de *mimesis* afigura-se introduzido por Adorno e Horkheimer, não segundo um qua-

dro de pensamento estritamente estético ou relativo ao domínio da teoria da arte, mas no âmbito de considerações respeitantes ao denominado processo de emancipação e constituição da subjetividade perante a natureza; trata-se do delineamento de uma “proto-história da subjetividade” (Adorno & Horkheimer, 2003: 62)¹² que se entrecruza, segundo uma certa vagueza histórica e cronológica, com o processo de determinação do sujeito filosófico moderno. Deste modo, o conceito de mimesis assume-se traçado no interior da discussão filosófica concernente à problemática da história da configuração da subjetividade humana desde os seus inícios –difícilmente determináveis em termos cronológicos– até à época moderna e à *Aufklärung*. Ao longo de *Dialektik der Aufklärung*, a noção de *mimesis* –preponderantemente reportada, pois, à problemática filosófica da subjetividade e não a questões de ordem estritamente estética–, apresenta-se continuamente perspectivada segundo a sua referência à dimensão de natureza do sujeito, a qual se constituíra como alvo de supressão no âmbito da elaboração da definição moderna de subjetividade, tal como sustentado por Adorno e Horkheimer; o conceito de mimesis afigura-se, neste sentido, como a noção oposta ao conceito idealista de *espírito* [*Geist*].

Na obra referida, Adorno e Horkheimer desenvolvem –citando, sobretudo, *The Golden Bough* (1890) de James George Frazer e *Totem und Tabu* (1913) de Sigmund Freud– uma complexa teorização relativa ao estiolamento de uma faculdade humana, concretizado no decurso do movimento de afirmação da superioridade da subjetividade perante a natureza: a *faculdade mimética* [*das mimetische Vermögen*] ou o *comportamento mimético* [*das mimetische Verhalten*]. Tal perspetivação filosófica relativa ao desaparecimento da faculdade ou comportamento miméticos articula-se com as conceções respeitantes à total racionalização lógica e categorial da natureza –configurada, por seu turno, e em termos epistemológicos, como

12 “Urgeschichte der Subjektivität” (Adorno & Horkheimer, 2003: 62).

objeto de conhecimento— desenvolvida no processo de absolutização da subjetividade segundo a exclusão da dimensão natural humana. No âmbito de tal obra, *Dialektik der Aufklärung*, na qual se intersejam ininterruptamente a filosofia, a crítica cultural e a antropologia, a faculdade ou o comportamento miméticos, parcamente definidos como postura de “adaptação orgânica ao outro” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹³ ou “assimilação física da natureza” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁴, determinam-se pela ausência de afastamento ou distância definidos entre sujeito e natureza, bem como pela não existência de separabilidade de domínios entre o sujeito e o seu outro. Como tal, o exercício pleno da faculdade ou do comportamento miméticos apresenta-se teoricamente remetido para um momento antropológico —a que os dois filósofos, no seguimento de Frazer e de Freud, denominam de “fase mágica” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹⁵ — cronologicamente anterior à determinação do antagonismo entre sujeito e objeto e à configuração das relações conceptuais entre a identidade lógica do pensamento subjetivo e a multiplicidade de elementos ônticos concretos que sob aquela deve ser subsumida. Segundo *Dialektik der Aufklärung*, na decorrência de tal processo de emancipação do sujeito e de afirmação da supremacia do espírito sobre a natureza, a faculdade ou o comportamento miméticos do homem para com a natureza constituíra-se como alvo de extirpação; o afastamento do sujeito em relação à natureza revelara-se como condição de possibilidade de constituição da identidade do ego consigo próprio e de apropriação, mediante o trabalho humano enquanto “prática racional” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹⁶, do do-

13 “organische Anschmiegung ans andere” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

14 “leibliche Angleichung an Natur” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

15 “magische Phase” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

16 “rationale Praxis” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

mínio da natureza, até então hostil, o qual, com vista à sobrevivência humana, deveria ser subjetivamente subordinado e dominado: “[a] natureza não deve continuar a ser influenciada pela assimilação, mas dominada pelo trabalho” (Adorno & Horkheimer, 2003: 25)¹⁷. As concepções respeitantes à plena racionalização da natureza –a subsunção da multiplicidade concreta e ôntica sob a identidade lógica do conceito subjetivo– articulam-se, pois, com teorizações concernentes à problemática da técnica.

No seguimento de tais considerações, importará perspetivar a supressão da faculdade ou comportamento miméticos –a qual, em última análise, se assume como efetivação do estiolamento da dimensão de natureza no humano– como fator potenciador da configuração dos modos de pensamento lógico-conceptual enquanto determinações discursivas da subjetividade formal e categorial. Tal como sublinham Adorno e Horkheimer, a “*mimesis* refletora” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁸, postura humana de assimilação ou continuidade orgânicas e pré-conceptuais para com a natureza, acabara por ser anulada e substituída pela “reflexão dominante” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁹, isto é, pela conceptualidade lógica subjetiva, sob a qual o humano se definira, enquanto tal, na sua identidade consigo mesmo, forjada e sustentada segundo concepções relativas à superioridade e infinitude da subjetividade perante a natureza, esta perspetivada, por sua vez, como objeto de conhecimento científico e objeto de domínio técnico –em última instância, como domínio oposto. O comportamento mimético humano –“o desejo de perder-se no outro e a este tornar-se igual” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193)²⁰ – afigu-

17 “Natur soll nicht mehr durch Angleichung beeinflusst, sondern durch Arbeit beherrscht werden” (Adorno & Horkheimer, 2003: 25).

18 “reflektorische Mimesis” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

19 “beherrschter Reflexion” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

20 “der Drang, ans andere sich zu verlieren und gleich zu werden” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193).

rara-se suprimido em virtude da configuração e consequente postulação dos quadros de conhecimento lógico relativos ao outro enquanto “reconhecimento no conceito” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)²¹, determinados segundo um propósito de “remissão do diverso sob o idêntico” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)²². A distanciação logicamente formulada da subjetividade relativamente à natureza e a autoafirmação do sujeito autorreflexivo que se sabe *para-si* como superioridade e infinitude perante aquela apresentam-se como movimentos insertos no processo de emancipação do espírito, o qual promovera a consequente rejeição das dimensões miméticas do humano, consideradas como modos inferiores de vida, devido à sua “união imediata com a natureza circundante” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193)²³.

Em *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de mimesis apresenta-se, com efeito, delineado no contexto da problemática da subjetividade e da sua relação com a natureza. Procurando traçar como que uma proto-história da subjetividade até à sua configuração idealista, Adorno e Horkheimer elegem o idealismo filosófico alemão –a máxima expressão filosófica da subjetividade enquanto conceito central– como contínuo objeto de atenção: em *Dialektik der Aufklärung*, idealismo filosófico e antropologia assumem-se como os dois domínios teóricos a partir dos quais poder-se-á compreender a noção adorniana de *mimesis*. No seguimento de tais considerações, importará salientar que, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a perspetivação relativa ao conteúdo de verdade da arte poderá apresentar-se compreendida segundo o conceito de mimesis –enquanto noção reportada à esfera da subjetividade. No decurso de *Ästhetische*

21 “Rekognition im Begriff” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

22 “Befassung der Verschieden unter Gleiches” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

23 “unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193).

Theorie, o pensamento estético adorniano delineia a sustentação respeitante à arte como domínio de convocação da mimesis no âmbito da empírea plenamente racionalizada. Cite-se o filósofo: “[n]o caminho da sua racionalidade e através desta, a humanidade sabe, na arte, o que a racionalidade esqueceu e que a reflexão segunda exorta a lembrar” (Adorno, 2003a: 105)²⁴. Tendo presentes as posições de Adorno sobre a *mimesis* enquanto determinação humana, subjetiva, importaria asseverar: o conteúdo de verdade da arte deverá ser perspectivado segundo a sua possibilidade de convocação da dimensão mimética do sujeito. A seguinte afirmação de Adorno apresenta-se ilustrativa sobre tal matéria: “[a] arte é o refúgio do comportamento mimético” (Adorno, 2003a: 86)²⁵.

Cumprirá atentar que, nas páginas de *Ästhetische Theorie* dedicadas à problemática da mimesis enquanto questão remetida à subjetividade, a natureza apresenta-se enunciada como o conteúdo de verdade da arte: “a natureza [é] indiretamente o conteúdo de verdade da arte” (Adorno, 2003a: 121)²⁶. A verdade da arte –concebida como verdade extra-estética– constitui-se como decorrência da sua abertura à *negatividade do sujeito* [*Negativität des Subjekts*], a saber, a *natureza no sujeito* [*Natur im Subjekt*], também denominada por Adorno sob a designação *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. A noção de *mimesis* constitui-se como o elemento teórico que sustenta, no contexto da estética adorniana, a perspetivação do carácter negativo da obra de arte: a abertura da arte à mimesis assume-se, pois, como a condição configuradora da qualidade negativa de tal produção subjetiva; o objeto artístico impõe-se como elemento negativo porquanto convoque

24 “Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergißt und woran deren zweite Reflexion mahnt” (Adorno, 2003a: 105).

25 “Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens” (Adorno, 2003a: 86).

26 “Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt von Kunst [...]” (Adorno, 2003a: 121).

e integre –enquanto seu conteúdo de verdade– a natureza no sujeito. A comensurabilidade entre a negatividade da arte e a negatividade do sujeito –bem como a convergência entre a verdade da arte e a verdade do sujeito– constitui, pois, um eixo estruturante da filosofia adorniana da arte.

A teorização concernente à noção de *mimesis* –uma noção de proveniência antropológica que, em *Ästhetische Theorie*, se transfigura em noção referida à subjetividade estética– integra um momento crítico no âmbito do pensamento de Adorno relativamente à filosofia da arte segundo Hegel. Se a linha teórica central da estética hegeliana se apresenta formulada sob uma concepção *espiritual* [*geistig*] de arte, no âmbito da qual esta definir-se-ia, enquanto tal e em termos valorativamente qualitativos, segundo o seu progressivo afastamento relativamente à natureza [*Natur*] enquanto domínio a *superar* [*aufheben*], haverá que assinalar o recuo estético efetuado por Adorno no que respeita a consideração da “sobrevivência da *mimesis*” (Adorno, 2003a: 186)²⁷ na arte. Poder-se-ia afirmar: ao longo de *Ästhetische Theorie*, a suposta superação da natureza pela arte postulada no âmbito da estética hegeliana –designadamente no que concerne o curso da história da arte teleologicamente composto pelos três momentos histórico-estéticos *arte simbólica* [*symbolische Kunstform*], *arte clássica* [*klassische Kunst*] e *arte romântica* [*romantische Kunst*]– apresenta-se invertida; de acordo com o pensamento estético de Adorno, a natureza –antropologicamente perspectivada sob o conceito de *mimesis*– retorna na arte como elemento negativo e enquanto conteúdo de verdade, como que invalidando a plena determinação da arte segundo a noção de sujeito enquanto totalidade espiritual. Cite-se Adorno:

[a] arte deve construir-se dialeticamente, pois o espírito nela habita, sem que, todavia, o possua ou o garanta como um absoluto. As obras de arte, conquanto pareçam um ente, são a cristalização do

27 “Fortlebende Mimesis” (Adorno, 2003a: 186)

processo entre esse espírito e o seu outro. Tal implica a diferença em relação à estética hegeliana. Nesta, a objetividade da obra de arte consiste na verdade do espírito transposta para a sua própria alteridade e a ela idêntica. O espírito, segundo Hegel, confundia-se com a totalidade, inclusivamente na arte. Mas, após o desmoronamento da tese geral do idealismo, o espírito é somente um momento nas obras de arte; decerto, aquele que produz a arte, mas que não está presente sem o seu oposto. [...] O espírito é constitutivamente não puro nas obras (Adorno, 2003a: 512)²⁸.

A subjetividade estética, tal como elaborada por Hegel segundo a concepção de entidade plenamente espiritual, apresenta-se como objeto de reformulação teórica no âmbito das posições estéticas adornianas. A teorização respeitante à subjetividade estética –entidade de produção e princípio de configuração do conteúdo de verdade da arte– anuncia-se como momento fulcral no âmbito do pensamento estético de Adorno: tal não significa, pois, o abandono filosófico da noção de subjetividade enquanto conceito estético central, mas a sua reformulação crítica a partir do quadro estético hegeliano. Trata-se, poder-se-ia sustentar, de uma aspiração filosófica de configuração

28 “Dialektisch ist Kunst insoweit zu konstruieren, wie Geist ihr innewohnt, ohne daß sie ihn doch als Absolutes besäße oder ihn garantierte. Die Kunstwerke sind, mögen sie noch so sehr ein Seiendes scheinen, Kristallisation des Prozesses zwischen jenem Geist und seinem Anderen. Das impliziert die Differenz von der Hegelschen Ästhetik. In dieser ist die Objektivität des Kunstwerks die in ihre eigene Andersheit übergegangene und mit ihr identische Wahrheit des Geistes. Ihm ward Geist eins mit der Totalität, auch in der Kunst. Er ist aber, nach dem Sturz der Generalthesis des Idealismus, in der Kunstwerken bloß ein Moment; das zwar, was sie zur Kunst macht, doch gar nicht präsent ohne das ihm Entgegengesetzte. [...] Der Geist in den Werken ist konstitutiv nicht rein” (Adorno, 2003a: 512).

de uma nova subjetividade estética, a qual, não obstante, traduz como que uma postura de evocação filosófica da antiga antinomia idealista entre espírito e natureza; de facto, a perspetivação adorniana de subjetividade estética afigura-se, de certo modo, filosoficamente próxima das teorizações de Friedrich Schiller relativas à tensão não-conciliada entre espírito e natureza no âmbito da subjetividade moderna, tal como expostas em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1794) e em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795). A pretendida reconciliação [*Versöhnung*] hegeliana entre espírito e natureza assume-se, pois, novamente quebrada no âmbito do pensamento estético de Adorno.

Não obstante o que acima se enuncia, o carácter de autorreflexividade subjetiva da arte –que a sua experiência filosófica potencia e intensifica– apresenta-se como um eixo estético de origem hegeliana que Adorno prolonga e consagra. Todavia, o momento de saber-de-si do sujeito, possibilitado e realizado mediante a experiência filosófica da arte, não redunde, assim adverte Adorno, na univocidade da afirmação da subjetividade enquanto entidade autonomamente espiritual, mas, ao invés, na confrontação do sujeito com a natureza enquanto domínio não absolutamente outro. No âmbito da estética adorniana, cumprirá perspetivar a experiência filosófica da arte como ocasião de saber-de-si da subjetividade na sua determinação mimética, natural, continuamente representada como alteridade e postulada como elemento ausente da definição filosófica de sujeito. Segundo a expressão de Adorno, a *verdade do sujeito* –passível de determinação através da experiência filosófica da obra de arte– constitui-se, não através da efetivação da autoafirmação da subjetividade enquanto entidade plenamente espiritual, mas, em contraste, como potencialidade de revelação dos estratos miméticos do humano, concebidos como dimensão latente, oclusa, da própria subjetividade.

Importará elucidar, insistindo, que não se trata de rejeitar a perspetivação da influência do quadro estético hegeliano no âmbito da filosofia

da arte segundo Adorno: cumprirá, num outro sentido, avaliar a reconfiguração crítica da noção adorniana de subjetividade estética relativamente ao conceito hegeliano de sujeito espiritual enquanto princípio de verdade da arte. Sob o olhar de Adorno, a estética hegeliana –teleologicamente elaborada como estética do espírito– denunciaria uma postura filosófica de descuramento da dimensão de mediatidade da obra de arte e do seu conteúdo de verdade: o espírito, enunciado como princípio de verdade do objeto artístico, transfigurar-se-ia em elemento teórico imediatamente postulável no âmbito da experiência filosófica de tal objeto. De acordo com Adorno, o procedimento estético perante a obra de arte, tal como desenvolvido por Hegel, anularia a confrontação do pensamento e da conceptualidade filosóficos com a negatividade da arte –e, correlativamente, com a negatividade do sujeito. Neste sentido, a orientação teleológica da estética hegeliana, tal como interpretada por Adorno, conduziria à postulação da mesmidade identitária do sujeito enquanto entidade totalmente espiritual, promovendo, em última análise, a supressão do propósito dialético continuamente sustentado no contexto do pensamento hegeliano: “paradoxalmente, a metafísica do espírito de Hegel provocara a reificação do espírito na obra de arte enquanto ideia fixável” (Adorno, 2003a: 141)²⁹.

No âmbito da estética hegeliana, a proclamação da autonomia da denominada *arte romântica* [*die romantische Kunst*], momento teleológico final dos modos de determinação do espírito em objetivações artísticas, anuncia-se como decorrência do movimento de realização da liberdade do espírito relativamente à natureza; por conseguinte, a afirmação plena do espírito –erigido em “conceito-maior sistemático” (Adorno, 2003a: 141)³⁰ – na arte denunciaria, sob o olhar de Adorno, a impossibilidade de

29 “Paradox bewirkt die Hegelsche Geistesmetaphysick etwas wie Verdinglichung des Geistes im Kunstwerk zu dessen fixierbarer Idee [...]” (Adorno, 2003a: 141).

30 “systematischen Oberbegriff” (Adorno, 2003a: 141).

perspetivação filosófica do seu carácter negativo. No contexto da estética hegeliana, tal como lida por Adorno, a concepção de conteúdo de verdade da arte perderia a sua dimensão de negatividade: o espírito total, afirmado e postulado no interior do círculo da sua autoidentidade ou mesmidade, transfigurar-se-ia em elemento afirmativo.

Segundo a perspetivação de Adorno, a estética de Hegel denuncia uma transfiguração –ou, porventura, de modo mais rigoroso: desfiguração– do pensamento dialético em pensamento da identidade. Em *Negative Dialektik*, de 1966, Adorno apresenta a sua concepção de *pensamento dialético negativo* [*negatives dialektisches Denken*], censurando o gesto hegeliano que promovera a identidade espiritual como telos do pensar filosófico. De acordo com as posições de Adorno, tal como expostas na referida obra *Negative Dialektik*, o pensamento dialético –e correlativamente, a estética– deve movimentar-se entre contradições, elementos opostos, atentando sobre a não-identidade que emerge no âmbito da experiência do pensar e, concertadamente, recusando a elaboração de uma reconciliação afirmativa total, desenvolvida, por seu turno, sob o eixo de uma identidade acabada e incólume. Leia-se Adorno: “[o] círculo da identificação, a qual, em última instância, nunca identifica senão a si mesma, foi elaborado pelo pensamento que nada tolera fora de si; o seu confinamento é a sua própria obra” (Adorno, 2003c: 174)³¹.

Tal como assevera Adorno, a estética, enquanto pensamento dialético, deve delinear-se segundo a sua prerrogativa consistente na reflexão sobre a *não-identidade* [*die Nichtidentität*]. Relativamente à dialética –identitária– de Hegel, importaria advertir: a filosofia “não deve preparar o fantasma de um todo” (Adorno, 2003c: 25)³². A tal respeito, o *pensamento dialético negati-*

31 “Der Zirkel der Identifikation, die schließlich immer nur sich selbst identifiziert, ward gezogen von dem Denken, das nichts draußen duldet; seine Gefangenschaft ist sein eigenes Werk” (Adorno, 2003b: 174).

32 “Sie [die Philosophie] soll nicht das Phantasma eines

vo –tal como definido por Adorno– configura-se segundo o gesto filosófico de “fazer estalar a aparência de identidade” (Adorno, 2003c: 152)³³; pois “[s]ecretamente, é a não-identidade o *telos* da identificação, o que nesta se deve salvar” (Adorno, 2003c: 152)³⁴. Asseverar-se-ia: o pensamento estético, perspectivado por Adorno a partir dos contornos de uma dialética negativa, deverá desenvolver-se segundo a não-identidade; a estética filosófica deverá, pois, integrar um imperativo de atenção direcionada à não-identidade.

Por conseguinte, a dicotomia idealista entre *sujeito* [*Subjekt*] e *natureza* [*Natur*] –reformulada por Adorno segundo a recuperação do termo idealista *espírito* [*Geist*] e a introdução da noção antropológica *mimesis*– apresenta-se teoricamente transposta para o âmbito da obra de arte enquanto domínio subjetivamente produzido e mediado. A estrutura dicotômica da subjetividade –a qual se constitui, não como entidade espiritual pura, mas segundo a tensão dialética entre dimensão espiritual e dimensão negativa, não-idêntica, mimética– assume-se compreendida como a sustentação teórica da noção adorniana de conteúdo de verdade do objeto artístico: a dialética entre espírito e *mimesis* envolve a definição de conteúdo de verdade da obra de arte segundo Adorno.

A experiência filosófica da obra de arte –avaliada como experiência de autorreflexividade do sujeito sobre si mesmo através da sua objetivação artística– deverá desenvolver-se, não no interior da lógica da autoidentidade subjetiva ou espiritual, mas mediante a potencialidade de confrontação do sujeito com o *não-idêntico* [*das Nichtidentische*], o qual, importará esclarecer, não constitui o absolutamente outro, a alteridade ontologicamente mais ir-redutível, mas a sua própria dimensão de negatividade.

Ganzen bereiten” (Adorno, 2003c: 25).

33 “[...] den Schein von Identität spreng[en]” (Adorno, 2003c: 152).

34 “Insgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation, das an ihr zu Rettende” (Adorno, 2003c: 152).

III.

Eis o ponto de distância entre Adorno e a estética pós-moderna: o pensamento adorniano prolonga, com efeito, o idealismo, designadamente no que concerne o seguinte: a consideração da obra de arte como produto e mediação subjetivas e como ocasião de autorreflexividade subjetiva – como ocasião de saber-de-si do sujeito (através ou mediante a arte); e, especialmente: a assunção da noção filosófica de sujeito ou subjetividade como princípio de verdade da arte. A experiência filosófica da obra de arte configura-se como experiência subjetiva: a autorreflexividade subjetiva envolve a experiência filosófica da obra – trata-se da experiência de saber-de-si do sujeito na sua negatividade latente. *Verdade da arte, verdade da filosofia e verdade do sujeito* convergem entre si. A indagação do conteúdo de verdade da obra de arte – o elemento que a define como entidade crítica, negativa (política, se quisermos) face à empírea – assume-se como tarefa da filosofia. O movimento de pensar filosoficamente o objeto artístico – o movimento de determinação filosófica do conteúdo de verdade da obra de arte – desdobra-se em saber-de-si do sujeito. Indagar filosoficamente a verdade da arte – mediante a atenção dedicada aos seus elementos formais, e não aos conteúdos discursivamente expressos (é através da mediação da forma artística que o sujeito se expressa enquanto tal)³⁵ – equivale, em última instância, a determinar filosoficamente a verdade do sujeito (enquanto verdade filosófica). Leia-se Adorno: “[e]le [o sujeito] descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser a sua própria verdade. O instante desta passagem é o mais elevado da arte” (Adorno, 2003a: 401)³⁶.

35 Recorde-se a preferência de Adorno pelas formas da atonalidade musical de Schönberg, especialmente *Pierrot Lunaire* e *Erwartung*.

36 “ihm geht die Wahrheit des Werkes auf als die, welche auch die Wahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick

A noção de *verdade* [*Wahrheit*] segundo Adorno –no que respeita a arte, bem como a filosofia– assume-se continuamente perspectivada como autorreflexividade subjetiva, como saber-de-si do sujeito. De facto, a noção de *verdade* [*Wahrheit*], tal como Adorno a concebe, define-se segundo a noção-maior de sujeito/subjetividade e da sua possibilidade de autorreflexividade. A prerrogativa da filosofia sobre a arte assume-se justificada: cumpre avaliar a possibilidade de um modo de pensamento que permita pensar a verdade da obra de arte como decorrência da sua determinação subjetiva. *Arte, filosofia e subjetividade* desenham um mesmo eixo teórico no interior do pensamento de Adorno: a arte reclama a determinação filosófica da sua verdade, e o pensar filosófico, por seu turno, define-se como possibilidade de determinação da verdade do sujeito –como saber-de-si da subjetividade.

A elaboração de tal eixo teórico –*arte, filosofia e subjetividade*– traduz, em última instância, uma singular postura do pensamento de Adorno: a crescente –ou, dir-se-ia, obsidante– perspetivação do carácter eminentemente excepcional da arte sobre os demais objetos do pensar filosófico. No contexto dos últimos escritos de Adorno, a obra de arte –entidade de verdade subjetivamente produzida e configurada– afigura-se avaliada como objeto privilegiado do pensar filosófico, ou, porventura, de modo mais rigoroso, como objeto único sobre o qual a filosofia deverá debruçar-se, determinando-o na sua verdade. Com efeito, segundo Adorno, a tarefa da filosofia consiste na elaboração de modos conceptuais passíveis de consideração da convergência entre a verdade da arte e a verdade da subjetividade.

Concluindo, importaria ter presente: a dimensão *crítica, negativa* – ou, se quisermos, *política*– da obra de arte decorre da sua condição de convocação e expressão da verdade da subjetividade. O objeto artístico é

dieses Übergangs ist der oberste von Kunst” (Adorno, 2003a: 401).

tão crítico, negativo e político quão subjetivo. Por outras palavras: o objeto artístico é crítico, negativo e político, porquanto se configure como intensamente mediado pela subjetividade, que nela, na arte, se expressa. O elemento político da obra de arte corresponde, por conseguinte, ao seu elemento subjetivo –isto é, a sua possibilidade de desvelamento de uma verdade subjetiva latente, negativa, não manifesta da subjetividade– que, segundo Adorno, somente a arte possui a prerrogativa de expressão. A obra de arte –o objeto artístico como *o elemento cortante [das Schneidende]*– impõe-se como convocação de uma subjetividade oculta sob a ordem de objetividades dominantes, sob o estado de coisas dominante. A existência da arte é, em si mesma, política –porque subjetiva, não mais do que isso.

Referências

- Adorno, Theodor W.** (2003a). *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ (2003b). *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ (2003c). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ & Horkheimer, Max (2013). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.h
- Bernstein, Jay M.** (1992). *The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, UK, Polity Press.
- ____ (2006). *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford, Stanford University Press.
- Frazer, James G.** (1994). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Oxford, Oxford University Press.
- Freud, Sigmund** (2001). *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*,

Lisboa, Relógio d'Água.

Hegel, Georg W.F. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 vols., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Menke, Christoph (1988). *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Schiller, Friedrich (1994). *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

____ (2003). *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.