

## Belo natural e reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

Franciele Bete Petry<sup>2</sup>

**Resumo:** O trabalho tem como objetivo refletir sobre a relação entre os conceitos de “história natural” e “belo natural” a partir da teoria estética de Theodor W. Adorno. Além disso, o texto procura discutir, a partir de tais conceitos, como surge nas obras de arte um potencial cognitivo e um teor de verdade capaz de tornar a arte um modelo de reconciliação. Partindo do conceito de história natural, busca-se mostrar que Adorno compreende as obras de arte como artefatos capazes de imitar o belo natural, expressando uma relação não-violenta com a natureza e, por isso, transcendendo sua existência empírica. Desse modo, apresentam uma imagem reconciliada da natureza, uma vez que permitem sua expressão ao combinarem na estrutura da própria obra elementos miméticos e racionais. Além disso, tais elementos permitem a crítica da realidade, pois a imagem de reconciliação que aparece nas obras denuncia a desproporção entre essa aparência e a impossibilidade de sua existência social, conservando-se, porém, nas obras como utopia.

**Palavras-chave:** Adorno. Estética. Belo natural. Reconciliação. História natural.

**Abstract:** The present work aims at discussing the relationship between the concepts of “natural history” and “natural beauty” from the standpoint of Adorno's aesthetic theory. Furthermore, we shall investigate how these concepts enable the work of art to be cognitive, to have a true content and to become a model of reconciliation. We shall claim that Adorno conceives the work of art as an artefact that imitates natural beauty, expressing a non-violent relation with nature and, for this reason, is capable of transcending its empirical existence. Thus, the work of art shows the image of a reconciled nature, since it gives expression to nature through a combination of mimetic and rational elements. Moreover, these elements enable a critique of reality, since the image of reconciliation denounces the disproportion between this appearance and the impossibility of its social existence. However, in the work of art, this image of reconciliation is not only possible, but also conserved as a utopia.

**Key-words:** Adorno. Aesthetics. Natural beauty. Reconciliation. Natural history.

### 1. A ideia de história natural e sua vinculação com as obras de arte

Em seu texto *A ideia de história natural*, publicado em 1932, Adorno esboça não exatamente uma definição, mas um ponto de partida para se pensar os conceitos de “natureza” e de “história”. A natureza é entendida no sentido do mítico, “lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y aparece en ella como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que en ella hay de sustancial” (ADORNO, 1991, p. 104), enquanto a história é justamente o novo, “esa forma de conducta

<sup>1</sup> O artigo apresenta uma parte da Tese de Doutorado da autora (2011), intitulada “Além de uma crítica à razão instrumental”.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Estudos Especializados em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Filosofia e em Educação pela UFSC. (ffpetry@yahoo.com.br).

transmitida de unos a otros que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se desarrolla en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya allí (...)” (ADORNO, 1991, p. 104). A proposta do texto segue o projeto crítico-dialético da obra adorniana, procurando colocar os conceitos em movimento, mostrando de que modo eles se definem mutuamente. Assim, Adorno busca mostrar tanto a presença da natureza naquilo que se considera história, como o caráter histórico do que se chama “natural”. Para o autor,

si es que la cuestión de la relación entre naturaleza e historia se ha de plantear con seriedad, entonces sólo ofrecerá un aspecto responsable cuando consiga captar al Ser histórico como Ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o cuando consiga captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí mismo hasta lo más hondo como naturaleza. (ADORNO, 1991, p. 117).

Um exemplo de como ocorre essa dialética é dada por Adorno em uma de suas aulas da década de 1960. Na ocasião, ele comenta que quando se diz que alguém fala “naturalmente” é porque tal pessoa segue os padrões de linguagem adotados pela sociedade. Ao contrário, se o indivíduo estiver em desacordo com essas normas convencionadas, diz-se que ele fala “artificialmente” (Cf. ADORNO, 2008a, p. 121). Assim, Adorno introduz a ideia da segunda natureza, já formulada por Lukács em sua *Teoria do romance*, mas também, ainda antes, por Hegel em sua *Filosofia do direito*.

A primeira natureza é aquela para a qual a ciência se dirige e se relaciona às necessidades humanas básicas. Já a segunda natureza se constitui nas qualidades que formam o mundo da convenção, produzido historicamente. Para Adorno, esse mundo é marcado pela reificação, pela alienação sobre a relação que há entre o natural e o histórico na constituição do próprio ser. O “mundo administrado”, como ele irá posteriormente se referir à realidade, consiste na forma em que essa segunda natureza se desenvolveu. Conforme Duarte, “Adorno vivenciou uma era em que a coisificação da segunda natureza tinha se desenvolvido numa verdadeira catástrofe” (DUARTE, 1993, p. 98).

Por essa razão, também as reflexões de Benjamin sobre a história são importantes para Adorno, pois trazem a ideia da transitoriedade, de que “é no caráter daquilo que é passageiro – transitório, portanto –, que se estabelece o ponto de convergência mais profundo entre história e natureza” (BASSANI; VAZ, 2011, p. 26). Assim, é no trânsito que a natureza se revela histórica, uma vez que se movimenta e deixa para trás seu caráter imutável, e que também a história se converte em natureza, pois fica paralisada no passado como natureza petrificada. Como Adorno afirma,

Benjamin mismo concibe la naturaleza, en tanto creación, marcada por la transitoriedad. La misma naturaleza es transitoria. Cuando hace su aparición lo histórico, lo histórico remite a lo natural que en ello pasa y se esfuma. A la inversa, cuando aparece algo de esa “segunda naturaleza”, ese mundo de la convención llegado hasta nosotros, se descifra cuando se hace claro como significado suyo la transitoriedad. (ADORNO, 1991, p. 125).

A noção de transitoriedade representa o ponto comum na dialética entre a natureza, compreendida em sua dialeticidade, tanto como base sobre a qual a vida humana é possível, mas também como material não dominado e que aparece ao homem como força mítica, e a história, por um lado, como possibilidade de transformação e, por outro, como natureza sedimentada. Se a arte não pode ser desvinculada de seu caráter histórico e se a própria história só pode ser pensada em sua relação interna com a natureza, fica claro que esta se faz presente nas obras. Tal ideia se encontra, por exemplo, na afirmação de Adorno de que a arte é imitação do belo natural, o qual, sustenta o autor, “é história suspensa, devir interrompido” (ADORNO, 2008b, p. 115), um espetáculo no qual natureza e história se mesclam e formam uma unidade.

Contudo, o conceito mesmo de beleza é histórico. Para Adorno, ele surge a partir do feio, pois a natureza, primeiramente considerada uma ameaça, se tornou bela somente após ser dominada. A dialética do esclarecimento exhibe esse processo, no qual a racionalidade, impondo-se sobre a natureza, permitiu a afirmação do sujeito sobre ela. Foi só com a liberdade conquistada perante a força da natureza, que esta revelou sua beleza como algo que transcende a existência e exhibe expressividade. Nesse sentido, ainda que o belo natural dependa do sujeito para ser percebido, por outro lado, é marca da prioridade do objeto sobre o sujeito, aquilo que escapa ao domínio da racionalidade instrumental, representando, portanto, o não-dominado historicamente.

O caráter obrigatório e ao mesmo tempo incompreensível de tal beleza se transfere do belo natural para a obra de arte, a qual, devido a sua característica enigmática, compele o sujeito a um estremecimento diante do objeto, sem conseguir capturá-lo. Isso se dá em função do caráter enigmático constituinte da obra de arte, possível pelo entrelaçamento de elementos racionais e miméticos, dependentes reciprocamente. A arte, na concepção adorniana, é portadora de um conteúdo [*Gehalt*] não evidente, pois, uma vez que não possui um caráter discursivo, precisa ser interpretado. A qualidade enigmática das obras de arte autênticas mostra que existe algo a mais na obra do que aquilo que aparece e que aguarda sua interpretação. Para Adorno, não se trata de “compreender” a obra, já que a relação do sujeito com ela não é a mesma com os objetos de conhecimento apreensíveis segundo uma racionalidade instrumental. Nesse sentido, diz ele, “em confronto com o caráter enigmático, a própria compreensão [*Verstehen*] é uma categoria problemática” (ADORNO, 2008b, p. 188), pois o que a obra de arte exige, por sua tentativa de provocar a experiência do belo natural é também uma espécie de perplexidade diante de um objeto que não pode ser simplesmente submetido a conceitos, nem analisado ou definido. Não se trata de compreendê-lo, mas de perceber o enigma que esconde a resposta em sua própria estrutura. Por isso é que o caráter enigmático da obra de arte se apresenta como síntese entre mimesis e racionalidade, uma vez que a expressão pela qual o espírito da obra emerge não aparece, contudo, de forma evidente, mas escondido sob a forma estética e, portanto, causa de uma relação distinta com o objeto de conhecimento.

O problema, porém, de se fazer essa experiência está em que a relação com o belo natural em uma sociedade marcada pela reificação é deformada, pois a imagem da própria natureza se mostra distorcida pela dominação. Na verdade, o que se tem, como já se disse anteriormente, é a experiência de uma segunda natureza, preformada racionalmente e tomada como se fosse natural. Assim, aquilo que compõe a realidade e tem suas raízes históricas é naturalizado. Mesmo a natureza no sentido estrito do termo sofre essa transformação. Adorno cita o exemplo da paisagem, recorrente em diferentes escritos, para mostrar como aquilo que se considera natureza é algo submetido à

intervenção humana, planejamento e organização. Não é de se espantar que o próprio turismo acabe sendo uma forma ideológica para tentar resgatá-la. Segundo Adorno, “no turismo organizado, dificilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza. Sentir a natureza, o seu silêncio, tornou-se um privilégio raro e comercialmente explorável” (ADORNO, 2008b, p. 111). O erro fundamental estaria na crença de que é possível uma experiência pura e imediata da natureza. Paetzold, ao comentar a posição defendida por Adorno, afirma que “não podemos capturar a natureza imediatamente. Todas as nossas imagens da natureza e do natural são pré-determinadas e pré-estruturadas pela história. Em última instância, a própria natureza é produto de um processo histórico” (PAETZOLD, 1997, p. 217, tradução nossa).

A dificuldade de uma relação não-violenta com a natureza, que se origina da própria constituição subjetiva e social, gera um desafio à arte, pois esta pretende dar voz à natureza reprimida ao longo da história. Trata-se, também, de mostrar com a segunda natureza está relacionada ao mundo da convenção, consistindo em uma falsa consciência, a qual deveria estar vinculada a uma reflexão histórica para se desvencilhar de seu caráter ideológico. Assim, ao se referir a uma história natural, Adorno entrelaça dois conceitos que foram tradicionalmente separados em função da divisão do trabalho e que, no contexto de uma crítica dialética, necessitam ser compreendidos em suas relações internas.

## **2. A arte como imitação do belo natural: a natureza como imagem da reconciliação**

Nas obras de arte será possível mobilizar os conceitos de natureza e história em níveis distintos, mas não isolados: por um lado, Adorno sustenta que a natureza está presente na estrutura da obra de arte como imagem de um objeto que poderia ser liberto da coerção e da imposição racional. A ideia de uma natureza serve à argumentação como alegoria para uma relação harmoniosa, em que o conhecimento do objeto não se dá meramente por uma consideração racional, mas também mimética. A obra de arte realiza essa mediação e, assim, expressa a possibilidade de que nem tudo o que existe em torno do sujeito seja dominado. Consequentemente, na experiência estética essa imagem é percebida pelo indivíduo como promessa de felicidade, de um estado de harmonia. Para Adorno,

o modo de articulação do belo natural e do belo artístico revela-se na experiência que àquele se aplica. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência. Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza enquanto belo fenomenal não é percebida como objeto de ação. A renúncia aos fins de autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza. (...) A arte não é, como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete. Só o consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesma (ADORNO, 2008b, p. 106).

É aqui que a ideia do belo natural se apresenta, pois ele se constitui na experiência da natureza em sua “imediatidade”, um estado que nunca existiu, mas que tem sua imagem na forma como a obra de arte existe. Esta não proporciona a experiência da natureza propriamente, pois a experiência estética é mediada, apresentando tão somente a imagem do que aquela seria. A presença do belo natural não se refere ao seu sentido literal, como se fosse necessário uma espécie de retrato de uma paisagem para que a obra o expressasse. Ele consiste, ainda que seja indefinível, em um contato com a natureza enquanto objeto que possui expressão, mesmo que dependa do sujeito para ser percebida. Nesse sentido, é que o entrelaçamento entre natureza e história pode ser apreciado, pois a própria contemplação é mediada pela constituição histórica do sujeito, assim como este se forma a partir da sua relação com a natureza. É por isso que Adorno afirma, na *Teoria Estética*, que “no belo natural, entram em jogo intimamente unidos, ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nessa flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural” (ADORNO, 2008b, p. 114). Pode-se considerar, então, o belo natural como um momento em que a dinâmica entre natureza e história se processa, uma vez que na obra de arte a objetividade surge como um distanciamento da natureza – pois ela não é dominada – para que ela possa ser respeitada em seu ser em si.

A teoria estética adorniana, ao trazer a experiência do belo natural para o belo artístico, mostra que é possível, por meio da relação com as obras de arte, uma experiência não violenta com o objeto. A arte procurará imitar o belo natural como exemplo daquilo que não foi corrompido pela racionalidade instrumental. Além disso, a retomada de tal conceito no interior da teoria de Adorno revela-se uma crítica à estética idealista de Hegel, procurando mostrar que diferentemente do que este sustentara, a saber, que o belo natural era menos espiritualizado do que o belo artístico, a natureza pode, em uma relação dialética com a história, se revelar como expressão das obras de arte autênticas, as quais procuram promover a imagem de uma reconciliação entre a natureza e a cultura.

Contudo, cabe aprofundar a discussão sobre o modo pelo qual o belo natural se apresenta na arte. Na *Teoria estética*, Adorno afirma que “a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural” (ADORNO, 2008b, p. 114). O belo natural aparece ao sujeito como tal porque ultrapassa o âmbito daquilo que é produzido, fabricado, apresentando-se como algo a mais que o existente. Mas o que significa exatamente dizer que a arte imita o belo natural? A passagem é objeto de discussão entre os comentadores da obra de Adorno. Para alguns, a mimesis presente na obra de arte se refere a algo que não existe, assumindo a forma de uma utopia. Um exemplo desse argumento é defendido por Jarvis ao dizer que

Adorno, com efeito, está reescrevendo de forma especulativa a mais antiga máxima da estética. A arte imita natureza: mas nada como “natureza” existe como tal: a arte imita o que não existe. Para Adorno, pode-se dizer que toda arte autêntica é mimesis da utopia – ainda que essa mimesis possa ser realizada apenas negativamente. A arte não pode oferecer uma imagem explícita da utopia. A possível “natureza” que ainda não existe só pode ser imitada pela negação determinada da cultura naturalizada falsamente que não existe (JARVIS, 1998, p. 100, tradução nossa).

Ao tentar imitar o belo natural, a arte estaria imitando algo que não existe e que, talvez, tampouco se conheça, pois não há nada que possa ser dito “natural”, destacado de seu caráter histórico. Adorno chega a afirmar que “qualquer experiência da natureza está envolvida com toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza” (ADORNO, 2008b, p. 110). Dessa forma, o que na verdade a arte imita seria, então, a imagem de uma utopia que ainda aguarda a possibilidade de sua realização, portanto, uma utopia negativa, que se mostra como negação da sociedade reificada na medida em que as obras de arte, devido à sua configuração, podem apresentar como imagem aquilo que não pode existir socialmente. Como consequência, elas conseguiriam realizar uma espécie de reconciliação entre natureza e cultura no plano estético, ainda que socialmente isso não ocorra.<sup>3</sup>

A afirmação de que a arte imita o belo natural poderia ser entendida em sentidos diferentes: por um lado, que a natureza seria imitada como o outro da racionalidade que não pode ser apreendido conceitualmente e que necessita da linguagem mimética para ser trazido à reflexão. Neste caso, se afirma que a arte é capaz de resgatar a natureza reprimida. Por outro lado, o belo natural poderia ser considerado um exemplo de um estado de reconciliação que nunca existiu. Para resolver essa questão, é necessário buscar as passagens na *Teoria estética* que se referem ao conceito de belo natural. Segundo Adorno,

belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objectiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objecto na experiência subjectiva. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo carácter. Sob este seu aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural (ADORNO, 2008b, p. 114).

Nesta passagem, Adorno se refere ao belo como o “mais” que é apresentado pela natureza, aquilo que a transcende, que a torna mais do que parte do mundo empírico, pois proporciona ao sujeito uma experiência estética que foge ao modo de pensar comprometido com a dominação. O “mais” se torna, assim, ao mesmo tempo incompreensível ao sujeito, mas dele dependente. O caráter de aparência da obra de arte procura mostrar exatamente o “mais” que está presente na obra para além de seu pertencimento ao mundo empírico, que a torna transcendente em relação à realidade, ainda que desta dependa em sua própria constituição, na sua existência como objeto que carrega a história em si. Como diz Adorno, “a natureza deve a sua beleza ao facto de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência,

<sup>3</sup> Outra interpretação interessante é oferecida por Richter (2006), que reforça a ideia da mimesis de um estado inexistente, relacionando-a ao último aforismo da obra *Minima moralia*. Assim, para o autor, a arte imitaria um estado de reconciliação inexistente no presente, do qual ninguém tem conhecimento, pois nunca fora experienciado. Arte e filosofia, nesse sentido, deveriam se constituir em alegorias da possibilidade de um modo diferente de pensar, o qual poderia ser exemplificado pelo trabalho do próprio Adorno.

torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal” (ADORNO, 2008b, p. 125).

É por essa razão que as obras de arte autênticas proporcionam ao sujeito uma experiência análoga à do belo natural, pois o despertam para a percepção de algo transcendente na obra, que é expressão da própria coisa. No belo artístico, a expressão da natureza se revela por meio do espírito da obra, como objetivação de um teor de verdade que aguardará ser interpretado pelo sujeito. Na medida em que o teor de verdade se apresenta para além da obra enquanto objeto do mundo, o artefato passa a ser mais do que é, assim como o belo natural também se expressa como algo a mais que o existente, pois é expressão da natureza e esta é vista, então, de forma desinteressada, compelindo, contudo, o indivíduo a uma atenção quase obrigatória em sua direção.

Além disso, Adorno defende que o belo natural não é definível, pois se trata de uma experiência que diz respeito a uma imagem do não-idêntico na natureza. Tanto no belo natural quanto na obra de arte autêntica, o objeto da experiência é retirado do mundo da utilidade. Recusa-se, portanto, a ser significado pela linguagem discursiva, exigindo, antes, o silêncio. Na obra de arte é possível que o objeto seja apreendido sem o domínio da racionalidade sobre ele, portanto, sem o domínio conceitual e discursivo. Segundo Adorno

(...) na arte, o incaptável é objectivado e intimado à duração: nesta medida é conceito, só que não à maneira da lógica discursiva. A fraqueza do pensamento perante o belo natural, enquanto fraqueza do sujeito, e a sua força objectiva exigem que o seu carácter enigmático se reflecta na arte e, por conseguinte, se defina pelo conceito, embora não se trate aqui de algo conceptual em si (ADORNO, 2008b, p. 117).

A experiência estética do belo natural, nos termos em que Adorno a considera, é possível como percepção do carácter enigmático da obra, como percepção de que há algo na obra para além do que é “imediatamente” percebido e que não pode ser subsumido em conceitos. Tal experiência compele o sujeito a se relacionar com a obra de uma forma diversa daquela orientada pela racionalidade instrumental, uma vez que não se trata de dominar ou esgotar o seu objeto, mas simplesmente de contemplá-lo.

O belo natural pode ser compreendido, conseqüentemente, como modelo que o belo artístico irá imitar, tentando dar expressão às coisas na medida em que preserva a historicidade que as constitui. Como Adorno afirma, “o belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal” (ADORNO, 2008b, p. 117) e é justamente esse elemento que a obra de arte poderá exhibir, recusando-se a participar da esfera de dominação orientada por uma racionalidade instrumental. Por esse motivo, as obras, ao imitarem o belo natural e, com isso, apresentarem uma relação diferenciada entre sujeito e objeto, apresentam uma imagem de reconciliação, a qual não significa uma reconciliação concreta, pois ela se dá de forma isolada da sociedade, sem corresponder a um estado existente na realidade. Isso fica claro na seguinte passagem:

numerosos períodos históricos garantem sem dúvida maiores possibilidades de reconciliação do que a época actual, que radicalmente as recusa. No entanto, enquanto integração não-violenta dos elementos divergentes, a obra de arte transcende simultaneamente

os antagonismos do existente sem a ilusão de que não mais existem (ADORNO, 2008b, p. 288).

Além disso, fica claro em outra passagem que esse estado ainda não se realizou, pois, diz Adorno, “se esta alegoria for erradamente considerada como o estado de reconciliação alcançado, degrada-se em meio de emergência para mascarar e justificar o estado irreconciliado em que, no entanto, tal beleza é possível” (ADORNO, 2008b, p. 111). Nesse sentido é que as obras possuem uma espécie de culpa, da qual tentam se livrar buscando uma linguagem muda, expressão do silêncio e protesto da própria natureza, pois “na sua própria verdade, na reconciliação que a realidade empírica recusa, ela [a arte] é cúmplice da ideologia e faz crer que a reconciliação já existe” (ADORNO, 2008b, p. 207). O que a obra de arte projeta é apenas imagem, aparência da possibilidade de que natureza e cultura possam ser redimidas da dominação.

Isso explicaria aquele problema anteriormente colocado de saber em que sentido a arte imita o belo natural. Como se tentou mostrar, Adorno defende que as obras de arte, em si mesmas, se revelam como possibilidade de se retirar do mundo empírico dado o seu caráter de aparência, o qual, por sua vez, possibilita visualizar uma imagem de uma utopia negativa, ou seja, um estado de reconciliação que não se refere diretamente a uma real redenção da natureza pela cultura. Assim, ao imitar o belo natural, as obras dão expressão à natureza, apontando para a possibilidade de um estado de reconciliação que nelas se apresenta como aparência.

### 3. Verdade e utopia nas obras de arte

A arte, ao mostrar que é possível uma relação não violenta entre sujeito e objeto, torna claro que o conhecimento pode conter em si um momento de expressão, marcado por uma qualidade mimética. É assim que a natureza alcança sua expressão nas obras, no seu entrelaçamento com a história, na medida em que a forma da obra de arte revela um desenvolvimento técnico possível em um determinado momento histórico. É nesse domínio tanto da técnica, quanto do uso dos materiais, que se faz presente nas obras de arte elementos racionais. Contudo, eles estão em uma relação imanente com elementos miméticos, os quais caracterizam e permitem que a obra apresente um conteúdo objetivo, o qual, porém, não se revela discursivamente. A unidade que então se estabelece entre mimesis e racionalidade permite às obras de arte se opor à dominação presente na realidade por sua própria constituição, ou seja, não por algo que elas comunicam diretamente, mas pelo modo como os elementos que as compõem nelas se relacionam. As obras são capazes, portanto, de criticar a realidade, primeiro, porque sua própria existência é, por um lado, independente do mundo empírico. Em segundo lugar, porque ao projetar a imagem do belo natural, as obras mostram que é possível a existência de um estado sem dominação e, assim, operam a crítica da racionalidade instrumental. De acordo com Adorno,

as categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este. A arte é conhecimento em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e das suas categorias, pelo seu vínculo com o que, ademais, se chama o objecto do conhecimento, mas talvez ainda pela crítica tendencial da *ratio*

dominadora da natureza cujas determinações fixas ela abala através da modificação (ADORNO, 2008b, p. 213).

Além disso, é possível dizer que o modo pelo qual as obras de arte existem, contendo elementos miméticos e racionais, permite a elas apresentarem um conteúdo histórico na forma de um teor de verdade. Ao imitarem o belo natural, as obras de arte fazem referência ao que a racionalidade considera como o “outro”: a própria natureza. Segundo Adorno, “esse *outro* não é unidade e conceito, mas uma pluralidade. Assim, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] apresenta-se na arte como uma pluralidade, não como termo genérico abstracto das obras de arte” (ADORNO, 2008b, p. 203). Ele está presente nela como algo de objetivo, vinculado à sociedade e à história e, por isso mesmo, podendo variar de acordo com o tempo no qual existe, com o desenvolvimento das forças produtivas ou da técnica. Para Adorno, “o desenvolvimento das obras é a sobrevivência da sua dinâmica imanente. O que as obras dizem através da configuração dos seus elementos significa, em épocas diferentes, algo de objectivamente diferente e isso afecta, em última análise, o seu conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*]” (ADORNO, 2008b, p. 294).

A dialética entre a imanência da obra, seu caráter monadológico, e a sua existência como fato social, é também a possibilidade de que o teor de verdade aponte para o não-existente, para um estado que poderia se tornar realidade. É por isso que Adorno diz que “(...) num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Mas o facto de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade [*Wirklichkeit*] das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível” (ADORNO, 2008b, p. 204). Contudo, pode-se objetar, como faz Wellmer, que essa reconciliação só poderia ser alcançada caso houvesse a integração dos elementos em um todo que, por sua vez, pudesse servir como modelo para uma síntese social, e não apenas para a estética. Para Wellmer, a obra de arte no contexto da estética adorniana pode ser concebida apenas como meio para uma experiência de reconciliação, mas não como modelo para ela (Cf. WELLMER, 1999, p. 86). Assim, a síntese da obra de arte sustentada na promessa de reconciliação entre o homem e a sua natureza proporcionaria apenas uma experiência no sentido de tal utopia, mas “não é um modelo possível para um estado de sociedade que se encontre livre de repressão” (WELLMER, 1999, p. 86, tradução nossa).

Ao transformar a arte em um exemplo de uma relação alternativa entre sujeito e objeto, Adorno a apresenta como modelo para uma reconciliação, que ele próprio reconhece, ainda não existe na sociedade, mas, na medida em que é anunciada pelas obras e nestas realizada, aparece como uma possibilidade. É nesse sentido que a crítica de Wellmer se mostra equivocada, pois para além de uma experiência da utopia, as obras de arte alcançam uma esfera livre da dominação da racionalidade instrumental, servindo como modelo para as demais relações sociais. Por meio das obras de arte, pode-se visualizar a desproporção entre a imagem anunciada de uma sociedade reconciliada e aquela que corresponde ao momento histórico existente. Trazem, portanto, também a imagem negativa correspondente à inexistência da reconciliação social, mas que na obra de arte se afirma como possível. Assim, seu teor de verdade é tanto uma forma de crítica e denúncia da não-existência de uma sociedade reconciliada, mas também é, ele próprio, um exemplo de reconciliação, pois só surge a partir do entrelaçamento de elementos miméticos e racionais na estrutura das obras de arte. Segundo Adorno,

verdadeira é a arte, tanto mais que o que nela fala e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas esta verdade cabe-lhe em sorte quanto ela sintetiza o dividido e assim o determina apenas no seu carácter irreconciliável. Paradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir da sua linguagem não-discursiva (ADORNO, 2008b, p. 256).

A ideia da reconciliação possui, desse modo, uma relação interna com o conceito de teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Na medida em que este é negação da falsa consciência ou, em outras palavras, possibilidade de uma consciência verdadeira sobre a realidade, permite um conhecimento sobre a estrutura da sociedade, sem o qual nenhuma imagem utópica seria possível. Além disso, o teor de verdade é expressão de um determinado momento da vida humana e da sociedade e, portanto, tem a história como parte de si, e não apenas por referência externa. Isso fica evidente na seguinte passagem da *Teoria estética*:

o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. A sua relação com a história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] e a qualidade não cabem ao historicismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. O conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] torna-se histórico ao objectivar-se na obra a consciência verídica. (...) Depois que o potencial de liberdade cresceu, a consciência verídica é antes a consciência mais progressista das contradições no horizonte da sua possível reconciliação. O critério da consciência mais progressista é o estado de forças produtivas na obra a que, na época da sua reflexividade constitutiva, pertence também a posição que adopta no interior da sociedade. Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente (ADORNO, 2008b, p. 290).

Pode-se observar, portanto, que o teor de verdade sustentado pelas obras de arte está sempre em tensão com a realidade na qual ela existe. Na forma estética se reflete de modo mediado o estágio de desenvolvimento das forças produtivas, da técnica e das contradições que daí surgem. Para Adorno, “a força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade” (ADORNO, 2008b, p. 28). É dessa maneira que o teor de verdade das obras denuncia a separação entre a realidade e o ideal de felicidade humana. Na obra de arte se encontra a possibilidade de fazer a crítica sem que a razão seja a figura predominante. Ainda que a tradição tenha associado à arte à irracionalidade, Adorno mostra que não somente existe uma racionalidade presente na estrutura das obras, como também que o equilíbrio entre tal momento e outro expressivo proporciona um acesso à realidade que não é parcial, ao contrário, está mais próximo da

verdade porque não necessitou reprimir seu objeto, sendo capaz de apreendê-lo sem dominá-lo e, por isso, recusando-se a ignorar o não-idêntico das coisas. A ideia defendida ao longo da *Dialética negativa*, a saber, que seria necessário “abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (ADORNO, 2009, p. 17), aparece, assim, realizada no modo como as obras de arte promovem um acesso à realidade de forma mediada. Elas remetem a um conceito porque captam o universal a partir do particular. Para Bernstein, essa característica é a principal forma pela qual a arte se torna conhecimento na estética adorniana. Como diz o autor,

uma vez que as obras de arte não estão em débito com a experiência empírica no que se refere à sua legitimidade, é quase universalmente aceito que elas são não-cognitivas. Adorno não contesta a distância da experiência empírica, antes, pensa que as obras de arte são cognitivas quase do mesmo modo que a filosofia é cognitiva: a filosofia – reflexivamente – investiga a relação entre universal (conceito) e particular (intuição) por meio do universal, enquanto a arte – performativamente – investiga a relação entre universal e particular por meio do particular (BERNSTEIN, 2004, p. 158, tradução nossa).

A arte tende a promover uma consciência não-reificada sobre a realidade na medida em que coloca o sujeito diante das contradições sociais. E isso ocorre tanto pela experiência estética do sujeito, quanto pela reflexão filosófica que pode tomar a arte como objeto de crítica, trazendo ao conceito aquilo que aparece nas obras e o que essa aparência exhibe de verdade em relação à sociedade. Desse modo, a verdade da obra de arte passa a coincidir com a verdade da própria filosofia, que irá, em sua negatividade, resgatar o não-idêntico na medida em que se recusa a se apropriar violentamente sobre seus objetos, encontrando na racionalidade estética uma alternativa para a reconciliação do próprio pensamento.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. La idea de historia natural. In: *Actualidad de la filosofia*. Tradução: José Luis Arantegui Tamoyo. Barcelona: Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *History and Freedom. Lectures 1964-1965*. Cambridge: Polity Press, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008b.

BASSANI; Jaison; VAZ, Alexandre F. Sobre o domínio da natureza na filosofia da história de Theodor W. Adorno: uma questão para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 16 n. 46, Jan|Abr. 2011.

BERNSTEIN, J. M. Adorno's Aesthetic Theory. In: RUSH, Fred (Ed.) *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993.

JARVIS, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1998.

PAETZOLD, Heinz. Adorno's Notion of Natural Beauty: a reconsideration. In: HUHN, Tom; ZUIDERVAART, Lambert (Ed.). *The semblance of subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: MIT Press, 1997.

PETRY, Franciele Bete. Além de uma crítica à razão instrumental. 2011. 252 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PFIL0149-T.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

RICHTER, Gerhard. Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno. *New German Critique*, No. 97, Adorno and Ethics, (Winter, 2006), pp. 119-135.

WELLMER, Albrecht. *Razón, utopía, y la dialéctica de la ilustración*. In: *Habermas y la modernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.