

Da verdade da aparência à do enigma: Para uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno

João Pedro Cachopo¹

Resumo:

Várias contradições pesam sobre a recepção da obra de Adorno; entre estas, o facto de tal recepção ter sido mediada por uma Escola de Frankfurt cada menos afim ao espírito da filosofia adorniana não será a menos importante. O campo da estética não constitui excepção neste capítulo, uma vez que foram os trabalhos de autores como Bubner, Bohrer, Bürger, Wellmer e Menke que deram o tom a um debate ainda hoje em curso, à escala internacional. É-lhes comum – apesar de significativas diferenças – a ideia de que a dialéctica entre os conceitos de verdade e aparência constitui o centro nevrálgico da estética de Adorno. Neste artigo, defendo que uma tal centralidade *pode e deve* ser problematizada, pois não permite fazer inteiramente justiça nem à *singularidade* nem à *actualidade* da obra adorniana. Com efeito, resultará da crítica imanente de textos daqueles comentadores, bem como dos de Adorno, a hipótese de que a afinidade entre verdade e enigma – fazendo ressaltar a correlação entre a *resistência à compreensão* e o *potencial de verdade* de certas obras de arte – poderá fornecer uma pedra de toque conceptual mais adequada para reavaliar a pertinência da estética de Adorno no contexto dos debates estéticos contemporâneos.

Palavras-chave:

Adorno – arte – verdade – enigma – aparência – crítica – negatividade – autonomia

Abstract:

Several contradictions bear on the reception of Adorno's work, not the least of them is the fact that such a reception has been mediated by a Frankfurt School less and less keen to the spirit of Adorno's philosophy. The field of aesthetics is not an exception in this regard, if only because it was the work of authors such as Bubner, Bohrer, Bürger, Wellmer, and Menke that gave the tone to the ensuing international debate. Despite major differences, these authors share a common appraisal as to the indisputable centrality of the dialectics between the concepts of truth and appearance in Adorno's aesthetics. In this article, I argue that such a centrality *may and should* be problematized, in that it doesn't enable us to do justice neither to the singularity nor to the current relevance of Adorno's oeuvre. Drawing on an immanent criticism of the texts by those commentators and Adorno himself, I shall elaborate on the hypothesis that the kinship between "truth" and "enigma" – foregrounding the correlation between the *resistance to interpretation* and the *potential of truth* of certain artworks – may provide a more apt conceptual tool in order to reassess the importance of Adorno's aesthetics in the context of contemporary debates on aesthetics.

Keywords:

Adorno – art – truth – enigma – appearance – critique – negativity – autonomy

¹ CESEM/FCSH-UNL (Portugal, Lisboa). E-mail: jpcachopo@gmail.com. Apoio: FCT.

O presente artigo responde a uma injunção que se impôs ao seu autor como uma espécie de ideia fixa: caberia relançar o debate sobre a estética de Adorno. Estacará, porventura – dado o carácter intempestivo, se não inoportuno, de tal injunção –, quem estiver a par do dinamismo que continua a caracterizar, à escala internacional, a investigação sobre a obra adorniana. De facto, não escasseiam novos estudos, no âmbito da filosofia e não só, sobre o autor de *Ästhetische Theorie* – sendo verdade que muitos deles iluminam aspectos anteriormente insuspeitados do seu pensamento filosófico e, em particular, estético. No entanto, é como se essas novas perspectivas, uma vez reconduzidas a uma discussão mais geral – quer no que concerne ao pensamento de Adorno, quer no que tange ao seu lugar no contexto dos debates contemporâneos em matéria de estética (refiro-me a debates tidos já ao longo do jovem mas não pouco turbulento século XXI) –, se vissem imediatamente absorvidas por uma rede de pressupostos talvez demasiado taxativos acerca da obra Adorno, ao ponto de se desperdiçar, com a dessas perspectivas, a própria força do pensamento adorniano. Talvez – arriscamos supor – este facto não seja alheio ao modo como os dados da reflexão sobre a estética de Adorno foram lançados nas duas décadas posteriores à sua morte.

Com efeito, estará em causa, numa parte significativa do presente estudo, revisitar alguns dos trabalhos que mais decisivamente marcaram a recepção alemã da estética de Adorno. Pensamos, em particular, em trabalhos de Rüdiger Bubner, Karl Heinz Bohrer, Peter Bürger, Albrecht Wellmer e Christoph Menke. Uma tal revisitação, que procuraremos que faça justiça às críticas desses autores (ainda que não em prejuízo da justiça devida ao próprio autor criticado), poderá ser considerada polémica no sentido em que será desviando-nos do quadro interpretativo que emerge desse *corpus* crítico que procuraremos avançar uma hipótese de leitura alternativa. Será, pois, mediante um desvio que adiantaremos a hipótese de que para fazer justiça tanto à *singularidade* quanto à *actualidade* da estética de Adorno é preciso deslocar o foco de atenção da dialéctica entre verdade e aparência para a afinidade entre verdade e enigma.

Tal é a perspectiva – que não poderemos desenvolver em todas as suas implicações – a que procuramos chegar; uma perspectiva que em parte desafia a compreensão vigente da estética de Adorno (no que toca ao entendimento de noções com as de “verdade”, “aparência”, “autonomia”, ou “negatividade”), mas que, de modo nenhum, quereríamos – ou poderíamos – apresentar como mais *adequada*. Entendamo-nos: não há adequação possível ao que permanece em devir. Poderíamos até dizer dos inúmeros textos, ensaios, monografias que compõem o *corpus* adorniano – como o próprio Adorno, referindo-se a obras de arte terminadas –, que “apenas se tornam naquilo que são, porque o seu ser [*Sein*] é um devir [*Werden*], de modo que, por sua vez, são remetidas para formas, nas quais um tal processo se cristaliza: a interpretação, o comentário, a crítica.”²

Este bem poderia ser o mote do exercício crítico/metacrítico que se segue, uma vez que nos debruçaremos sobre alguns dos textos mais marcantes da recepção da estética de Adorno. Lê-los-emos a contrapelo, e a crítica que lhes faremos – se for possível designar assim um breve elenco de reparos e correcções – será imanente. Num duplo sentido, porque em dois planos: 1) no plano da obra de Adorno, porque não será por meios abstractos, mas num corpo a corpo com os seus textos, penetrando no campo

² Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [doravante ÄT], in *Gesammelte Schriften* [doravante GS, seguido do número do volume], vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 289. Todas as traduções apresentadas neste artigo são da responsabilidade do autor.

de tensões que eles constituem, que defenderemos a hipótese de que a sua obra constitui uma estética em que *o que se insinua como verdade e o que resiste enquanto enigma* permanecem indissociáveis); 2) no plano da recepção da sua obra estética, porque, se rejeitamos a sua interpretação hegemónica – interpretação baseada na convicção de que o centro da estética de Adorno é a dialéctica entre verdade e aparência –, não o faremos, porém, ignorando os textos fundadores dessa recepção (aqueles que fixaram a imagem da estética adorniana que perdura até hoje).

Na verdade, não só não os ignoraremos como faremos deles uma importante pedra-de-toque das análises que se seguirão: será, pois, acercando-nos desses textos, e detendo-nos brevemente nas polémicas que os uniram e separaram, que, após esboçarmos um pano de fundo (§ 1), nos debruçaremos sobre as críticas, em larga medida parciais, que alguns desses autores (Bubner, Bohrer e Bürger) dirigiram a Adorno – acusando-o, respectivamente, de sobrevalorizar ou de subvalorizar a autonomia da arte – (§ 2), críticas de que nos desembaraçaremos seguidamente, tanto reconstituindo o “resgate da aparência” proposto por Adorno (§ 3), quanto seguindo a pista do seu aprofundamento, pela pena de outros dos seus críticos (Wellmer e Menke), noutras direcções (§ 4). No entanto, como antecipámos, tentaremos ir mais longe: no intervalo entre a letra adorniana, o palimpsesto das leituras que fomentou, e o desafio da sua reapropriação contemporânea, caberia finalmente desequilibrar a dialéctica entre verdade e aparência, e transgredir o primado da noção de autonomia, apontando para o terreno *problemático* daquilo que, na experiência de obras de arte, esquivando-se à compreensão, se revela enigmático (§ 5).

1

Pode dizer-se que um problema – pese embora que problemático seja, não poucas vezes, o que de mais produtivo se impõe num pensamento filosófico – ensombra a estética de Adorno de lés a lés. Tentemos formulá-lo de modo a introduzirmos quanto antes, ainda que por enquanto em traços muito genéricos, a dialéctica entre verdade e aparência, cujos meandros caberá explorar nas páginas que se seguirão: a *aparência estética*, que se afigura a Adorno uma condição da autonomia da(s) arte(s) – e sem a qual, de resto, o “teor de verdade” de obras de arte se quedaria ao nível de meras intenções –, parece ser, simultânea e paradoxalmente, tanto uma condição, quanto um obstáculo para a *verdade estética* (sendo que, em última instância, seria esta última que conferiria razão de ser àquela autonomia). A situação da arte é antinómica – tal é, de resto, o ponto de partida da *Ästhetische Theorie*.

É que se a arte conquistou historicamente uma certa autonomia (ainda que esta nunca seja total), na medida em que se libertou das funções de culto, de representação ou de divertimento a que antes estava sujeita, o preço a pagar é o de que essa espécie de refúgio, ao proteger as obras de arte da realidade exterior, também preserva essa mesma realidade dos ataques que as obras poderiam dirigir contra ela. Ou seja, a autonomia pode, até certo ponto, restringir o potencial crítico das artes (sendo nesse potencial crítico que reside a verdade da arte moderna, sobretudo após o fracasso civilizacional do Ocidente que as atrocidades da Segunda Guerra Mundial sinalizam), embora tenha sido, outrora – e paradoxalmente –, uma condição de possibilidade história da sua emergência.

Claro que, para Adorno, a relação entre arte e sociedade não se resume a uma espécie de oscilação entre distância e proximidade. Se a arte é “a antítese social da

sociedade”³, é-o na medida em que a mediação entre arte e sociedade, sendo mais complexa do que uma abordagem sociológica permite reconhecer, diz respeito à “constituição social objectiva”⁴ da arte em si mesma. Nesse sentido, “é porque a sociedade se encapsulou na arte que esta, ao desenvolver-se autonomamente, segue também a dinâmica social, sem a ter em vista ou comunicar com ela directamente”⁵, tanto que se poderia ver na obra de arte uma espécie de mónada, que, sem comunicar com a sociedade, a expressa⁶.

Em suma, a arte é mediada socialmente, não só porque as relações sociais são uma condição de possibilidade das práticas artísticas, mas também porque penetram nos próprios materiais e porque são vividas na primeira pessoa pelos agentes artísticos. Nesse sentido, uma obra de arte pode *negar* a sociedade não apenas porque, por assim dizer, lhe vira as costas, mas, de modo mais crucial, porque através da sua *forma* – e não tanto através do(s) *conteúdo(s)* que possa veicular – resolve ou, de algum modo, reconfigura as contradições que, tendo penetrado na esfera da arte, são, antes de mais, as que atravessam e constituem a realidade histórica e social. A aparência torna-se assim – daí a sua relação estreita com a noção de “teor de verdade” – a de uma outra realidade possível, entrevista através dos escombros da realidade dada.

Dito isto, ressalve-se apenas que com esta abrupta – e, a bem dizer, lacunar – remissão para algumas das sobejamente conhecidas traves mestras do pensamento adorniano, mais não pretendemos, para já, do que tornar claro o nexos que une a dialéctica entre verdade e aparência e o problema da autonomia. Na verdade, ter esse nexos em mente não deixará de se revelar vantajoso para compreender os debates que animaram a recepção adorniana ao longo das décadas de 1970 e 1980. Esboçado o pano de fundo, prossigamos.

2.

Não deixa de ser surpreendente e esclarecedor que às diferentes críticas de que foi alvo a estética de Adorno, já após a morte do filósofo em 1969, tenham correspondido tomadas de posição tão díspares, senão diametralmente opostas. Verificá-lo-á quem quer que se debruce sobre os trabalhos de autores como Peter Bürger, Rüdiger Bubner, Karl Heinz Bohrer, Albrecht Wellmer, Christoph Menke, entre outros (por exemplo, Hans Robert Jauß ou Martin Seel), permanecendo particularmente atento aos respectivos posicionamentos teóricos diante do par dialéctico formado pelas noções de “verdade” e de “aparência”. Com efeito, as acusações de alguns destes autores disparam em direcções opostas – quase simétricas, como veremos, na sua oposição.

Para Rüdiger Bubner (1941-2007), a tendência para diluir a fronteira entre arte e filosofia – tendência que possibilita, no plano de uma reflexão filosófica sobre arte, o cruzamento dos conceitos de “verdade” e de “aparência” – não beneficia nem uma nem outra. Neste aspecto, segundo defende em “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik” (1973), as tradições hermenêutica (Heidegger, Gadamer) e crítica (Lukács, Benjamin, Adorno) incorreriam no mesmíssimo erro: determinar de modo heterónomo o exercício filosófico – no que toca aos seus pressupostos, procedimentos e ambições –

³ ÄT, p. 19.

⁴ Theodor W. ADORNO, “Vermittlung”, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in GS 14, p. 398.

⁵ *Ibid.*, p. 409.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 413, e ainda ÄT, p. 15. Sobre as valências do conceito de “mónada”, atendendo ao modo como Adorno dele se reapropria, para pensar a relação da dimensão social e histórica da arte com a sua autonomia, cf. Fredric JAMESON, *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, London / New York, Verso, 2007 [1990], pp. 182-188.

por uma noção de verdade importada da arte. Como se – ironizará Bubner, no seu artigo “Kann Theorie ästhetisch werden?” (1980) – a filosofia devesse tornar-se estética... Para Bubner, nem a filosofia (ou a teoria em geral) deve tornar-se estética, nem a arte filosófica. Caberia, aliás, impedir este tipo de confusão categorial.

Discutir a tentativa de Bubner de tornar a filosofia imune à arte levar-nos-ia longe. De passagem, porém, caberá sublinhar, relativamente a Adorno – pois é ele, se não o principal, um dos principais visados nesta polémica –, que se é certo que, para o autor da *Teoria estética*, uma tal imunização da filosofia à arte não é possível nem desejável, também o é que nunca Adorno as confundiu, tendo insistido, ao invés, na necessidade de distinguir a afinidade entre arte e filosofia de uma espécie de pseudomorfose (i.e., do decalque de procedimentos de uma sobre os da outra)⁷. Em todo o caso, no presente contexto, interessa-nos menos as consequências alegadamente perniciosas de um esbatimento das fronteiras entre filosofia e arte para a filosofia em geral, do que para a estética em particular. É a autonomia desta, e a da própria arte, o que Bubner quer salvaguardar a todo o custo contra a suposta ameaça de heteronomia representada por um discurso filosófico, de matriz hegeliana, centrado no conceito de verdade.

Considerada com ponderação, a referência permanente da estética ao conceito de verdade e, nessa medida, à filosofia acabará por aparecer como uma majoração da teoria da arte por via de uma conceptualização filosófica. Eis por que decidi qualificar de *heterónomas* todas as estéticas até aqui consideradas [Bubner refere-se às tradições hermenêutica e crítica/JPC]. É típico delas não erigir autonomamente a teoria da arte, mas sujeitá-la, desde o início, a uma determinação que lhe é estranha, através de um conceito prévio de filosofia, do lugar das suas tarefas e da sua terminologia.⁸

Concomitantemente com a recusa do conceito de verdade, Bubner preconizará o abandono do conceito de obra de arte e a valorização da experiência estética. Tratar-se-ia, fundamentalmente, de restabelecer os direitos do conceito de “aparência”, pois só este permitiria dar conta da autonomia da “reflexão” estética – em sentido kantiano, associada ao juízo de gosto –, com cujo auxílio, precisamente, se sabota o conceito de obra de arte e se desloca a atenção para a experiência estética.⁹

Se quisermos atribuir um nome específico à actividade livre, que nem implica um objecto, nem se liga a um sujeito, apresenta-se-nos o termo “aparência”. Pois aparência denota precisamente aquele elemento que de modo independente se tornou dependente, que é como se deve compreender a faculdade de julgar [*Urteilkraft*] reflexiva na sua actuação.¹⁰

Tal como Bubner, também Karl Heinz Bohrer (1932) apostará no rompimento com a tradição hegeliana, da qual, segundo ele, Benjamin e Adorno seriam os principais representantes. Assim, é na reelaboração do conceito nietzschiano de “aparência” que este autor investe boa parte dos seus esforços em *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (1981). De acordo com os argumentos de Nietzsche – assim no-los

⁷ Sobre a noção de pseudomorfose, cf. Rodrigo DUARTE, “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Adorno”, in *Artefilosofia*, n.º 7 (Outubro de 2009), Ouro Preto, 2009, pp. 31-40.

⁸ Rüdiger BUBNER, “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“ [1973], *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 31.

⁹ Ao desenvolver estes argumentos mais ou menos implicitamente contra Adorno, Bubner silencia o facto de este ter afirmado que a teoria estética “tem por palco a experiência do objecto estético” (ÄT, p. 513).

¹⁰ Rüdiger BUBNER, *op. cit.*, p. 39.

restitui Bohrer, no capítulo “Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des Scheins” –, deve-se separar aparência e verdade e reflectir sobre a primeira sem preocupações de carácter histórico. Só assim, crê Bohrer, será possível reunir as condições teóricas indispensáveis para pensar a autonomia da esfera estética das artes.

Foi Nietzsche quem primeiro esteve perto de dar resposta a esta questão [relativa à dependência entre aparência e verdade/JPC], na medida em que, através de uma operação de reconhecimento, nomeadamente através da separação violenta dos conceitos de “aparência” e de verdade, se tornou não simplesmente o fundador de um esteticismo a-histórico consequente, mas – e isto é o que tem de facto importância de uma perspectiva sistemática – compreendeu a “aparência” estética no sentido da tradição retórica, enquanto fenómeno de um efeito. As implicações ideológicas de um esteticismo agressivo não nos devem cegar diante das vantagens desta distinção fenomenológica, nomeadamente no que toca ao acento nas condições da aparência estética e à formulação da pergunta pela “aparência” do belo para além da questão da verdade.¹¹

Ao referir-se à tradição retórica, Bohrer refere-se à linhagem do pensamento estético que tomou por elemento agregador dos seus desenvolvimentos a noção de “sublime”. Pseudo-Longinus – a cujas reflexões, em *Peri hýpsous (Sobre o Sublime)*, não serão alheias passagens dos diálogos platónicos *Íon* e *Fedro* –, no mundo antigo, e, já na modernidade, Boileau, Burke, Kant e Nietzsche, fazem parte desta linhagem que Bohrer considera premente reabilitar. Desta perspectiva, os debates em torno do sublime que animaram as margens da tradição de pensamento estético seriam, por assim dizer, o fio condutor da genealogia sub-reptícia do “dionisíaco”¹². É deste último conceito que Bohrer extrai a figura do “aparecer da aparência”, enquanto “como” – independente do “quê” – da experiência dionisíaca. Abstraindo da crueldade do mundo que se descobre, nos termos da “hipótese metafísica”, de inspiração schopenhaueriana, que norteia a exposição de Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*, é o modo como essa crueldade se mostra que, segundo Bohrer, importaria reter. As suas preocupações são exclusivamente estéticas – de modo nenhum epistemológicas ou ontológicas.

Na medida em que desvinculou, de um ponto de vista lógico, a “aparência” do “ser”, ou seja, da “verdade”, Nietzsche apresentou o fenómeno moderno do autonomamente *estético* num modelo teórico que supre as lacunas das teorias da arte neo-idealistas, realistas, miméticas: o seu embaraço relativamente à “mais-valia” [*Mehrwerts*] estética.¹³

É desta “mais-valia” que Bohrer se faz o porta-voz. Por outras palavras, o cerne da sua proposta teórica consiste na salvaguarda da autonomia da “aparência da aparência” (*Schein des Scheins*) em relação à “aparência da verdade” (*Schein der Wahrheit*) – ou da ideia, ou do ser. E é a dinâmica desse aparecer autónomo que Bohrer

¹¹ Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 113.

¹² Sobre a relação do pensamento de Nietzsche, considerando a sua concepção do dionisíaco, com a tradição retórica do sublime, cf. Achim GEISENHANSLUKE, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L’Harmattan, 2000; sobre as consequências da articulação destes dois conceitos na obra nietzschiana para os debates estéticos contemporâneos, cf. Nuno NABAIS, “Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-Modernidade”, *Metafísica do Trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d’Água, 1997, pp. 15-71.

¹³ Karl Heinz BOHRER, *op. cit.*, p. 125.

visa captar por meio da noção – de difícil tradução para português – de *Plötzlichkeit*, “carácter súbito”¹⁴.

Posto isto, consideremos agora o trabalho de Peter Bürger (1936). Apesar de para o autor de *Theorie der Avantgarde* (1974) ser igualmente importante contrastar a sua própria posição com a de Adorno, a distância que o separa dos dois teóricos que considerámos até aqui não podia ser maior. Para Bürger, com efeito, e mesmo se considera a estética de Hegel obsoleta, a crítica do idealismo hegeliano não implica a condenação inapelável do conceito de “verdade”.

Não há dúvida de que hoje já não podemos recorrer ao conceito de verdade nos termos em que ele se encontra indissoluvelmente ligado ao sistema de Hegel. Todavia, considero problemática a consequência que decorre deste ponto de vista, segundo a qual, em estética, deveríamos renunciar pura e simplesmente ao conceito de verdade.¹⁵

Problemática seria, pelo contrário, a insistência no conceito de aparência. Bürger recorda a crítica adorniana da “fantasmagoria” que seria, segundo ele, afim à crítica benjaminiana da “aura” – elas complementar-se-iam na medida em que a primeira se centrava na produção e a segunda visava a recepção –, mas considera problemático o itinerário conceptual proposto por Adorno, entre o reconhecimento da crise da aparência e a proposta do seu resgate. Mesmo se entende a preocupação de Adorno com a possível absorção da arte pela indústria cultural, que diluiria a autonomia da arte, Bürger teme mais as consequências ideológicas dessa autonomia, do que as da sua perda.

Historicamente, o ponto de partida do autor de *Theorie der Avantgarde* é, precisamente, o legado artístico e teórico dos movimentos vanguardistas do início do século XX, que puseram em causa a “instituição arte”, ao exibirem e subverterem os aspectos ideológicos da autonomia estética.

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. [...] tentaram, pois, uma superação [*Aufhebung*] da arte – no sentido hegeliano do termo: não se tratava, meramente, de destruir a arte, mas sim de a reconduzir à praxis vital, onde seria – ainda que transformando-se – conservada.¹⁶

Em suma, Bürger não está disposto a abdicar do potencial crítico e subversivo da arte – que associa ao conceito de “verdade” –, sendo que, na sua perspectiva, não é claro que a autonomia – ligada, por seu turno, ao conceito de “aparência” – salvasse esse potencial crítico. Pelo contrário, indissociável da sua institucionalização, a autonomia da arte seria antes suspeita de branquear, teórica e politicamente, a neutralização desse potencial crítico. Neste contexto, obstinando-se na defesa da aparência estética, Adorno afigura-se a Bürger incapaz de medir as consequências problemáticas da valorização da autonomia da arte.

¹⁴ Contudo, que na divisa da “aparência da aparência”, reclamada por Bohrer, se deva ler uma condenação tácita da estética de Adorno, empenhada em pensar a “aparência do não-aparente” (*Schein des Scheinlosen*), não deve fazer-nos esquecer o muito que Adorno escreveu sobre o carácter sensível e súbito da experiência estética, nem levar-nos a adoptar precipitadamente uma visão simplista da história da estética, nos termos da qual os estetas da verdade (Hegel, Benjamin, Adorno) se oporiam aos estetas da aparência (Kant, Nietzsche, Bohrer), nem, sequer, a perfiar a ideia de que a estética de Adorno é sem afinidades com a de Nietzsche...

¹⁵ Peter BÜRGER, “À propos de quelques catégories de l’esthétique idéaliste” [“Über einige Kategorien der idealistischen Ästhetik”, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, 1983], in Rainer ROCHLITZ (ed.), *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 184.

¹⁶ Cf. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 66-67.

É também por este motivo que a aparência é concebida, na *Teoria Estética*, mais como um traço específico da arte do que como algo que se constitui entre o objecto estético e aquele que o recebe. Na teoria adorniana, a arte como instituição é ocultada. É também daí que vêm os seus limites, os quais são hoje identificáveis.¹⁷

Valorizando a verdade e o potencial crítico da arte, abdicando da autonomia e da aparência, Bürger chega a conclusões inversas às de Bohrer e Bubner, mesmo se, à semelhança destes autores, se distancia de Adorno.

3.

O quadro crítico a que chegamos afigura-se surpreendentemente simétrico. De um lado, a ideia de que a valência estética da noção de “verdade” surge inflacionada nos textos de Adorno; teme-se que esta, levando a melhor sobre a noção de “aparência”, neutralize uma compreensão adequada da esfera estética e enviesse, à partida, o entendimento da autonomia da arte (que Adorno teria assim *subvalorizado*). Do outro, a convicção, inversa à da perspectiva anterior, de que é a prevalência da noção de “aparência” e, com ela, de uma certa fetichização da autonomia da arte que diminui o alcance e restringe o interesse actual da estética de Adorno; receia-se que a omnipresença espectral da aparência (sob a égide da instituição arte) obstrua as vias pelas quais as esferas da vida e da arte comunicam, para lá do que a noção de autonomia (que Adorno teria *sobrevalorizado*) deixa entrever. A posição contrastante dos críticos de Adorno forma, como se vê, uma antinomia. Ora se deplora que a *aparência* ceda a sua primazia à *verdade* – seja, por assim dizer, a aparência da verdade e não, como bastaria e conviria que fosse, a “aparência da aparência” –, ora se condena que as exigências da *verdade* sejam absorvidas e neutralizadas pelas da *aparência*.

Dito isto, note-se que mais revelador do que a sua simetria é talvez a circunstância de estas críticas se assemelharem tão frequentemente a glosas da *Ästhetische Theorie*. De facto, não deixa de ser notório que Adorno, ao elaborar o seu conceito de “aparência” em articulação com os de “mais”, “espírito”, “aparência”, leva mais longe a valorização do que nele está em causa, revela-se mais próximo dos fenómenos artísticos concretos que lhe correspondem, mede-lhe mais ampla e concretamente os pressupostos e as consequências, do que Bubner ou Bohrer ao destacar esse mesmo conceito para criticar, mais ou menos explicitamente, a estética adorniana. Mais do que em termos abstractos, trata-se, para Adorno, de pensar a aparência estética passando pelo crivo de experiências concretas, como a de quem subitamente se apercebe de que “quando se observam obras de arte de muito perto, até as composições [*Gebilde*] mais objectivadas se metamorfoseiam num torvelinho e os textos nas suas palavras”¹⁸, sendo tais obras, contudo, muito *mais* do que isso (que, porém, também são). É esse “mais” que está – e que, segundo Adorno, não pode deixar de estar – em causa quando se pensa a aparência de obras de arte, pois “a aparência é ainda a sua lógica”¹⁹.

¹⁷ Peter BÜRGER, “À propos de quelques catégories de l’esthétique idéaliste”, *op. cit.*, pp. 190s. Bürger desenvolveu esta crítica, e os pontos de vista que com ela são solidários a respeito da verdade estética, em *Prosa der Moderne*, sobretudo no capítulo “Ästhetische Wahrheit”, no final do qual afirma que “o teor não está nem na obra, nem antes dela; pelo contrário, mostra-se nela. É uma categoria da relação, o seu lugar é o ‘entre-deux’ [*Dazwischen*].” (Peter BÜRGER, “Ästhetische Wahrheit”, *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 54)

¹⁸ ÄT, 155.

¹⁹ *Ibid.*

Por outro lado, e inversamente, ao explicitar a legitimidade da “rebelião contra a aparência” da arte moderna, inerente à problematização da autonomia da arte – que atinge nada mais nada menos do que a razão de ser da sua existência histórica –, Adorno supera dialecticamente as invectivas de Bürger contra a neutralização do potencial crítico da arte que o acento na sua autonomia, sustentado pelo conceito de “aparência”, não faria mais do que caucionar. De facto, foi o próprio Adorno quem afirmou que “a rebelião contra a aparência” nunca deixou de acompanhar a arte como um “momento da sua exigência de verdade”²⁰. Ora, a força dessa exigência foi algo de que Adorno nunca esteve disposto a abdicar. Aliás, realçou-a desde muito cedo na obra de Schönberg, que dela seria paradigmática, e a propósito da qual chegou a afirmar que é “com a negação da aparência e do jogo” que, nesse caso, “a música tende para o conhecimento”²¹.

Todavia, Adorno – distinguindo-se assim destes três teóricos, mas não de todos os seus críticos, como veremos – rejeitará na *Teoria estética* que os conceitos de “verdade” e de “aparência” se contradigam ao ponto de os seus pressupostos e consequências se anularem mutuamente. Eles formam, realmente, uma antinomia. Mas seria possível, e desejável, em vista de uma compreensão cabal do que está em jogo na arte, cruzar as exigências que cada um daqueles conceitos sinaliza. O palco deste *tour de force* é o que Adorno designou por “resgate da aparência”. Para reconstituí-lo, talvez valha a pena distinguir, no âmbito das suas ocorrências na obra de Adorno – e de modo necessariamente esquemático, dado o espaço de que dispomos – três acepções distintas do conceito de aparência.

Na medida em que as obras de arte são mais do que são enquanto objectos empíricos (em virtude do que Adorno designa por “espírito”, por “eloquência”, ou tão só por “mais”), é-lhes inerente uma “aparência necessária” (primeira acepção). Necessária, desde logo, porque coincidente com o *medium* da sua produção, consistência e recepção. “Pois elas próprias [obras de arte], e não apenas a ilusão que despertam, são a aparência estética”²². O que faz de cada obra de arte mais do que uma soma das suas partes, mas distinta da forma (para lá de um qualquer formalismo)²³, o que constitui a eloquência da sua linguagem não comunicativa (para lá de uma qualquer teoria da comunicação)²⁴, o que dá força à sua presença (num sentido irredutível a uma qualquer fenomenologia da arte)²⁵ – eis o que, visto de diversas perspectivas, estaria em causa para Adorno quando fala de uma aparência de que não seria possível abstrair.

A aparência, no entanto, será ideológica (segunda acepção) – e o uso do termo foi-o efectivamente ao longo da história, já para não falar no facto de a genealogia da aparência estética ser indissociável da “pré-história do luxo” (i.e., da ilusão de poder gerada, em tempos recuados, pelo brilho do ouro)²⁶ –, ora porque se absolutiza a aparência enquanto tal (desligando-a da verdade), como fizeram os arautos da “arte pela arte”, ora porque se considera que o próprio absoluto aparece na arte (fazendo-a coincidir com a verdade), como Hegel e, *mutatis mutandis* (substituindo a ideia de

²⁰ ÄT, p. 168.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, in GS 12, p. 46.

²² ÄT, p. 155.

²³ Cf. ÄT, p. 122: “Para a descrição do ‘mais’ não basta a definição psicológica da forma [Gestalt], segundo a qual um todo é mais do que as suas partes. Pois o ‘mais’ não é apenas *o que está em relação*, mas *o que difere*, sendo este mediado por aquele ainda que dele permaneça separado.”

²⁴ Cf. ÄT, pp. 249, 353, 360, e ainda 292: “No mundo administrado, a forma adequada de receber as obras de arte consiste na comunicação do incomunicável, no rompimento da consciência reificada.”

²⁵ Cf. ÄT, pp. 185 e 522: “A fenomenologia da arte fracassa na pressuposição da ausência de pressuposições. A arte escarnece das tentativas de a ajuramentar por meio de uma essencialidade pura. Ela não é de todo o que sempre teve de ser, mas aquilo em que se tornou.”

²⁶ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, § 144 (“Zauberflöte”), in GS 4, p. 253-4.

espírito pela de vontade), Schopenhauer. Esteticismo e idealismo seriam assim, já no século XIX, as duas faces mais reconhecíveis da apropriação ideológica da aparência.

Contudo, o que há de legítimo na rejeição da aparência como ilusão não nos deverá conduzir à crença não menos ilusória de que a arte possa arrancar-se a si própria ao seu próprio meio, subtrair-se por completo à aparência. Eis como Adorno apresenta a antinomia:

[C]omo é que o “fazer” [*Machen*] pode levar a aparecer um “não-feito” [*nicht Gemachtes*]? Como é que aquilo que, segundo o seu próprio conceito, não é verdadeiro pode ainda assim ser verdadeiro? Tal só é pensável de um teor [*Gehalt*], concebido como algo diferente da aparência. Mas nenhuma obra de arte adquire um teor se não por meio da aparência, na própria figura desta. Daí que o centro da estética seja o resgate da aparência [*Rettung des Scheins*] e o direito enfático da arte, a legitimação da sua verdade, dependa de um tal resgate.²⁷

Caberia, então – num *tour de force*, por meio do qual Adorno parece levar a melhor sobre as críticas que lhe foram dirigidas pelos autores que considerámos na secção anterior –, reconhecer uma terceira acepção da aparência, uma que, afinal, coincidiria com a noção de “teor de verdade”. Assim, para Adorno, “a determinação da arte pela aparência estética permanece incompleta: verdade, tem-na a arte enquanto aparência do não aparente”²⁸. Com esta última acepção da aparência – que depende do que está em causa na primeira acepção (necessária) e não se confunde com o logro para que aponta a segunda (ideológica) – retém-se que a arte afirma um irreal verdadeiro contra a falsidade do real. Por outras palavras, a arte *ilude* por mor da verdade e, assim sendo, não mente. Verdade e aparência coincidiriam por fim no limiar de uma visão utópica da arte, de uma perspectiva de reconciliação, de uma *promesse du bonheur*²⁹.

4.

Que tenham sido parciais as críticas de Bubner, Bohrer e Bürger e que as exigências teórico-práticas correlativas às noções de aparência e de verdade possam coexistir é algo para que outros leitores de Adorno, nomeadamente Wellmer e Menke, chamaram já a atenção. Nesse sentido, se a “antinomia da aparência” ganha corpo no trabalho dos autores que considerámos no § 2, é como se o “resgate da aparência” se desdobrasse no dos que abordaremos neste § 4.

Com efeito, no ensaio “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität” (1983)³⁰ – que viria a tornar-se numa referência incontornável da recepção adorniana –, Wellmer terá sido o primeiro a reconhecer a parcialidade das críticas de Bubner, Bohrer e Bürger, no quadro de uma reavaliação do “resgate da aparência”, em relação com o conceito de reconciliação. Eis como Wellmer faz o ponto da situação:

A legitimidade – pelo menos parcial – de todas as críticas aqui mencionadas [Wellmer refere-se às críticas de Jauss, Bürger, Bohrer, Baumeister, Kuhlemkampff e

²⁷ ÄT, p. 164.

²⁸ ÄT, p. 199.

²⁹ Sobre a apropriação adorniana da célebre divisa de Stendhal, cf. James Gordon Finlayson, “The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno” in *World Picture 3: Happiness* (Summer, 2009).

³⁰ O ensaio constituiu, na verdade, o contributo de Wellmer para o colóquio sobre a teoria estética de Adorno, realizado em Frankfurt am Main, em Setembro de 1983. cf. Ludwig von FRIEDEBURG e Jürgen HABERMAS (ed.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999 (1983), pp. 138-176.

Bubner/JPC] parece-me indiscutível; não obstante, estas críticas deixam subsistir um sentimento de desproporção entre os resultados da crítica e o seu objecto: como se escapasse aos críticos a verdadeira substância da estética adorniana. Em última instância, é esse o perigo de toda a crítica parcial, que não visa o todo; este perigo talvez fosse evitável no caso da estética adorniana, se chegássemos a pôr em movimento, como que a partir do seu interior, as suas categorias centrais e a livrá-las da sua rigidez dialéctica. A pressuposição seria não a de um correctivo da crítica, mas a da sua concentração. Procurarei dar um passo nesta direcção.³¹

Eis, sumariamente, o que Wellmer tem em vista: não só restituir concisamente quer a legitimidade, quer a parcialidade – e, conseqüentemente, a insuficiência – das críticas de Bubner, Bohrer e Bürger, repondo em movimento a constelação conceptual a que pertencem “verdade”, “aparência” e “reconciliação”, mas também dirigir uma crítica concentrada à estética adorniana. Por fim, já depois de se ter debatido com dois problemas da estética de Adorno afins aos identificados por Bürger (as limitações da sua reflexão sobre a relação entre arte e quotidiano e a parcialidade da sua avaliação estética das formas de arte popular), Wellmer proporá uma espécie de virtualização do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*), por via da sua substituição pela noção de “potencial de verdade” (*Wahrheitspotential*), com o objectivo de apurar a concepção adorniana da experiência estética, alargando-a a outras formas de comunicação³².

De acordo com o que dissemos acima, é de supor que se trata, no que toca à verdade da arte [*Kunstwahrheit*], mais de um potencial de verdade [*Wahrheitspotential*] que de verdade em sentido literal: o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte seria então a súmula dos seus potenciais efeitos “relevantes para a verdade” [*wahrheitsrelevanten*] ou o seu potencial de “abertura para a verdade” [*wahrheitserschließendes*].³³

Que, para Adorno, nunca se trata de verdade em sentido literal, sabe-o o leitor minimamente informado sobre a sua obra. Assim sendo, talvez coubesse acrescentar ao diagnóstico de Wellmer que o “teor de verdade” – no cômputo geral das suas declinações na obra de Adorno (nomeadamente nos muitos ensaios críticos em que o problema se levanta de modo concreto) – nunca deixa de ser “potencial” e, nesse sentido, de apontar para a abertura, no quadro da experiência estética e da crítica, para diferentes formas de conceber a verdade.

Deste ponto de vista, no que toca ao aprofundamento da compreensão da noção de “teor de verdade”, Christoph Menke irá mais longe, ainda que a tese matricial de *Die Souveränität der Kunst* (1988) constitua também, na verdade, uma reformulação das correcções aduzidas por Wellmer. Caberia, portanto, reconhecer a complementaridade, e não a contradição, entre os conceitos de “aparência” e de “verdade”, reformulados nos

³¹ Albrecht WELLMER, “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität” (1983), in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 10.

³² Na verdade, não é alheia à proposta de Wellmer a tentativa de compatibilizar a estética de Adorno com os então recentes trabalhos de Habermas (pense-se em *Theorie des kommunikativen Handelns*, de 1981). Apesar de não ser aqui o lugar para debater a questão em profundidade, notemos apenas que foi nas décadas de 70 e 80, ao longo das quais Habermas conquistou uma posição hegemónica no contexto da chamada segunda geração da Escola de Frankfurt, que boa parte das respostas à estética adorniana (pelo menos, as que consideramos até aqui) vieram a lume. Por menos deterministas que sejamos, não deixa de nos parecer oportuno ter esse facto em mente ao considerar retrospectivamente estes textos e as críticas – não raro simplistas – que os autores se permitiram dirigir a Adorno.

³³ *Ibid.*, p. 32.

termos de uma tensão entre as exigências de uma concepção “autónoma” e/ou “soberana” da arte. É através de uma elaboração estimulante do conceito de negatividade estética que Menke procurará superar a contradição aparente entre as duas visões e conceber a autonomia estética como condição da soberania da arte. Trata-se, uma vez mais, de desdobrar o *tour de force* subjacente ao “resgate da aparência” e, ao mesmo tempo, de ir mais longe na resolução da antinomia a fim de superar as hesitações de Adorno. Pois, segundo Menke, “a *Teoria Estética* persiste em larga medida nesta antinomia, sem conferir à tese paradoxalmente formulada, segundo a qual a aparência (autónoma) seria a sua verdade (soberana), uma plausibilidade convincente”³⁴.

A reformulação proposta por Menke do conceito de “negatividade” apresenta vantagens importantes. Admitindo que faz sentido pensar a estética de Adorno como uma “estética negativa”, não será despidendo mostrar por que motivo o contributo de Menke se revela, neste capítulo, decisivo. Muito resumidamente, diremos que três acepções de “negatividade” competem na determinação de uma estética negativa, e que só a última, aquela que Menke propõe, capta a fibra do pensamento adorniano. Nos termos de uma primeira acepção – pensemos em *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative* de Marc Jimenez –, é a dimensão *anatréptica* do discurso adorniano (o seu carácter assistemático, paratático, desconstrutivo) que torna a sua estética negativa.

[A] negatividade não é o objecto da estética, serve apenas para a qualificar, para conferir ao discurso anatréptico, ao discurso a tal ponto crítico que tende para a sua própria refutação, toda a força do pensamento dialéctico na sua luta contra a ideologia, o sistema, a totalidade, a falsa reconciliação entre o indivíduo e o universal; é por isso que a estética adorniana é chamada, aqui, “estética negativa”.³⁵

Apesar de ser imprescindível salientar que, para Adorno, expressão e conteúdo permanecem indelevelmente inseparáveis, tratando-se de pensar e escrever, ensaiando sempre, “metodicamente sem método”³⁶, uma tal perspectiva sobre a negatividade tende a caracterizar apenas formalmente a estética de Adorno, como se a negatividade dos trabalhos que dedicou a tantas obras de arte fosse independente da negatividade destas obras em si mesmas.

Que a estética negativa de Adorno o seja, fundamentalmente, na medida em que a própria arte moderna o é (negativa) constitui – e por boas razões – uma das teses centrais de Pierre V. Zima em *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno e Lyotard*. Para este autor, a ideia de negação estética é inseparável do processo através do qual a autonomia da arte se radicalizou (por exemplo, nas obras de Mallarmé e Valéry) no sentido de uma resistência veemente “à comunicação comercializada e à conceptualização ideológica”³⁷. No quadro desta abordagem, a negatividade caracteriza *concretamente* a estética de Adorno – pois é inseparável do(s) seu(s) objecto(s) – mas acaba por ser apresentada – por via de uma equiparação implícita entre negatividade e autonomia –, do modo estritamente *formal*.

Ora, que a negatividade não determina apenas *formalmente* a arte – em virtude da sua autonomia –, mas caracteriza *concretamente* os seus processos imanentes e,

³⁴ Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991 (1988), p. 12.

³⁵ Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 20.

³⁶ Theodor W. ADORNO, “Der Essay als Form”, *Noten zur Literatur*, in GS 11, p. 21.

³⁷ Pierre V. ZIMA, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L’Harmattan, 2002, pp. 29

inevitavelmente, as dinâmicas da sua recepção constitui o âmago da interpretação avançada por Menke, que optará por estabelecer um paralelo com a desconstrução de Derrida para melhor elucidar os desafios inerente à estética negativa de Adorno. Assim sendo, se é lícito dizer que a arte nega a sociedade, é-o não apenas na medida em que a esfera autónoma da arte permanece irreduzível à lógica da indústria cultural, no contexto das sociedades do capitalismo tardio, mas também no sentido em que, graças a uma tal autonomia, e no seio do processo da experiência estética, ela subverte a própria racionalidade que alicerça a sociedade e medeia a experiência dos seus agentes.

Posto tudo isto, cabe, porém, perguntar: será o aprofundamento do conceito de “negatividade” a estratégia mais vantajosa para levar a cabo uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno? É verdade que ele permite captar o potencial crítico, logo *soberano*, da arte, sem escamotear a sua dinâmica *autónoma* (ambos seriam, segundo Menke, caracterizáveis como negativos). Mas, justamente, não se permanecerá assim refém da noção de autonomia? Ora, o desafio em que apostamos é outro: apresentar o modo como Adorno explora o “teor de verdade” de obras de arte de uma maneira suficientemente independente da questão da autonomia – ainda que sem ignorar a importância que ela tem para Adorno – que, mesmo reconhecendo a impossibilidade de uma total autonomia da esfera da(s) arte(s) (o que Adorno faz) e tirando consequências práticas do reconhecimento dessa impossibilidade (o que Adorno nem sempre faz, mantendo, explícita ou implicitamente, a fronteira entre “arte autónoma” e “indústria cultural”), uma tal aposta na noção de verdade não deixasse, ainda assim, de resultar decisiva para a compreensão do potencial crítico da arte.

5.

E se – chegando ao cerne da discussão para que aponta a injunção a que nos referíamos à entrada deste artigo – os considerandos extremamente heterogêneos de todos os autores considerados até aqui – independentemente de as suas críticas serem mais ou menos parciais, oportunas ou certas – nos devessem pôr de sobreaviso em relação à porventura não menosprezável desvantagem que constitui a permanente remissão da discussão para a dialéctica entre verdade e aparência?³⁸ Ressalve-se que a jusante desta pergunta não está a ideia de que se deve abandonar por completo a noção de aparência, ou ignorar a importância que Adorno atribuía ao seu resgate, mas tão-só a hipótese de que talvez outro par conceptual possa levar-nos mais longe na tentativa de evidenciar a produtividade da exploração efectiva, nos textos dedicados a obras de arte concretas, do que Adorno designa por “teor de verdade”.

Ao mesmo tempo, também não se trata – como espero que resulte claro –, de rejeitar taxativamente os contributos críticos de Menke, de Wellmer, bem como dos restantes autores que considerámos. De resto, não são poucos os aspectos das análises destes autores que corroboram a nossa leitura. Deste ponto de vista, a reconstrução da

³⁸ Para que não se julgue que exageramos quando utilizamos a expressão “permanente remissão”, refiramos alguns trabalhos posteriores às décadas de 70 e 80, que retomam a discussão sobre a estética de Adorno, conferindo uma importância central à dialéctica entre verdade e aparência: desde o influente livro de Lambert Zuidemaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (1991) – o título é suficientemente explícito – ou o igualmente importante estudo de Richard Wolin, “Utopia, Mimesis, and Reconciliation” (1990) a trabalhos mais recentes, como os artigos de James Gordon Finlaysson e Gerhard Richter, respectivamente intitulados “The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno” (2009) e “Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno” (2010). Note-se que abdicamos de distinguir entre as abordagens mais ou menos favoráveis a Adorno, interessando-nos antes frisar a prevalência aparentemente irreduzível de temas ligados à constelação formada pelas noções de verdade, aparência, reconciliação, utopia, ou *promesse du bonheur*.

noção de negatividade proposta por Menke é-nos tão cara como a ideia de Wellmer de que cabe pensar sobretudo o “potencial de verdade” em obras de arte, ou até a hipótese de Bubner de que crucial na arte é algo que, ao aparecer – poder-se-ia dizer enigmáticamente –, “quer e pode ser compreendido, mas diante do qual nenhuma compreensão acaba por ser bem sucedida”³⁹.

Ora, para seguirmos no encalço desse *incomprendido*, não teremos de maneira nenhuma de abandonar o terreno fértil da estética adorniana, ainda que, isso sim, tenhamos de nos afastar do seu famigerado centro. Trata-se, pois, de arriscar um tal descentramento. Certo é, ao mesmo tempo, que *isso* que, escapando à inteligência de quem se aventura pela experiência de certas obras de arte, lança a razão numa crise de compreensão, corroendo as certezas do leitor, do espectador, do ouvinte ou do contemplador pode bem ser aquilo que Adorno tem em vista ao afirmar, num passo não menos importante da *Teoria estética*, que, “[e]m última instância, as obras de arte são enigmáticas [*rätselhaft*], não segundo a sua composição, mas segundo o seu teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*]»⁴⁰. Que esta afirmação diga respeito a algo decisivo, na medida em que aponta para a concomitância entre a captação do “teor de verdade” e a exploração do “carácter enigmático” é o que importa, neste momento, salientar. No espaço que nos resta – e por meio de indicações necessariamente lacunares – mais não faremos do que tentar realçar a vantagem da introdução deste novo par conceptual, constituído pelas noções de verdade e enigma, a partir de um reconhecimento de como o encaminhamento da discussão para o “resgate da aparência” limita e empobrece o que pode estar em jogo quando se trata de pensar a verdade de obras de arte⁴¹, independentemente da valorização modernista da autonomia de cada uma das artes em relação umas com as outras⁴².

De facto – e, neste ponto, trata-se também de avançar uma crítica imanente da perspectiva adorniana –, um impasse parece sobreviver ao “resgate da aparência” (e ao concomitante postulado de que a aparência e a verdade convergem na promessa utópica de um mundo reconciliado). Adorno não deixa de se lhe referir ao afirmar que, “[p]aradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliado [*Unversöhnte*] e tender, no entanto, para reconciliar”⁴³. Para reconciliar, isto é: para reconfigurar esteticamente as contradições do real que penetraram na esfera da arte, na(s) língua(s), nos materiais plásticos ou sonoros, deixando entrever uma sua articulação não violenta, dinâmica,

³⁹ Rüdiger BUBNER, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ *ÄT*, p. 192.

⁴¹ Pense-se, a propósito do renovamento do interesse pelo conceito de verdade em matéria de estética – renovamento que constitui uma oportunidade única para reintroduzir o pensamento de Adorno no debate contemporâneo – no trabalho de Alain Badiou e, em particular, no modo como este procura, através do conceito de *inestética* (cf. *Petit manuel d'inesthétique*, 1998), pensar radicalmente a verdade na arte sem incorrer numa visão heterónoma dos processos artísticos. Pense-se, também, num autor menos conhecido, Markus Steiweg, que, em “23 Theses zu Kunst, Philosophie, Wahrheit und Subjektivität” (2009) retoma a noção de verdade, a partir de uma reflexão sobre a relação entre filosofia e arte, a partir de uma posição diametralmente oposta às de teorias de carácter ontológico ou comunicativo.

⁴² Pense-se, quanto a um desvio em relação ao discurso modernista (que acentua não só a autonomia da arte em geral, mas, sobretudo, a autonomia relativa das diferentes artes, fundada na especificidade dos seus *media*), na conceptualização recente do regime estético das artes proposto por Rancière. Esta conceptualização de um regime “estético” – por oposição a “representativo” – das artes (cf., entre muitas outras obras do mesmo autor, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, 2011), na medida em que, por um lado, destitui a fronteira entre modernidade e pós-modernidade e, por outro, acentua a dimensão emancipatória das práticas artísticas desde a transição entre os séculos XVIII e XIX até hoje, não deixa de se revelar afim a alguns esforços críticos de Adorno, sobretudo tendo em consideração textos dos anos 60, como, dando apenas um exemplo, “Die Kunst und die Künste” (GS 10.1, pp. 432-453).

⁴³ *ÄT*, p. 251.

liberta do princípio da identidade, informal, paratáctica..., tingida, se quisermos, pela luz lançada sobre as coisas, e também sobre a arte – nos termos de uma passagem célebre de *Minima Moralia* – do ponto de vista da redenção...⁴⁴

Ao mesmo tempo, uma vez que esta lógica se assemelha em demasia à do sonho, e sendo que “mesmo ao sonho mais belo permanece ligado, como uma mancha, o que o torna diferente da realidade, a consciência de que é pura aparência aquilo que proporciona”⁴⁵ tornar-se-á indispensável despertar, por meio da introdução de uma espécie de veneno, pois “[s]em a mistura do veneno, da negação virtual do vivente, o protesto da arte contra a repressão civilizacional seria consolador e sem préstimo”⁴⁶. Ora, que a arte tão-só consolasse reverteria a favor do estado de coisas, sendo que para evitar que tal aconteça, ela não pode apenas tender para reconciliar, mas também, de novo, para testemunhar o irreconciliado..., como se – diz-nos Adorno, a propósito de Kafka – “[o] mito deve[sse] sucumbir ao seu próprio reflexo [*Spiegelbild*]”⁴⁷.

Não sem uma ponta de ironia, Adorno acabará por dizer que «[d]enúncia e antecipação surgem [na arte] sincopadas»⁴⁸... Em suma: a lógica da antinomia da aparência parece condenar a verdade a dar-se na alternância aporética de duas figuras: a *testemunhal* (que é também a da denúncia, a do protesto) e a *utópica* (que é também a da antecipação, a da promessa). Mais do que uma simples alternância, trata-se, de facto, de uma aporia: pois, para evitar que a arte se transforme numa consolação (traindo assim a verdade), seria necessário limitar a aparência da figura utópica (ligada ao gesto da antecipação que *afirma* o possível, prometendo-o), passando desta para a figura testemunhal (vinculada ao gesto da denúncia que *nega* o real, protestando contra ele)⁴⁹. Mas, ao operar esta transição, restringir-se-ia não só a aparência, mas também a verdade, pois esta assumiria um carácter intrinsecamente testemunhal (ou seja, por outras palavras, sacrificar-se-ia o possível ao real), o que levaria a arrear caminho e a destacar de novo a figura utópica, na senda de um conceito enfático de verdade... E assim sucessivamente num movimento de oscilação permanente.

Por fim – é o que propomos com a valorização da noção de “enigma”, que tanta importância tem noutras não menos importantes páginas da *Teoria estética* –, teríamos de nos afastar da dialéctica entre verdade e aparência para fazermos justiça à própria dinâmica da estética de Adorno (que está longe de poder ser vista como uma filosofia da arte de carácter utópico e/ou testemunhal), isto apesar de – antes de tantos comentadores se terem ensimesmado nela – o próprio Adorno ter reconhecido a importância de tal dialéctica. Daí parecer intempestiva, se não inoportuna, a nossa proposta. O seu ensejo, contudo, decorre da necessidade de romper com o bipolarismo das figuras testemunhal e utópica – imposto pela dialéctica entre verdade e aparência –, que nos mantém reféns das categorias do real e do possível. De facto – não perdendo de vista o conjunto impressionante de monografias, ensaios, aforismos ou simples passagens dedicados por

⁴⁴ A passagem é a que abre o último aforismo (§ 153) de *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 283: “Para finalizar. – A única filosofia por que se poderia ainda assumir a responsabilidade diante do desespero seria a tentativa de contemplar todas as coisas, como estas se apresentariam do ponto de vista da redenção [*Erlösung*]. O conhecimento não tem outra luz que não a que brilha [*scheint*] da redenção sobre o mundo”.

⁴⁵ *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁶ *ÄT*, p. 201.

⁴⁷ “Aufzeichnungen zu Kafka”, *Prismen*, in GS 10.1, p. 285.

⁴⁸ *ÄT*, p. 130.

⁴⁹ Nas palavras de Martin Jay, “até que se reconciliem as contradições na realidade, a harmonia *utópica* da arte tem de manter sempre um elemento de *protesto* [itálicos nossos]” (Martin JAY, *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research. 1923-1950*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996 [1973], p. 179).

Adorno a artistas e obras de arte concretas –, cabe perguntar: não é precisamente o estilhecimento de categorias como as de real e de possível o que está em jogo em tantas obras de arte de que Adorno procura tomar o pulso? E não é desde logo evidente que o ensaísmo adorniano transgride a estreiteza de um quadro de análise binário, em que a negação determinada das contradições que atravessam o real se confunde com um testemunho e a afirmação indeterminada da reconciliação se assemelha a uma utopia? Se é certo que o potencial crítico da arte questiona a própria racionalidade, como Adorno sugere e tenta tornar patente, não é o próprio reconhecimento do que *é* e do que *pode ser* aquilo que, desde logo, é abalado pela arte? Não teremos, em suma, de ir mais longe, desviando-nos, para chegar minimamente perto?

Em resumo, o quadro de compreensão comumente aceite acerca da estética de Adorno – ligada, mais ou menos explicitamente, à ênfase na dialéctica entre verdade e aparência – não permite captar o modo como Adorno enfrenta o que considera ser o desafio mais decisivo de um pensamento filosófico sobre arte: dar conta – i.e., captar, explorar, desdobrar – o “teor de verdade” de obras de arte. Para tal, fazer justiça à resistência que certas obras de arte oferecem à compreensão torna-se imprescindível. Daí que, para Adorno, a “tarefa de uma filosofia da arte não é tanto a de suprimir pela compreensão o momento do incompreensível, como o tentou quase forçosamente a especulação, mas a de compreender a própria incompreensibilidade”⁵⁰. Uma tal tarefa, porém, não se cinge à explicação das razões pelas quais certas obras de arte se teriam tornado enigmáticas em virtude, por exemplo, da passagem do tempo. A historicidade da arte é um factor do enigmático em arte, mas não é o único, tanto que – *exagera* Adorno – “todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas”⁵¹. Ao mesmo tempo, o enigmático também não se confunde com o défice, porventura valorizável, de capacidade representativa de uma determinada forma de expressão artística (por hipótese, a música). De facto, “a essência enigmática não concerne de maneira nenhuma apenas à música”, tendo antes que ver com “o olhar vazio e interrogador que deve ser recolhido pela experiência e pela interpretação das obras”⁵². Estando em jogo uma experiência comparável com a da perda de pé⁵³, trata-se de lhe fazer justiça, num esforço de desdobramento discursivo do que se dá, ou poder dar, nessa experiência de incompreensão.

Deste esforço – e de como, ao escrever sobre obras de arte, Adorno, mais do que se entretém a destilar a verdade da aparência, se debate com as perplexidades impostas pelo enigmático em obras de arte – são exemplos, na sua singularidade, cada um dos seus exercícios críticos: pense-se no diagnóstico de um distanciamento da língua em Hölderlin⁵⁴, na exploração de uma “síntese não-conceptual”⁵⁵ na lírica deste poeta e em Beethoven, que selaria a afinidade entre os estilos tardios de ambos, no convite a uma leitura literal/fisiológica de Kafka⁵⁶, nas declinações do absurdo, irreduzível a uma mundividência existencialista, em *Fin de partie* de Beckett⁵⁷, no reconhecimento de uma transformação mítica do contemporâneo em Proust (e Joyce)⁵⁸, ou ainda, na captação do gesto de uma “transição mínima” em Berg⁵⁹, ou na do tom da música de

⁵⁰ ÄT, p. 516.

⁵¹ ÄT, p. 182.

⁵² ÄT, p.183.

⁵³ ÄT, p. 363.

⁵⁴ Cf. “Parataxis”, *Noten zur Literatur*, in GS 11, p. 469.

⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 471

⁵⁶ Cf. “Aufzeichnungen zu Kafka”, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁷ Cf. “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, *Noten zu Literatur*, in GS 11, pp. 281ss.

⁵⁸ Cf. “Kleine Proust-Kommentare”, *Noten zu Literatur*, in GS 11, p. 208.

⁵⁹ Cf. *Der Meister des kleinsten Übergangs*, in GS 13, pp. 325-334

Mahler, inseparável do que seja o acontecimento musical da “irrupção” [*Durchbruch*]⁶⁰ ou do devir “variante” da “variação”⁶¹... Os exemplos são inúmeros, e aludir-lhes permite tão-só relançar a irredutibilidade de cada uma das incursões que eles sinalizam a um aparato conceptual pré-determinado.

Assim sendo, a hipótese a que chegamos é de que a singularidade da estética de Adorno é inseparável do gesto que consiste em explorar e aprofundar discursivamente o confronto estético com o que se afigura “enigmático” (i.e., irredutível à compreensão) em obras de arte. Nos termos desta hipótese – com vantagens, a nosso ver, para a reapropriação contemporânea da obra de Adorno –, a arte, se faz sentido atribuir-lhe um potencial de verdade, não se limita a denunciar o real existente – em virtude do seu teor testemunhal – ou a antecipar um outro real por vir – graças à sua vertente utópica – mas, por força do seu carácter enigmático⁶², lança a razão numa crise de compreensão que abala as condições de inteligibilidade do real e, conseqüentemente, da sua possível transformação. Só assim se compreende que, a par da dimensão crítica da arte, a sua vertente política, nos termos em que é pensada por Adorno – neste aspecto tão próximo de Rancière no que à articulação dos dois termos diz respeito⁶³ – não se confunda com uma arte política, comprometida, explícita, voluntária e previsivelmente crítica, mantendo, contudo, todo o seu potencial emancipatório em virtude da perturbação das categorias do visível, do audível, do experienciável, do inteligível, que a sua apropriação sempre imprevisível pode suscitar.

Por fim, note-se que ao apontar para a afinidade entre verdade e enigma, nada se conclui, pelo menos em termos definitivos, nem acerca da arte, nem acerca da obra de Adorno. Mas abre-se, talvez, uma via de indagação que procura manter em aberto a discussão sobre a estética adorniana, aproximando-a dos desafios que assaltam a estética contemporânea e nos instam a pensar a arte do presente e a do passado, uma vez mais, contra a cedência ao cinismo e a uma não menos perniciosa nostalgia.

⁶⁰ Cf. Mahler. *Eine musikalische Physiognomik*, in GS 13, pp. 151-166, 190-208.

⁶¹ Cf. *ibid.*, pp. 230-252.

⁶² Cremos até que seria possível circunscrever, na obra estética de Adorno, três figuras do “teor de verdade” ligadas, respectivamente, às noções de “testemunho”, “utopia” e “enigma”, sendo a primeira intrinsecamente negativa, a segunda a afirmativa, e a terceira simultânea e paradoxalmente negativa e afirmativa.

⁶³ Cf., além de *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000), *Malaise dans l'esthétique* (2004), ou *Politique de la littérature* (2007), “Les paradoxes de l'art politique” em *Le spectateur émancipé* (2008).