



ARTE E EMERGÊNCIA NO PENSAMENTO ÉTICO DE THEODOR ADORNO

José Dhyogo Cavalcanti de Oliveira¹

Igor Beltrão Castro de Assis²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo trazer à reflexão e elucidar alguns dos principais conceitos da crítica que Theodor Adorno faz à razão moderna. Aborda, sucintamente, as tradições das quais o autor é legatário e que contribuem para a compreensão de sua forma de crítica. Explica de que forma a teoria estética de Adorno pode ser pensada como fator de uma crítica imanente, além de explorar o potencial ético dessa forma de crítica.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Teoria Crítica. Teoria Estética.

1 INTRODUÇÃO

Theodor Adorno demanda paciência. Como se verá, a sua leitura é complicada e talvez pessimista demais. Apesar disso, o filósofo se tornou uma referência inescapável se quiser pensar sobre arte e crítica cultural. E é devido ao caráter principiante do presente texto que se pede paciência ao leitor. Afinal, algumas das avaliações e propostas aqui apresentadas

¹ Mestre e Doutorando em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco e servidor público do Tribunal de Justiça de Pernambuco.

² Doutor em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, advogado e professor universitário.

podem parecer ainda fragmentárias – talvez seja efetivamente por essa como que despreocupação que se consegue dialogar com a filosofia também fragmentária de Adorno –, apesar disso, acredita-se que este artigo pode ser um bom auxiliar aos que estão iniciando as próprias leituras dos textos adornianos.

Apenas para situar rapidamente o leitor sobre quem foi Adorno, mencione-se que ele se localiza na chamada primeira geração da chamada Escola de Frankfurt. Sua geração compõe a corrente denominada de Teoria Crítica e, que, sucintamente, destaca-se por apontar a necessidade de alguns elementos na reflexão filosófica, como a primordialidade de um diagnóstico do tempo presente, a importância da interdisciplinaridade e a intenção de, nas reflexões, enfatizar as possibilidades de emancipação.

Dentro da tradição crítica, Adorno é o teórico da pausa, que tenta refletir mais detidamente sobre os conceitos e o agir. A proposta intelectual de Adorno, em certa medida, pode ser descrita como a imprescindibilidade da reflexão, enquanto se dá uma pausa aos imperativos da prática. No entanto, Adorno não é um conservador. Ele é, assim como Nietzsche, contaminado pelo que enxerga como uma necessidade: realizar uma filosofia a golpes de martelo, impulsiva, que não respeita as ordens estabelecidas, desprezando os modelos consolidados e pregando um imperativo romântico, defensor de novas formas de pensar.

A partir de sua leitura, tenta-se desviar das críticas apressadas ao autor que, aproveitando-se do pessimismo e do impulso do filósofo por uma filosofia a marteladas, tentam apontar na sua obra uma fetichização da diluição, encarando-a como uma proposta pós-moderna. Adorno é daqueles autores que posicionam a razão como aspecto central do seu pensamento, um autor que, em vez de demolir, tenta reconstruir a razão, com uma proposta ética, ainda que presente o desejo de manter o constante movimento de crítica.

Assim, busca-se, nas páginas seguintes, além de realizar uma incursão em alguns dos principais textos de Adorno, como o *Dialética do Esclarecimento* e o *Teoria Estética*, apontar para reflexões que parecem, ao autor desta pesquisa, fundamentais para pensar sobre a arte e o potencial de sua crítica no século XX. Esse conjunto bibliográfico, que se soma com outras fontes, de natureza mais contemporânea, auxilia na releitura de manifestações artísticas com algum potencial disruptivo, como das obras de Goya, das quais irão se valer a escrita deste texto.

Em suma, tentou-se, principalmente, indicar o que de Adorno deve ser revisitado ainda na contemporaneidade. E é por isso que se concedeu tanto destaque à sua crítica do racionalismo moderno, amparada pelas referências artísticas e que certamente irá instigar o leitor a visitar por si próprio a *Dialética do Esclarecimento* e, quem sabe, a partir disso, desenvolver uma crítica própria, com o socorro emprestado das percepções adornianas, que enxergam a dominação como traço ostentado pela modernidade.

2. ADORNO E A CRÍTICA DE UMA RAZÃO TOTALITÁRIA.

A forma como Adorno organiza seus pensamentos é, por vezes, mais intuitiva que objetiva. Isto sem contar o grande número de expressões em línguas estrangeiras que são utilizadas em seus textos e que muitas vezes não são traduzidas. Diz-se isso não como forma de afugentar o potencial leitor dos escritos adornianos, mas como forma de precavê-lo e lhe recomendar certa dose de paciência. Paciência esta que se torna ainda mais necessária quando lê-se as suas publicações sobre teoria estética.

Apesar de observações sobre estética, cultura e arte se acharem diluídas em vários momentos de sua obra, o livro exclusivamente dedicado ao tema é um dos principais guias do presente artigo, que tenta oferecer uma introdução sobre os eixos que orientam a filosofia adorniana. Se Adorno já é, em condições normais, por assim dizer, um autor que dá certo trabalho ao leitor, em *Teoria Estética* essas tarefas crescem, mormente em se tratando de um livro que não recebeu tratamento e revisão adequados por parte do autor, muito provavelmente devido à sua morte em 1969.

O livro *Teoria Estética* se apresenta como um monolito que nem sequer conta com uma divisão em capítulos. Ele pode dar ao leitor uma falsa sensação de que Adorno se repete e tenta desorientá-lo, mas as ideias contidas ali, quando confrontadas com outras obras do mesmo autor, especialmente com aquela escrita em parceria com Max Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento*, revelam a coerência das suas ideias e a riqueza do seu pensamento.

Se os leitores fossem obrigados a descrever sucintamente a conclusão a que chegam Adorno e Horkheimer, poder-se-ia dizer que a sua compreensão envolve a indicação de que a razão tem um lado obscuro. Apesar de o iluminismo ter se apresentado e, especialmente, sido descrito por Kant, como o antídoto que poderia ser usado contra um mundo encantado por

mitos, pela religião e por autoridades injustas, ele mesmo teria se transformado em uma espécie de mitologia. Essa compreensão revela que os autores alemães observavam o esclarecimento, ao longo da história, como um objeto submisso a uma dialética em que ele colidia constantemente com os seus próprios elementos e promessas. Essas colisões teriam colapsado o esclarecimento em novas formas, tornando-o exatamente aquilo que jurava combater.

Enquanto, para Kant, o esclarecimento significava esse processo de emancipação intelectual, Adorno e Horkheimer enxergavam esse mesmo movimento como um processo de libertação do homem de algo que possuía uma natureza desconhecida, um processo de racionalização da filosofia e da ciência. Um processo que tinha origem na própria mitologização, já que surgiria como uma crítica a esse ímpeto, mas que ironicamente vai recair justamente nela.

Em que pese qualquer outra conclusão mais apressada, Adorno e Horkheimer não buscam, a partir dessa crítica, uma destruição do esclarecimento, pelo contrário. Segundo eles, a liberdade na sociedade se constituiria como elemento indissociável do pensamento esclarecedor, não obstante a crença de que, nesse conceito, estaria contido o germe para um movimento regressivo que a eles parecia evidente na Alemanha nazista. A maneira de salvar o esclarecimento, portanto, não seria expulsar a racionalidade, mas fazer um movimento que guarda, em certo sentido, uma recomendação paradoxal: acolher, dentro do esclarecimento, uma reflexão sobre esse germe regressivo. Caso contrário, se essa reflexão acerca do elemento destrutivo do progresso fosse abandonada aos inimigos do esclarecimento, o pensamento perderia o seu caráter superador e também a sua relação com a verdade (Adorno; Horkheimer, 1991, p. 11-12). Essa transformação do esclarecimento em mitologia seria não um derivado de uma colonização do pensamento esclarecido por um elemento externo, mas impulsionado por essa cegueira que impede o esclarecimento de tematizar as próprias limitações.

Uma recomendação não apenas paradoxal, mas de elevada complexidade, na medida em que alerta para a ilusão que a inserção dessa crítica no próprio esclarecimento pode provocar, vez que permanece a potencialidade de converter-se novamente em mitologia, já que mesmo essa aplicação autocrítica do pensamento é remetida a conceitos, a sínteses cristalizadas. Com essa precaução (Adorno; Horkheimer, 2009, p. 132), Adorno chama atenção para o processo de mitificação que pode ocorrer dessa vez no polo oposto daquela encabeçada somente em nome do esclarecimento, quando a reflexão se apodera da crítica ao

próprio esclarecimento e transforma-se justamente naquilo que a inserção da autocrítica no campo reflexivo tentava evitar.

A preciosidade que caracteriza essa reflexão não envolve somente as suas conclusões, mas também a utilização dos critérios normativos em que as considerações se fundamentam. Ao expor uma crítica de dimensão imanente, no sentido de não recorrer a critérios normativos externos à sociedade, Adorno consegue transmitir com alguma clareza uma noção do que é a essa crítica imanente, possivelmente um dos conceitos mais complexos dentro da tradição em que ele se insere, a teoria crítica. Essa avaliação adorniana, que se utiliza de promessas não cumpridas para elevar a sua crítica, exprime as potencialidades inexploradas presentes na sociedade. A sua metodologia constata uma contradição inerente à própria sociedade, entre a ordem social que acabou cristalizando-se ao longo da história e as exigências e os anseios de seus membros (Pinzani, 2017, p. 57-91).

Para Adorno, o esclarecimento desempenha um papel fundamental na constituição de um mundo em catástrofe, formado por Estados fascistas e totalitários. Nesse jogo, conceitos como previsibilidade e repetição são aspectos fundamentais para a compreensão de como o esclarecimento e o totalitarismo estão conectados. Em síntese, a explicação de cada evento, de acordo com o modelo de razão eleito pelo esclarecimento, reside justamente na sua repetição. É a partir da observação que um fenômeno se torna previsível. O que o iluminismo não percebe, entretanto, é que esse jogo entre repetição e previsibilidade está presente também no que sustenta o mito. O esclarecimento, na promessa de ser algo diferente, acaba tornando-se igual. O princípio da necessidade fatal que traz desgraça aos heróis míticos e que se desdobra a partir do modelo do silogismo racional, ocasionando uma consequência lógica, também está presente no pensamento esclarecido. Esse padrão, segundo Adorno, dominaria desde todo o sistema racionalista da filosofia ocidental, depurado de valores até atingir o rigor da lógica formal, mas também na própria organização dos sistemas, que contou com o pioneirismo da classificação dos deuses do Olimpo (Adorno; Horkheimer, 1991, p.22).

E, por fim, essa ideia de repetibilidade, essa noção de obediência, também estaria presente onde? Nos regimes totalitários, que, em face da sua dominância, pouco toleram interrupções que naturalmente aconteceriam com o curso da vida. Para esse tipo de regime, o hoje tem que ser como o ontem e o amanhã tem que ser como o hoje, sendo que tudo deve obedecer a um mesmo padrão. Se a razão garante essa homogeneidade perfeita, já que ela faz

com que todos os seres calculem a razão universal de uma maneira idêntica, nada foi deixado para o indivíduo. É daí que Adorno conclui que a razão seria totalitária.

O caráter problemático da razão, no entanto, não tem somente o condão de tornar um regime de governo em totalitário, mas também é colonizador da arte, é bloqueio a elaboração de uma obra de arte efetivamente emancipada. De maneira contraditória, no mesmo momento em que a arte, com sua chegada ao mercado em meados do século XIX, liberava-se do regime do mecenato e da tutela da Igreja, do Estado e da burguesia ascendente, passou a sofrer as consequências de fatores anteriormente imprevisíveis, tais como a consolidação da cultura de massas, a funcionalização da arte, impossibilitando sua autonomia estética, e o distanciamento do grande público devido à adoção pelos artistas, tendo em vista suas novas necessidades expressivas, de linguagens menos comunicativas (Duarte, 2016, p. 35-54).

3. NEGATIVIDADE, EXPRESSÃO E POTENCIAL DA CRÍTICA: O PROBLEMA COMO O QUE GUARDA EM SI SUA PRÓPRIA SOLUÇÃO.

A crítica de Adorno que parte dos fenômenos da cultura parece, aqui em diálogo com Safatle, como que elevada, por aquele filósofo, a setor privilegiado da crítica da razão, devido aos fenômenos da cultura, a exemplo da arte, por mais particulares e localizados que sejam, colocarem em cena processos gerais de racionalização social e padrões de racionalidade, que poderiam vir a ser destituídos, no interesse da crítica. O crítico da cultura encontrar-se-ia, assim, nessa posição de parecer criticar aquilo que permite a própria fundamentação da crítica (Safatle, 2009, p. 21), evidenciando a tensão fundamental entre valores, normas e casos que perpassa o próprio conceito adorniano de crítica da razão nessa sua pretensão regulatória, normativa, redutora da riqueza da realidade a um mero conjunto abstrato de características.

O propósito seria questionar a ideia comum de que se deve compreender racionalidade como clarificação de normatividades que aspiram à validade universal (Safatle, 2009, p. 22), isto por meio de uma *atividade negativa*, de um impulso ao limite da determinidade³, partindo de uma compreensão do objeto como o que traz dentro de si sua própria medida de avaliação, no interior de uma relação tensa consigo mesmo, onde a sua aparente positividade, sob uma análise mais detalhada, revela-se como sua própria negação.

³ No curso *Dialética hegeliana, dialética marxista, dialética adorniana*, ministrado no primeiro semestre de 2015, na pós-graduação do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Slavoj Zizek, tratando desse mesmo tema, cita o exemplo da liberdade e da igualdade positivas burguesas, as quais, na sua efetivação, revelam-se como seus opostos, como sua própria negação, abrindo espaço para uma forma superior que negará a primeira, todavia conservando e até mesmo afirmando de maneira mais incisiva o ponto de partida, conferindo-lhe um conteúdo positivo. Dirá Zizek (2013, p. 160): a afirmação imediata da liberdade e da igualdade realmente é o seu oposto, sua autodestruição (a democracia é conceito tão amplo, a propósito, que justifica intervenções em seu nome); o que traz a lembrança de outro filósofo que influenciará profundamente Adorno, qual seja, Georg W. F. Hegel.

Essa atividade negativa que Adorno proporia far-se-ia em dois modelos: um baseado na noção de transcendência, em um transcender da consciência para além da imanência cultural, em um ato de abstração, de dissociação, como espécie de cegueira autoimposta, de se recusar a ver tudo; a noção de crítica como distância correta dos objetos, assombrada pela noção de sentido como o que se oferece na dimensão do originário, do não ainda integrado à cultura, mas que, separada da próxima noção, seria insuficiente para dar conta de uma situação histórica em que o sujeito põe os seus pressupostos, envolvido em um círculo insuperável que o impede de sair de si mesmo e apreender o não-si em todas as suas formas, espaciais e temporais.

A lógica subjacente é aquela referida por Zizek como a lógica hegeliana do pôr retroativo dos pressupostos, segundo a qual o sujeito não seria a sua própria origem, mas viria depois, dependeria de seus pressupostos substanciais e de seus impulsos; no entanto, esses pressupostos também não teriam uma consistência substancial própria, mas seriam sempre retroativamente postos (Zizek, 2013, p. 116), pelas razões que determina o sujeito a si mesmo, sendo a condição do sujeito totalmente processual; só surgiria por meio do fracasso de sua plena efetivação. Uma possível definição formal do sujeito, para Zizek, seria: “o sujeito tenta articular (‘expressar’) a si mesmo em uma cadeia significante, a articulação fracassa e, nessa falha e por meio dela, o sujeito emerge: o sujeito é a falha dessa representação significante (...)” (Zizek, 2013, p. 116). Zizek cita Hegel:

[O homem] põe o ideal, o campo do pensar, entre as demandas do impulso e de sua satisfação. No animal, as duas coincidem; não se pode servir à conexão delas por esforço próprio – somente a dor ou o medo podem fazê-lo. No homem, o impulso existe antes de ser satisfeito e independentemente de sua satisfação; ao controlar ou ceder aos impulsos, o homem age de acordo com fins e determina a si mesmo à luz

de um princípio geral; cabe a ele decidir que fim seguir; ele pode até fazer de seu fim um fim universal. Ao fazê-lo, está determinado por quaisquer concepções que tenha formado de sua própria natureza e volições. Isto é o que constitui a independência do homem: pois que sabe o que o determina (Zizek, 2013, p. 179).

Mas, de novo seguindo a linha traçada por Safatle, haveria, em Adorno, um segundo modelo de atividade negativa da crítica, a saber, aquele baseado na noção de imanência que, como dito, complementaria aquele anterior; e seria a dessa contínua exploração da forma e do sentido da contradição entre a coisa e seu próprio conceito, na irreconciliabilidade dos momentos do [próprio] objeto (Safatle, 2009, p. 24); da lógica na qual estaria capturado.

A imanência própria dessa dialética realizar-se-ia à condição de um colapso das estruturas de ligação e determinação derivadas do Eu como fundamento (Safatle, 2019, p. 46); expressão do que Hegel compreende por finitude. A experiência filosófica seria um campo no interior do qual a finitude e sua expressão principal, a saber, o Eu como fundamento da identidade e dos princípios de ligação constituem objetos da experiência, são dissolvidos em prol de processos que retiram deles toda ilusão de irreduzibilidade ontológica (Safatle, 2019, p. 46), operador central de constituição dos regimes gerais de objetividade social (Safatle, 2019, p. 47) que exila outras formas de existência possíveis. Não seria esse tipo de incômodo a atrapalhar o sono do Álvaro de Campos de Pessoa, quando escreve: “sou uma sensação sem pessoa correspondente, uma abstração de consciência sem de quê, salvo o necessário para sentir consciência, salvo – sei lá salvo o quê...?” (Pessoa, 2013, p.1239).

Entre conceito e experiência deveria haver uma relação de negação determinada hegeliana. A experiência nem representaria um mero exemplo do conceito, subsumível a ele, nem um ponto de excesso, como se houvesse uma irreduzibilidade da multiplicidade da experiência a toda tentativa de estruturação pelas capacidades generalizadoras dos processos de conceituação (Safatle, 2009, p. 25); seria um local da passagem de uma figura da consciência à outra, na qual mudam tanto a consciência e seu regime de saber quanto o objeto com o qual ela se relaciona. Pensamento determinado de algo externo à consciência mesma e, por sua vez, determinado por esse algo externo; é necessariamente sob a forma de desvelamento das contradições na esfera do real que a infinitude pode se realizar (Safatle, 2019, p. 47), abrindo o caminho para a renovação da experiência social por meio da sensibilização a novas formas e modos de organização e de relação (Safatle, 2019, p. 49).

4. UM ÍMÃ NUM CAMPO DE LIMALHA DE FERRO: EMERGÊNCIAS DO INVISÍVEL NA ARTE.

Seria por meio da paulatina corrosão da sensibilidade hegemônica que a experiência estética abriria o caminho para essa renovação da experiência. Interessa, aqui, particularmente, refletir sobre o lugar da autenticidade nesse processo e a maneira como Adorno tentou apreender a crítica imanente *em ato* ou, nas palavras de Safatle (2009, p. 27), mostrando como ela procura exprimir a ideia de harmonia através de uma atividade negativa, transformando a contradição em uma forma não violenta de síntese.

Para que não reste qualquer equívoco: a autenticidade da arte não se revela simplesmente a partir da remissão do conteúdo da obra a realidade social. A pensar em torno de exemplos, como na produção de Sergei Eisenstein, especificamente no filme *A Greve*. O longa denuncia a condição de precariedade dos trabalhadores russos, bem como o caráter opressivo da relação entre patrões e empregados. As injustiças e mazelas que a produção aponta podem retirar dela, ao menos seguindo uma trilha marxista, seu caráter alienante. No entanto, uma obra alienada, no entender de Adorno, pode ser muito mais politizada do que outra, engajada em seu conteúdo, mas corriqueira no tocante ao seu aspecto formal. Isso porque os antagonismos irresolvidos da realidade devem retornar nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma, o que, por sua vez, se liga ao modelo adorniano de concepção do relacionamento dialético entre arte e sociedade, de acordo com o qual, arte é a antítese social da sociedade, impossível de ser imediatamente dela deduzida (Duarte, 2016, p. 41).

Por sua vez, como forma de apontar para uma produção artística autêntica, Vladimir Safatle aponta que a música de Schoenberg forneceria o modelo de crítica imanente por mostrar como negação e conservação da cultura entrariam em relação. Continuar a vincular-se à tradição, em alguns princípios formais-estilísticos, mas traria algo de não completamente integrado, no nível do conceito. Rupturas, choques, movimentos vivos do inconsciente (Safatle, 2009, p. 28), o abandono da repetição, obediência e da previsibilidade atacariam tabus da forma. Tal acarretaria um descompasso entre a obra e sua própria medida.

Da tensão entre elas nasceria algo que não simplesmente a realização exemplar de princípios formais estilísticos previamente definidos, mas tensão do estilo em direção àquilo que não lhe é imediatamente idêntico (Safatle, 2009, p. 29) e, uma vez que, na teoria estética

de Adorno, a liberdade na arte é sempre a liberdade num domínio particular, em contradição com um estado de permanente não-liberdade, sujeita à lei do seu movimento, ao processo que a acompanha e que envolve, na arte, a adoção de uma posição determinada em relação à realidade empírica (Adorno, 2011, p. 2017), sendo a arte heteronomamente dependente, as obras de artes que se desdobrariam no horizonte do presente teriam a força explosiva de confrontar a vida social com horizontes de emancipação que ela ainda sequer é capaz de colocar como possibilidade, já que se trata de uma vida submetida aos ditames da sociedade capitalista do trabalho e sua analítica da finitude, da carência, da escassez, da limitação dos recursos (Safatle, 2009, p. 49). O momento de irrealidade, Adorno irá dizer, do não-ente na arte, não está liberto do ente. Estrutura-se a partir dele e de suas vibrações com a realidade.

O filósofo frankfurtiano se utiliza da metáfora de um ímã num campo de limalha de ferro para ilustrar o comportamento da arte com o seu Outro, com o que lhe é exterior, quando o campo eletromagnético se torna visível, material, na relação; o invisível assume igual *importância*:

A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um ímã num campo de limalha de ferro. Não apenas os seus elementos, mas também a sua constelação, o especificamente estético que se atribui comumente ao seu espírito, remete para este Outro. A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atracção, que reúne em torno de si os seus *membra dislecta*, vestígios do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo. A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos; repete, por seu turno, onde os elementos comunicam entre si, um fragmento de alteridade. Também a síntese tem o seu fundamento no aspecto não-espiritual e material das obras, naquilo em que ele se exerce, não apenas em si. O momento estético da forma encontra-se assim ligado à ausência de violência. Na sua diferença com o ente, a obra de arte constitui-se necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte e ao que unicamente faz dela uma obra (Adorno, 2011, p.21).

Acaso tais vibrações com a realidade não poderiam ser identificadas também na obra de Francisco Goya que, por realizar rupturas decisivas com a tradição, anuncia o advento da arte moderna, cujas subversões são fruto não apenas da imaginação artística, mas da entrada em ressonância com ela das mutações da vida social epocal?

5. A SUBVERSÃO DE GOYA E A IMAGINAÇÃO COMO REVELADORA DO REAL.

Tzvetan Todorov identifica que a revolução pictórica que se manifesta por meio da obra de Goya faz parte de um movimento que inclui o fortalecimento do espírito iluminista, a progressiva secularização dos países europeus, a Revolução Francesa e a crescente popularidade dos valores democráticos e liberais.

No percurso de um jovem de talento, ambicioso e oportunista, obcecado pelo sucesso, bem decidido a ter êxito e, portanto, a ganhar mais dinheiro e mais honrarias, sejam quais forem os meios (Todorov, 2014, p. 22); Goya é cedo introduzido na elite espanhola adepta das grandes ideias iluministas, que provêm de toda Europa e penetram no país a partir da França, muito embora, por suas origens, Goya pertencesse ao povo.

O pensamento iluminista que se difunde com sucesso pelo continente europeu parte da crítica à autoridade mantida pela tradição, sob todas as suas formas, o que inclui, no ambiente do pintor espanhol, a autoridade dos antigos mestres, aos quais se deveria imitar. Todavia, muito embora pertencente, como passou a sê-lo, ao meio dos *esclarecidos*, nem por isso procurou Goya, desde aquele primeiro momento, ilustrar suas novas ideias por meio da pintura. Embora trate os temas de suas encomendas com frescor e originalidade, os próprios temas permanecem puramente convencionais, correspondem a um gosto passageiro das elites aristocráticas, e não a um apego qualquer aos valores liberais (Todorov, 2014, p. 32). Nada demonstra que revolucionará a pintura europeia. E muito embora no tempo em que lecionou arte já expressasse, à luz dos documentos de que dispõe-se, uma teoria da arte que preconizava uma maior liberdade autoral; afirmava dever ser o ensino da arte tão pouco impositivo quanto possível; que seria preciso esquecer as regras e imitar a natureza, colocando a pluralidade dos caminhos que permitem aproximar-se do objetivo de saída, bem como a necessidade de dar a cada indivíduo o direito de escolher o dele, pregando a liberdade dos alunos, o objetivo, contudo, continua preservando o revelar das criaturas divinas, ter êxito na imitação da verdade (Todorov, 2014, p. 35) ou da natureza, é quando a doença o atinge, em novembro de 1792 – ele tinha, então, 46 anos –, tornando-o surdo, que Goya muda profundamente a sua maneira de pintar e de se conduzir.

Nas palavras de Todorov (2014, p. 44), a perda do contato com o mundo exterior e a impossibilidade de comunicar-se oralmente, que reforçam sua solidão, aguçam seu sentido da visão e ao mesmo tempo incitam-no a focalizar-se antes de tudo em seu interior, a explorar

sua própria imaginação. É quando realiza o programa anunciado em seu manifesto: liberado das convenções pictóricas de seu tempo, ele poderá ir bem mais longe em sua busca da verdade (Todorov, 2014, p. 45). A subversão interior coincide, ainda, lembra Todorov, cronologicamente, com outro episódio que, por sua vez, abala todas as sociedades do continente europeu: é no mês de janeiro de 1793 que o rei da França, Luís XVI, primo do rei da Espanha, é guilhotinado, o que mistura as coisas:

o que revela a insuspeita fragilidade de uma ordem social que parecia decorrer da própria natureza do universo. Os dois eventos, um puramente privado, o outro ocorrido no grande palco do mundo, contaminando-se um ao outro, devem ter participado simultaneamente da transformação mental que Goya experimentou (Todorov, 2014, p. 46).

Por causa da doença e da nova enfermidade, a perda da audição, Goya pinta outra coisa que não os seus famosos quadros de encomenda; pela primeira vez é impelido unicamente pela necessidade interior, pela carência de expressão, e a pintura de gabinete, com imagens livremente escolhidas e já não produzidas sob encomenda, e escolhidas dentre temas não tradicionais, mesmo controversos, como a violência, a loucura, a arte do populacho, revelam ao mundo a mutação que sofreu. Nela:

Goya faz ‘observações’ daquilo que existe fora dele; ao mesmo tempo, essas obras cedem espaço ao ‘capricho’, aqui no sentido de fantasia e de liberdade, e à ‘invenção’. Encontra-se, portanto, uma articulação original entre o observado e o inventado, entre o real e o imaginário: enquanto os outros pintores escolheram praticar ou um ou o outro registro, ele quer manter simultaneamente os dois, enriquecendo cada um pelo outro. Através de uma certa inabilidade de expressão, afirma-se algo de novo: o imaginário não se opõe ao real, mas, ao contrário, permite revelá-lo (TODOROV, 2014, p. 48).

Goya já não pinta o mundo tal como este existe em si mesmo, mas a visão que o pintor, ele mesmo, tem dele: a percepção subjetiva toma o lugar da objetividade impessoal, e, a partir dali, sua pintura, de acordo com o relato de Todorov, não aspira a reproduzir formas, mas sim a captar o clima de um lugar, de uma ação, de um ser. Fiel às suas próprias ideias, ele preferiu seguir as inclinações de seu próprio espírito (Todorov, 2014, p. 59), em vez de dobrar-se às regras acadêmicas, não significando isso que ele ceda a uma complacência

narcísica, que dê prioridade ao seu ego: Goya está de todo voltado para o mundo, só que simplesmente sabe que o conhecimento é forçosamente subjetivo. Mas a subjetividade de que ele dá provas não lhe é própria, o espectador é convidado a compartilhá-la, a fim de que ela venha a ser de todos: o individual não se opõe ao comum (Todorov, 2014, p. 59), o que não deixa de lembrar Adorno, quando diz que:

As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas, precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo. A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa media e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado (Adorno, 2011, p. 17).

Dentro da coletânea *Os Caprichos*, conjunto de gravuras produzida já por esse novo Goya, há uma obra chamada *El sueño de la razón produce monstruos* que evidencia, na própria obra e nas suas variadas interpretações, o conflito entre a razão iluminista, ainda presente em Goya mesmo como mobilizadora de uma crítica, e a própria crítica a um modelo de racionalidade e produção artística. Ao passo que há quem critique as gravuras como se elas fossem uma denúncia ao distanciamento da sociedade espanhola da razão, obsessiva por bestas e incapaz de formular críticas, há, também, leituras mais ambiciosas e reveladoras de um contraste interno a produção de Goya.

A legenda da ilustração, traçada pelo próprio artista na tela, a explica e a denomina: *El sueño de la razón produce monstruos*. O termo *sueño*, em espanhol, pode não ser compreendido como o vocábulo *sono*, como denotam as traduções mais usuais, mas também pode ser trasladada para *sonho*, o que permite uma dupla interpretação da imagem (Todorov, 2014, p. 48). Se *sueño* significa *sonho*, então é a própria razão que, quando adormece, produz monstros. A razão fabrica ideias claras, mas também pesadelos, e o pintor se propõe a ampliar o campo do conhecimento mostrando o conteúdo deles.

A razão está ausente do sono, está envolvida no sonho; o vocábulo ainda pode ser considerado como *devaneio*, isto é, o modo como a ideia racionalizante poderia ter a capacidade de se conceber como utopia e, com isso, promover os mais fabulosos delírios. Há um severo contraste entre a aparente eleição da racionalidade como critério mobilizado por Goya para a crítica da sociedade espanhola e uma igualmente aparente mobilização de uma crítica a racionalidade, como delírio que entorpece a sociedade.

Em uma avaliação anacrônica, o sentimento parece o mesmo que inspirava os artistas alemães do século XVIII e a recepção alemã do iluminismo que criaram, ambos, a atmosfera do tempo de Hegel. Refere-se, mais especificamente, ao período do assim chamado *Sturm und Drang*⁴ e à forma como desenvolveu uma antropologia alternativa àquela do iluminismo; contra uma análise da mente humana em diferentes faculdades, do ser humano como corpo e alma, contra a noção calculadora da razão, divorciada de sentimento e vontade; centrada nas categorias da expressão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descrever o modelo expressivista e a noção de sujeito autoevolutivo em torno da qual se desenvolveu essa nova antropologia significa que realizar a forma humana implica que uma força interior impõe a si mesma sobre a realidade exterior, talvez contra obstáculos externos.

⁴ O *Sturm und Drang*, traduzido como “tempestade e ímpeto”, foi um movimento (inicialmente) literário alemão do final do século XVIII. O nome do movimento derivou da peça homônima de Friedrich Klinger (1752-1831). Sua origem, no século XVIII, deu-se como uma forma de reação ao Iluminismo (*Aufklärung*), em respeito, sobretudo, a seu racionalismo exacerbado e a objetividade da época. A geração dos nascidos em 1750 iria combater os modelos franceses vigentes, ou seja, o Classicismo que conduzia a preceitos artísticos do período, de forma a deixar pouco espaço para a originalidade. As tensões entre o velho e o novo mundo, que culminam em muitas obras do movimento, já se refletiam nas transformações geopolíticas e sociais da época: a guerra pela independência das colônias inglesas na América (1775-1789), a crescente agitação política na França que resultaria na revolução de 1789 e a constante instabilidade político-territorial dos estados independentes do descentralizado Sacro Império Romano-Germânico. O *Sturm und Drang* é a versão germânica da revolta da burguesia, responsável pelas intensas convulsões sociais que desencadearam a Revolução Francesa no país vizinho. A classe média alemã teve como pano de fundo de sua ascensão tardia a evolução desigual dos diversos principados que constituíam o país. Não havia, portanto, naquele momento, em solo germânico, uma articulação social de alcance nacional. Sequer ainda estava em pauta o projeto de uma nação unificada. O *Sturm und Drang* preza pela valorização das emoções, da subjetividade, do misticismo e das paixões. Uma de suas principais características é o reconhecimento da natureza como inspiração para a expressão da criatividade e do sublime; um desejo de expressão liberada das amarras da convenção. Diferentemente dos artistas clássicos, que procuravam representar a natureza mimeticamente, os artistas do *Sturm und Drang* viam a natureza como um modelo artístico e puro, a máxima expressão do divino, à qual a arte deveria se igualar. Esse movimento visava promover uma produção artística voltada aos sentimentos, aqueles que se ligavam ao amor e a liberdade, ou seja, era uma forma de reação à racionalidade do movimento iluminista e, também, aos valores aristocráticos (Peruquetti; De Campos; Barcellos, 2021).

A visão expressivista vê esse desenvolvimento como a manifestação de um *poder interior* empenhando-se para realizar e manter sua própria forma contra aquelas que o mundo circundante possa impor. Conseqüentemente, a realização ideal é aquela que não só se conforma à ideia, mas também é internamente gerada; com efeito, esses dois requisitos são inseparáveis, no fato de a forma apropriada de um ser humano incorporar a noção de subjetividade livre.

A ideia que um ser humano realiza não está totalmente determinada de antemão; ela só se torna plenamente determinada ao ser efetuada. A humanidade pessoal é algo único, não equivale à do outro, e essa qualidade única só pode ser revelada na vida própria e sua processualidade, vindo a surgir o sujeito nesse movimento, como seu próprio resultado uma noção hegeliana. Noção de processualidade esta que Adorno irá herdar em sua dialética negativa, que descreve o processo no interior do qual a negação de si é forma de realização de si. Realização de um *si* que a partir de então terá uma relação infinitamente dinâmica consigo mesmo e que, por isso, rompe com as distinções estritas entre as esferas da subjetividade e da objetividade, fazendo os modos de ligação derivados da unidade sintética do Eu entrarem em colapso devido à força da negatividade. A relação entre a dialética hegeliana e a dialética adorniana é mais complexa que isso e não pode ser feita tão diretamente, por isso o foco apenas na dinâmica da processualidade. A crítica adorniana à dialética de Hegel resulta de uma imagem errada que Adorno tem da dialética hegeliana.

O que interessa nesta escrita e vale ressaltar para os fins do artigo é que, em Adorno, a formalização estética deve ser compreendida como correção do conhecimento conceitual, já que a arte é racionalidade que critica a racionalidade sem dela se esquivar (Safatle, 2019, p. 49). Pois, com o progresso da razão, apenas as obras de arte autênticas conseguiram evitar a simples imitação do que já existe. A diferenciação se constitui tanto como uma categoria estética quanto uma categoria do conhecimento. A arte seria capaz de se tornar uma imitação da natureza em um sentido mais amplo, como imitação não meramente da natureza exterior, mas imitação, também, da natureza interior.

Considerando que o Entendimento (*Vesrtand*), em Kant, é o móbil daquela saída da minoridade do pensamento; e, muito embora, ao mesmo tempo, em virtude da insuperabilidade do círculo de pôr os pressupostos, ele torna os leitores vítimas de ilusões necessárias (transcendentais) em suas vidas cotidianas. A sua própria atividade negativa, de dissociação das coisas, nada obstante em seu redobramento autorreflexivo (tudo é eu,

escreverá Fernando Pessoa através de sua *persona* Álvaro de Campos (2013, p. 1225), torna seus leitores capazes de, ao *ver-se menos*, ter-se *insights* o que as coisas realmente são, numa tensão entre *insight* e cegueira, pois que o inferior, pertencendo à abordagem abstrata do Entendimento (a redução do sujeito ao meramente subjetivo) e o superior, envolvendo a noção verdadeiramente especulativa do sujeito como princípio mediador da Vida ou da realidade (Zizek, 2013, p. 125) que gera a abstração violenta da totalidade (Razão, *Vernunft*), constitui aquele a este, tornando o que parece o ponto fraco do Entendimento (próprio) o seu grande ponto forte.

Da administração axiológica das totalidades a imaginação na arte é também fuga, mas não completamente, afinal o que o princípio de realidade transcende para algo de superior encontra-se também sempre embaixo.

E qual o ponto de fuga? Adorno assume como princípio de sua crítica a não identidade entre razão e real, levando ao limite uma dialética negativa da qual não há fuga possível.

O percurso crítico do pensamento moderno dobrado sobre si mesmo a partir de Kant e de Hegel é traduzido por Adorno pela via do paradoxo da razão que tenta, o tempo todo, refutar a si própria. Todavia, o único sentido da crítica que torna possível à razão não se transformar em uma espécie de anti-razão é o seu caráter inconclusivo.

A reflexão dialética adorniana não para de tentar recolocar em questão seus próprios efeitos e resultados, advindo daí a força ética do pensamento de Theodor Adorno, que expõe a força produtiva do problema. Se um mundo não é capaz de suportar a contradição, é porque a contradição é um *modo de emergência* que tem por consequência destruir o mundo como horizonte estável de experiência e de vida social, fazendo ruir toda a forma de administração axiológica do viver e do experienciar. Insistir no ponto de Adorno é, portanto, mais do que nunca, um dever ético, sobretudo na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.

HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar.

HORKHEIMER, Max. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PERUQUETTI, R.; DE CAMPOS, J.; BARCELLOS, N. Os Sofrimentos do Jovem Werther: do Sturm und Drang à contemporaneidade. **Contingentia**, Porto Alegre, Brasil., v. 8, n. 2, p. 81–92, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/112462>. Acesso em: 29 maio. 2024.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Editora 247, 2013, p. 1239 [livro eletrônico].

PINZANI, Alessandro. **Teorias Políticas Tradicionais e Teoria Crítica**. Lua Nova. Revista de Cultura e Política, v. 102, p. 57-91, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão**. Artefilosofia. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP. n. 9, p. 21-30, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das Luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ART AND EMERGENCE ON THE ETHICAL THOUGHT OF THEODOR ADORNO

ABSTRACT

This article aims to bring to reflection and elucidate some of the main concepts of Theodor Adorno's criticism of modern reason. It briefly addresses the traditions of which the author is a member and which contribute to the understanding of his form of criticism. It explains how Adorno's aesthetic theory can be thought of as a factor of

immanent criticism. It also explores the ethical potential of this form of criticism.

Keywords: Theodor Adorno. Critical Theory. Aesthetic Theory.