

No encaço da originalidade: aproximações e divergências entre Adorno e os Românticos⁶¹

In Search of Originality: Similarities and Differences between Adorno and the Romantics

Luciana Molina Queiroz

Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP
e Professora substituta de filosofia da UFES

Resumo: O objetivo central deste artigo é o de demonstrar como a filosofia da arte de Adorno, e mais especificamente sua concepção e valorização do nominalismo artístico, advém da forma pela qual o filósofo, a partir da tradição dialética, dialoga criticamente com temáticas encontradas no Romantismo, tais como o gênio e o original. O pertencimento à tradição hegeliano-marxista é, portanto, fundamental para compreendermos seu ponto de vista otimista acerca das vanguardas artísticas, bem como sua valorização do nominalismo crescente das obras de arte derivado de sua autonomia e especificidade formal.

Palavras-chave: Gênio; Dialética; Nominalismo; Originalidade; Romantismo.

Abstract: The main objective of this paper is to demonstrate how Adorno's concept and appreciation of artistic nominalism in his aesthetics can be traced to his dialogues with themes found in Roman-

⁶¹ Este artigo consiste em uma parte revista e ampliada da dissertação que apresentei para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

ticism, such as genius and originality. The fact that Adorno belongs to the Hegelian-Marxist dialectic tradition is therefore essential to the understanding of his optimistic view of avant-garde art and his appreciation of the growing nominalism of artworks, which he saw as deriving from their autonomy and formal specificity.

Keywords: Genius; Dialectics; Nominalism; Originality; Romanticism.

Na obra do Adorno tardio, o conceito de nominalismo é inúmeras vezes retomado como uma forma de repensar a estética dialética. Como exemplo, tomemos a citação abaixo, extraída diretamente da obra inacabada *Teoria estética*:

As obras imitam o ponto de vista de Croce, que varreu um resto de escolástica e de racionalismo pretensioso; o classicista tê-lo-ia tão pouco aprovado como o seu mestre Hegel. A redução ao nominalismo, porém, não procede da reflexão, mas da tendência das obras e, nesta medida, de um elemento universal da arte. Desde tempos imemoriais, a arte esforçava-se por salvar o particular; a particularização progressiva era-lhe imanente. Desde sempre, as obras conseguidas foram aquelas em que a especificação era mais considerável. Os conceitos universais e estéticos de género, que não deixaram de se estabelecer de modo normativo, estavam sempre manchados de reflexão didáctica, a qual esperava dispor da qualidade mediatizada pela particularização, ao reconduzir as obras importantes a pormenores distintivos a partir dos quais em seguida se avaliavam, sem que eles constituíssem necessariamente o que havia de essencial nas obras. O género armazena em si a autenticidade das obras particulares. No entanto, a tendência para o nominalismo não é simplesmente idêntica à evolução da arte para o seu conceito anticonceptual. A dialética do universal e do particular não faz, porém, desaparecer a sua diferença, como o conceito nebuloso de símbolo. O *principium individuationis* na arte, o seu nominalismo imanente, é uma especificação, não um estado de coisas prévio (Adorno, 2008b, p. 304).

O nominalismo é uma doutrina que remonta à escolástica medieval a partir do século XII e que, em sua forma mais radical, duvida da existência de abstratos e universais em um sentido diferente do de mera convenção. Embora seja possível questionarmos se Adorno faz uso do sentido literal e estrito de nominalismo, tendo em vista que o conceito parece incompa-

tível com o próprio sentido de dialética e com a relação entre universal e particular por ela pressuposta, não há dúvida de que o filósofo frankfurtiano se serviu do nominalismo para pensar a especificidade formal das obras de arte. É essa concepção que lhe auxilia a tecer considerações críticas positivas de escritores como Samuel Beckett e Franz Kafka, que, a seu ver, apresentavam obras que, em razão de sua especificidade, frequentemente escapavam de classificações conhecidas, a exemplo dos gêneros literários:

Tornou-se efêmero o que se instaura como norma estética eterna; envelheceu a pretensão ao imperecível. Até mestres honrados em seminários hesitariam em aplicar à prosa de *A Metamorfose* ou de *A Colônia Penal* de Kafka, onde a segura distância estética ao objecto vacila, um critério sancionado como o da satisfação desinteressada; quem experimentou a grandeza da criação literária de Kafka é obrigado a sentir como o discurso da arte a ela é inadequado. O mesmo se passa com os *aprioris* de gênero, como os do trágico ou do cômico no teatro contemporâneo, mesmo se este ainda deles está impregnado, como o monstruoso prédio de renda da parábola de Kafka, de ruínas medievais. Se as peças de Beckett não podem passar nem por trágicas nem por cômicas, são ainda menos formas mistas do tipo da tragicomédia, como gostaria de afirmar um esteta acadêmico. Pronunciam antes o juízo histórico sobre essas categorias enquanto tais, fiéis à inervação segundo a qual já não é possível rir dos célebres textos fundamentais do teatro cômico, ou então só num novo estado de incultura (Adorno, 2008b, p. 515).

Segundo Adorno, “[...] só o nominalismo da arte ajuda a adquirir completamente a sua linguagem, nenhuma linguagem, porém, é radical sem o *medium* de um elemento universal para lá da pura particularização, embora dela precise” (Adorno, 2008b, p. 244). Assim, o nominalismo é simultaneamente criticado e revalorizado em sua reflexão sobre estética. A especificidade formal da obra particular, que, para ele, é representada pelo nominalismo, torna-se cada vez mais flagrante nas obras produzidas a partir do modernismo. Nesse sentido, ainda que o uso que faz de nominalismo seja possivelmente retórico ou, ainda, metafórico, a partir de uma dinâmica que é ela própria considerada dialética, trata-se de uma terminologia utilizada pelo próprio Adorno, e não imputada a ele *a posteriori*. Em razão disso, o conceito deve ser considerado quando analisamos sua concepção de arte.

A inspiração do nominalismo para a delimitação e valorização da especificidade formal das obras de arte particulares e o experimentalismo por essa possibilitados é o que propriamente queremos investigar neste artigo, analisando o quanto essa concepção se aproxima e diverge da definição romântica de originalidade. Afinal, a valorização do experimentalismo formal é o que faz de Adorno um autor extremamente incomum no âmbito da estética marxista - algo talvez inusitado de se afirmar acerca de um filósofo tido por muitos como conservador. O ponto de vista otimista sustentado por Adorno acerca do modernismo é sob muitos aspectos oposto à posição assumida por inúmeros marxistas, dentre os quais o húngaro György Lukács é o grande exemplo. Antes de propriamente apresentar a tese de que Adorno é um autor que levou em consideração a importância do experimentalismo artístico exemplificado pelas vanguardas do século XX, faz-se necessário retomar as críticas a ele dirigidas. Wellmer sintetiza essas críticas muito bem ao chamar atenção para o núcleo conservador da estética do frankfurtiano, perceptível em suas análises de algumas das principais manifestações artísticas do século XX: sua compreensão de que o jazz não se diferenciava da cultura de massa, bem como suas primeiras impressões negativas sobre o cinema, que ele reveria somente mais tarde, mais notadamente ao tomar contato com o cinema de Alexander Kluge. Adorno, diferentemente de seu colega de Instituto de Pesquisa Social, Walter Benjamin, não teria visto *a princípio* possibilidade de o cinema apresentar qualquer teor crítico em relação à sociedade, e por isso não poupou críticas a obras e artistas de Hollywood, tais como Charlie Chaplin e Bette Davis, que, embora atualmente sejam bem cotados por grande parte da crítica especializada e tenham se tornado *cult*, foram também compreendidos por Adorno como meros participantes da estética *kitsch* ostentada pela indústria do entretenimento da época⁶².

Ao mesmo tempo, Wellmer (1993) também nos lembra que o conservadorismo é apenas uma das facetas do filósofo.

⁶² Na visão de Wellmer, é possível constatar na Teoria Estética “um certo tradicionalismo oculto em seus juízos estéticos” (Wellmer, 1993, p. 14) (Tradução nossa).

Graças a Adorno, abriram-se portas para uma reflexão mais profunda acerca da música moderna. Poder-se-ia mais uma vez lembrar o quanto o filósofo apreciou e incensou gênios profundamente transgressores, tais como Samuel Beckett e Franz Kafka.

Diante do exposto, é possível dizer que Adorno provavelmente não via a si mesmo como conservador. Em várias oportunidades, qualificou a estética de Hegel como conservadora e criticou o excessivo apego aos ideais clássicos. Efetivamente tematizou em sua estética o novo na arte, clamando pelas qualidades da inovação artística. Nesse contexto, defendeu a arte radical em detrimento da arte moderada, “porque (esta) recebe os meios de uma tradição existente ou fictícia e lhe atribui um poder que já não mais possui” (Adorno, 2008c, p. 61). Ao ser condescendente com as formas artísticas estabelecidas, a arte moderada compactua com o *status quo* e com a sociedade administrada. Daí a contundência com que o filósofo critica as obras de arte que, por falta de ousadia, pararam no meio-termo entre a tradição e a inovação.

Para Adorno, a inovação artística ocupa uma posição central justamente porque ela rompe com o encantamento pela identidade a que equivale esse excesso de fidelidade à tradição.

A arte não é atemporal e ahistórica, e sim profundamente conectada com a sociedade que lhe dá origem, uma vez que replica em si tensões dialéticas afins às existentes na sociedade. Ao invés de expressar a pura ideologia de um mundo danificado, é papel da arte expressar o sofrimento reificado pela sociedade, algo que só é possível quando a arte assume sua temporalidade e efemeridade. Em razão disso, não é possível depositar esperanças na tradição, que justamente atrela a arte a uma origem ou perenidade.

Com o objetivo de compreender a relação entre a arte, em particular a moderna, e a sociedade, faz-se necessário notar que Adorno considerava que o capitalismo na contemporaneidade seria melhor compreendido pela concepção de “sociedade administrada” devido ao fato de a predominância da racionalidade técnica e instrumental, isto é, da priorização dos fins visados em detrimento da consideração crítica dos meios, ter

exacerbado o processo de reificação humana. Com vistas à sua autoconservação, a administração teria se tornado quase total e, também devido à influência da indústria cultural, o resultado teria sido uma sociedade eminentemente ideológica, na qual a própria utopia teria se esmorecido.

Ao afirmar que apenas a arte nova seria plenamente crítica em relação à sociedade administrada, Adorno sela a relação entre sua estética e um juízo progressista acerca da arte, relação que talvez passe despercebida para aqueles que optam por se focar nas análises pontuais de Adorno acerca de determinados estilos e obras. A defesa do novo na arte não é, em sua filosofia, circunstancial, pois retira sua legitimidade do modo como é concebida a dialética negativa.

A despeito da já comentada concepção de que Adorno seria um filósofo excessivamente conservador em questões de arte, Peter Bürger (2012) aposta em sentido contrário, ao afirmar que a *Teoria estética* está profundamente impregnada de noções modernistas, o que, em sua avaliação, colocaria vários entraves para compreendermos não só a arte do passado como também a arte que sucedeu a moderna. Bürger também subestima o papel da dialética na estética de Adorno e, por isso, não foi capaz de compreender plenamente o sentido do novo e da arte moderna na obra do frankfurtiano. O novo não é valorizado por ser uma característica exclusiva da arte moderna, mas antes por se fazer presente em toda arte crítica em relação ao passado e que, justamente em função de apresentar-se como nova, possui condições de constituir-se como crítica também em relação à sociedade.

Assim almeja-se destacar a defesa radical de Adorno da arte nova e nominalista como a única arte verdadeira e crítica em relação à sociedade com vistas a também problematizar um dos grandes fetiches da arte e da sociedade de consumo atuais: a busca pela novidade, que, em muitos casos, não passa de mero embuste, mera aparência de novidade.

Analisarei as origens da noção de obra de arte nominalista, que remontam aos românticos e pré-românticos, artistas e filósofos que estabeleceram a originalidade como a insubor-

dinação da obra de arte específica em relação às convenções artísticas. Por conseguinte, buscarei compreender em que medida essa concepção acaba por estabelecer uma relação entre obra de arte autônoma, inovação e nominalismo artístico no pensamento de Adorno.

Na concepção de Adorno, “[...] desde meados do século XIX - desde o grande capitalismo -, a categoria do novo é central, sem dúvida em correspondência com a questão de se já não haveria uma arte nova” (Adorno, 2008b, p. 39). A busca pelo novo, dessa forma, vincula-se ao ideal de oposição às convenções, tomando parte na valorização do gênio e do original empreendida desde pelo menos o romantismo.

Tanto os românticos quanto a geração que veio imediatamente antes deles, os chamados pré-românticos, constituintes do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), tiveram no dramaturgo William Shakespeare um modelo de artista, em oposição ao classicismo da poética aristotélica e ao neoclassicismo da dramaturgia francesa. A polêmica travada entre alemães e franceses dizia respeito à insubordinação de Shakespeare às normas habituais da dramaturgia. Segundo a crítica da época, as obras do inglês não observavam as três unidades estipuladas para o teatro corrente, isto é, as unidades de ação, tempo e lugar. Nelas priorizavam-se espaço e tempo imaginários em detrimento de espaço e tempo empíricos. No entanto, a ousadia de Shakespeare não se restringia a isso. Outro aspecto de sua arte era a inclusão de elementos de um gênero específico em outro, mediante, por exemplo, a concepção de personagens cômicas em meio a peças trágicas.

Assim, em função das avaliações conflitantes acerca dessas características, Shakespeare colecionou durante o período da recepção romântica (e de seu embate com os neoclassicistas) epítetos em grande medida contrapostos: de gênio “sem a menor centelha de bom gosto”, segundo Voltaire, a criador de “uma bela caixa de raridades em que a História Mundial desfila”, na visão de Goethe (o qual foi inspirado por Shakespeare tanto em suas obras de juventude à época da *Sturm und Drang* bem como em seu período de maturidade). Os românticos qui-

seram ter em Shakespeare um modelo para os modernos, o que, paradoxalmente, tornava exemplar uma arte que não seguia regras pré-estabelecidas. Segundo Süsskind, “[...] escritores como Herder e Goethe já refletiam sobre uma mudança na própria concepção de “imitação”, pois a exemplaridade do poeta moderno dizia respeito justamente ao fato de ele não copiar a forma dos antigos, como fazia o teatro clássico francês” (Süsskind, 2008, p. 88). Essa ironia implícita no ideal de inovação também é identificada por Adorno, quando ele reconhece que o Novo da arte moderna “visa à não identidade, mas torna-se, no entanto, idêntico graças à intenção” (Adorno, 2008b, p. 44).

O romantismo não só encetou a originalidade enquanto valor para a arte como, conseqüentemente, sacramentou a concepção de que a obra medíocre se pautaria pela repetição. Lenz, em *Anotações sobre o teatro*, indaga:

Não é um fato que em todos os dramas franceses (como nos romances) existe certa semelhança nas fábulas a qual, quando muito se leu ou ouviu, se torna excessivamente enfadonha? [...] É o sopro da natureza e a centelha do gênio que, por vezes, ainda nos consolam pela compensação de uma pequena variação (Lenz, 1991, p. 115).

Dessa forma, ao alçar o gênio como ideal, o romantismo lançou uma postura que seria encontrada mais tarde no espírito das grandes vanguardas artísticas. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam que o romantismo “antecipa a estrutura coletiva que artistas e intelectuais do século XIX até o presente irão adotar [...] de fato, sem qualquer exagero, foi o primeiro grupo avant-garde da história” (Lacoue-Labarthe; Nancy apud Duarte, 2011, p. 24).

Apesar de situar a questão do novo na arte a partir do romantismo, Adorno critica a ideia de gênio como decorrente da concepção burguesa que vê a habilidade artística como uma graça reservada a poucos indivíduos. Embora o filósofo considere que a concepção de gênio intuitivo sustentada pelos românticos, isto é, de gênio que cria a despeito de desconhecer as regras, se deva mais a uma noção ideológica que se alimenta da biografia *kitsch* dos artistas do que a uma acurada concepção do fazer artístico, ele reconhece, contudo, a existência do

“genial”. Genial, para Adorno, é a “pirueta paradoxal da arte”. Algo que foge ao típico, corriqueiro e ordinário, algo livre, porém, necessário, “o instante em que a *méthexis* (participação) da obra de arte na linguagem abandona a convenção como contingente” (Adorno, 2008b, p. 261). O genial é o *novo* que se afasta e se destaca da convenção. Deriva da extrema organização das obras e só é possível devido à autonomia do sujeito. Por isso que Adorno considera que “A assinatura do genial na arte é que o novo, em virtude da sua novidade, aparece como se sempre lá tivesse estado; no romantismo, anotara-se tal fato” (Adorno, 2008b, p. 261).

Ao constatar que o tema do novo se encontra nos debates artísticos desde então, Adorno não só herda a questão tal qual fora formulada pelos românticos, isto é, como o embate entre as regras clássicas e neoclássicas e a transgressão das mesmas, como indubitavelmente também se alinha mais ao lado dos românticos do que ao lado dos classicistas ao formular suas próprias concepções estéticas: realiza o elogio da arte impura, da arte que busca tensionar os limites das convenções estipuladas para si e que, assim, possibilita o surgimento de obras específicas e insubstituíveis. O fazer artístico é, nessa medida, menos uma questão de perfeição que de inovação.

É sintomático que Adorno, ao comentar sobre a pedra de toque da arte romântica, ou seja, Shakespeare, tenha compreendido que a transformação das três unidades em sua dramaturgia se deva justamente à “erupção nominalista”, à assunção de sua qualidade de obra particular incomensurável⁶³.

⁶³ O uso do nominalismo para se referir à arte na *Teoria estética* está longe de ser pontual, e também pode ser encontrado explicitamente em breves análises de obras como as do compositor alemão Ludwig van Beethoven: “Em Beethoven, cuja música não estava menos afectada pelo motivo nominalista do que a filosofia hegeliana, é único o facto de ele imprimir à intervenção postulada pela problemática da forma a autonomia e a liberdade do sujeito chegado à consciência de si mesmo” (Adorno, 2008b, p. 335). Da mesma forma, a respeito de Johann Sebastian Bach: “O sentimento da forma em Bach, que em muitos pontos se opunha ao nominalismo burguês, não consistia no respeito, mas em manter o curso das formas tradicionais, ou melhor, em evitar que elas se petrifiquem: de modo nominalista, a partir do sentimento da forma” (Adorno, 2008b, p. 332); e Wolfgang Amadeus Mozart: “Poder-se-ia mostrar, num artista de nível formal singular como Mozart, como as suas

A erupção nominalista de Shakespeare para uma individualidade mortal e infinitamente rica em si enquanto conteúdo é função da sucessão arquitetônica e quase épica de cenas muito curtas, da mesma maneira que esta técnica episódica provém necessariamente do conteúdo, de uma experiência metafísica que faz explodir a ordem significante das antigas unidades (Adorno, 2008b, p. 322).

De maneira semelhante aos elogios tanto dos românticos como do próprio Adorno a Shakespeare, o filósofo frankfurtiano tece loas às peças pouco convencionais do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, as quais não se adequam perfeitamente aos gêneros trágico ou cômico: “A imersão na obra particular, contrária aos gêneros, leva à sua legalidade imanente” (Adorno, 2008b, p. 306). Shakespeare e Beckett, guardadas as devidas diferenças, tornam-se exemplos de uma arte que não é inteiramente circunscrita pelas regras e convenções artísticas precedentes. Em contrapartida, Adorno é enfático ao dizer que “a obra medíocre sempre se ateuve à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade” (Adorno, 1985, p. 108).

Afora as razões que impulsionaram a crítica cultural de Adorno e Horkheimer em direção à indústria cultural, diagnosticando-a como a forma cultural da dominação, também é possível partir dessa discussão acerca das convenções na arte para mapear os motivos do esteta Adorno para rejeitar a indústria cultural enquanto “arte leve”. Na verdade, trata-se de duas faces de uma mesma questão: tanto a crítica cultural quanto a crítica artística estão intimamente conectadas, uma vez que essa reificação da linguagem artística denota, para Adorno, a impossibilidade de a arte absorver o conteúdo extraestético. Se nos românticos o novo era valorizado fundamentalmente como indício de virtuosismo artístico, para Adorno, o novo é o que efetivamente garante a continuidade da capacidade crítica da arte, que se constitui, dessa forma, como antagonista da sociedade.

Em oposição à arte nova, a indústria cultural se orientaria por um “purismo” sem precedentes na história da arte, na medida em que ela evita energicamente quaisquer mudanças significativas

obras mais audaciosas na forma e, portanto, mais autênticas, se aproximam da decomposição nominalista” (Adorno, 2008b, p. 333).

em sua estrutura básica. Esse aspecto da indústria cultural pode lançar luz sobre tendências da condição da arte em geral, sobretudo no tocante a seus estilos, escolas e divisões de gêneros.

No ensaio *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer afirmam que “Exatamente como seu adversário, a arte de vanguarda, é com as proibições que a indústria cultural fixa positivamente sua própria linguagem, com sua sintaxe e vocabulário” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106). Na indústria cultural encontra-se hipostasiada a repetição na qual periga cair e fixar-se também a arte que se encontra fora da indústria cultural.

Em razão do risco do novo envelhecer, Adorno busca, em várias passagens da *Teoria estética*, problematizar a noção tradicional de ingenuidade na arte, extremamente valorizada pelos românticos e que, no entanto, opõe-se à arte nova.

Adorno dirige sua crítica sobretudo à maneira pela qual os românticos caracterizam o par ingenuidade e sentimentalidade. Não se dedica, portanto, a discutir sobre a cisão entre homem e natureza pressuposta por eles para caracterizar o sentimental. O questionamento de Adorno vai em direção ao fato de os românticos dissociarem espontaneidade de reflexividade: na visão dos românticos, e, em particular, na obra do poeta e filósofo Friedrich Schiller (1995), o sentimental, em oposição ao ingênuo, é aquele que enfatiza demasiadamente aspectos do entendimento e, dessa maneira, acaba comprometendo a espontaneidade; por conta disso, não faz uma arte simples e natural, e sim uma arte complexa.

Adorno dá um tratamento bastante próprio a esse tema de origem romântica. Desmistifica o ideário romântico ao argumentar que espontaneidade e reflexividade são mais comumente encontradas juntas do que se admite. As especulações teóricas e os resultados científicos sempre se imiscuíram nas grandes obras de arte ou mesmo as precederam, resultando na inovação constituinte da arte dita complexa. Mais tarde, quando essa forma cai no gosto e na aceitação do público, torna-se “ingênua” e ganha ares de “simplicidade” em oposição à estranheza e complexidade da arte reflexiva.

Recordem-se a descoberta da perspectiva aérea por Piero della Francesca ou as especulações estéticas da Camerata florentina, donde brotou a ópera. Esta oferece o paradigma de uma forma que, tornada posteriormente a favorita do público, recebeu a aura da ingenuidade, quando nascera da teoria, uma invenção no sentido literal do termo (Adorno, 2008b, p. 512).

Na atual sociedade administrada, um certo tipo de ingenuidade - aquela que *não* se encontra entrelaçada em sua origem com a reflexividade - é a marca dos produtos da indústria cultural, expressa pela aceitação desses em relação às normas sociais (e, conseqüentemente, estéticas) vigentes, de modo que a imediatidade da indústria cultural se relaciona com a consciência reificada, consistindo em reflexo da ideologia.

A ingenuidade do artista degenerou em lhana docilidade frente à indústria cultural. Nunca a ingenuidade foi diretamente a natureza do artista, mas a espontaneidade com que ele se comportou no contexto social pré-ordenado foi em parte conformismo. O seu critério eram formas sociais mais ou menos inteiramente aceites pelo sujeito artístico (Adorno, 2008b, p. 511).

Essa ingenuidade, referente à simplicidade da forma que é fácil e instantaneamente identificada e aceita por artista e público como verdadeira, é ideológica. Desse modo, a esperança de espontaneidade na arte se encontra na capacidade do sujeito artístico de resistir à sociedade administrada, e ele o faz não por aderir aos esquemas formais em voga, mas antes porque os rejeita mediante a construção subjetiva. A verdade da espontaneidade se encontra no que não se deixa subsumir aos esquemas estéticos extremamente rigorosos do capitalismo e da cultura administrada. “Enredada está assim a ingenuidade, a sua verdade ou falsidade, na medida em que o sujeito aprova essas formas ou lhes resiste” (Adorno, 2008b, p. 511).

Como podemos ver em *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, a ingenuidade, na definição romântica, possuía justamente o frescor daqueles que não são inteiramente colonizados pelos costumes. É a ingenuidade da criança que se exprime espontaneamente sem autocensurar-se pelos modos da época.

Para redescrever o ingênuo como próximo do reflexivo, Adorno trata a questão a partir do contexto das sociedades

contemporâneas. Por isso, ele sugere que a ingenuidade transmutou-se em um infantilismo irreverente à sociedade administrada. O artista é infantil, posto que se rebela contra a realidade da sociedade administrada mediante a densa elaboração da obra de arte específica.

Assim, é possível concordar que “A teoria de Adorno tem seu ponto de partida em Hegel, mas sem assumir-lhe os juízos de valor (valoração negativa da arte romântica versus *alta* consideração pela arte clássica)” (Bürger, 2012, p. 153). Ao herdar a dialética hegeliana, Adorno busca não assumir *a priori* a superioridade do cânone clássico. Consequência disso é que, na formulação de Adorno, a hierarquia que coloca a arte complexa como menos admirável que a arte simples é até mesmo virada pelo avesso, haja visto que é na arte complexa que o novo não raro se manifesta.

Na *Teoria estética*, Adorno afirma que a obra de arte é, ao mesmo tempo, fato social e autônoma. Quando se refere à obra de arte como *fait social*, Adorno claramente faz uso de uma noção sociológica elaborada pelo francês Émile Durkheim. *Fait social* é, para o mencionado sociólogo, tudo que se impõe ao indivíduo de maneira externa a ele e que compõe a *conscience collective* (consciência coletiva). Adorno concorda com Durkheim que muito do que se refere à realidade é constituído por coerção social. Entretanto, Adorno não se priva de dirigir críticas à concepção durkheimiana de *fait social*, sintetizada pela expressão *chosisme* (coisismo). No livro *Introdução à sociologia* (2008a), reunião de gravações de aulas realizadas por Adorno em 1968, um ano antes de sua morte, tomamos maior contato com a mais relevante crítica do mesmo em relação à sociologia de Durkheim, qual seja: o fato de sua abordagem sociológica apenas endossar a realidade existente.

A análise do suicídio feita por Durkheim, por exemplo, é assim problematizada por Adorno: Durkheim toma o suicídio apenas como algo que tem regularidade e constância estatísticas. Contudo, ao fazer isso, negligencia a compreensão da psicologia individual, do que faz com que determinado indivíduo e não outro cometa o suicídio. O efeito dessa abordagem é o

de que, em última instância, o suicídio, convertido em dado estatístico, torna-se inexplicável. Além disso, a compreensão da sociedade como um todo autônomo perde de vista que indivíduos, bem como as relações existentes (e por vezes antagônicas) entre os mesmos, compõem a sociedade. O estranhamento como encontrado na sociedade acaba por se entranhar nos métodos sociológicos e na concepção de historicidade mediante o *chosisme* durkheimiano.

Adorno enfatiza que, independentemente do patrono sociológico (seja Weber, Durkheim ou mesmo Marx), muitos caem no erro de se esquecerem de abordar as questões sociais sob a ótica da dialética, isto é, sem perder de vista essa intrincada, porém necessária, relação entre sociedade e indivíduo.

Tendo em vista essa crítica de Adorno à concepção durkheimiana de *fait social*, podemos voltar à tentativa de compreender o uso da expressão na *Teoria estética*. A obra de arte é *fait social* por ser produto do trabalho social do espírito. Sua produção advém da dialética das forças produtivas e das relações de produção. Tudo o que há numa obra de arte, tudo que a constitui, material, forma, conteúdo, advém, em maior ou menor grau, da coerção social. O artista age sob o impacto das tendências sociais sem que o saiba. Um poeta parnasiano do século XIX, dessa forma, não se pergunta se ele escreverá um poema em versos livres ou não. Provavelmente sequer passa por sua ponderação a possibilidade de escrever por versos livres, tamanha a naturalidade com que ele compreende a metrificação e as formas fixas na poesia.

Entretanto, como lembra a crítica de Adorno a Durkheim, a compreensão exclusiva da obra de arte como *fait social* não faz jus ao processo criativo. A obra de arte só é plenamente social na medida em que é antagonista da sociedade, o que só se realiza mediante sua autonomia.

Produto de uma racionalização e construção, a obra de arte teve seus momentos, isto é, seus pormenores, deliberados pelo artista. A escolha de tais elementos constitui o todo da obra de arte. É relevante, no todo de uma obra de arte, por exemplo, se a narração é feita em primeira ou terceira pessoa

(afinal, o quanto de interesse perderíamos em *Dom Casmurro* se a trama não fosse contada pelo próprio Bentinho, enciumado e suspeitando-se traído?).

A verdade de uma obra de arte, para Adorno, reside no seu conteúdo crítico (que também é histórico). A obra de arte é verdadeira na medida em que absorve as tensões sociais. A obra de arte é autônoma, um construto fechado e, em grande medida, coeso, cuja dialética é afim à dialética histórica. Mas a obra de arte só é crítica na medida em que o artista não apenas se submete às formas sociais vigentes. Mediante a sua subjetividade e espontaneidade, é justamente devido ao fato de o artista resistir às coerções sociais que ele pode construir uma obra de arte verdadeira e crítica.

Na *Teoria estética*, Adorno sistematicamente elogia as críticas de arte realizadas por Walter Benjamin e por Benedetto Croce, dentre outros, sobretudo porque reconhecem a necessidade de uma crítica imanente, que julgue uma obra por seus próprios méritos. Isso se torna tão mais necessário quanto mais se acentua o caráter específico da obra de arte, algo apenas conseguido pela crescente autonomia da obra de arte.

Adorno concebe que a obra de arte nominalista é tipicamente burguesa. Com o avançar da autonomia do espírito, a arte igualmente se torna mais emancipada e, conseqüentemente, mais única e impermutável. A obra nominalista é caracterizada justamente pelo fato de não poder ser inteiramente subsumida às regras e convenções artísticas. A tradição, entretanto, nela não se perde totalmente. Ainda ficam marcas da mesma na composição da obra de arte. “Sempre que as obras de arte, na senda da sua concreção, eliminam polemicamente o universal, um gênero, um tipo, um idioma, uma fórmula, o que eliminaram permanece nelas contido mediante a sua negação [...]” (Adorno, 2008b, p. 212).

Para Adorno, a Nietzsche só foi possível defender as convenções porque as compreendeu mal, apegando-se demasiado literalmente ao nome e as entendendo como jogos convencioneados aos quais os artistas voluntariamente se aderem. Nietzsche perdeu de vista o aspecto repressor da convenção.

Lamentar o declínio dos estilos, dessa forma, possui algo de reacionário, na medida em que luta contrariamente à liberdade individual com vistas a manter intacto o cânone clássico. O estilo, em contraposição ao nominalismo, é pré-burguês. Adorno relembra que “[...] sem a estrutura objetiva de uma sociedade fechada e, portanto, repressiva, não pode conceber-se o estilo obrigatório” (Adorno, 2008, p. 313).

Adorno analisa que a proliferação de um gênero muitas vezes se associa à ascensão e manutenção de uma determinada estrutura social. Não à toa, transformações sociais abruptas, como a que ocorreu pela iniciativa da burguesia ascendente, são marcadas por transformações igualmente radicais nos gêneros e tipos artísticos. Uma sociedade estática, ao contrário, tem condições de fomentar estabilidade nas definições das convenções artísticas. Assim, argumenta ele:

As continuidades do gênero decorrem paralelamente à continuidade e à homogeneidade sociais; pode admitir-se que, no comportamento do público italiano em relação à ópera, dos napolitanos até Verdi, e talvez até Puccini, não houve excessivas mudanças; e uma semelhante continuidade dos gêneros, caracterizada por uma evolução até certo ponto lógica em si, dos meios e das interdições, deveria ser constatada na polifonia do final da Idade Média. A correspondência entre os decursos históricos fechados na arte e estruturas sociais que podem ser estáticas traduz a estreiteza da história dos gêneros (Adorno, 2008b, p. 316).

Igualmente objetivando identificar o aspecto repressor da convenção, Adorno argumenta que a ideia de que há uma relação entre gêneros e pragmatismo não é de todo absurda, por mais que não seja a princípio evidente a possibilidade de se identificar pragmatismo na Antiguidade, período histórico no qual os gêneros artísticos largamente prosperaram. A fim de notar essa relação, e, portanto, entre as convenções artísticas e a manutenção de um determinado modo de estruturação social, bastaria lançar um olhar cuidadoso às concepções clássicas de arte. Na filosofia de Platão, a arte é avaliada conforme a sua função política. Em Aristóteles, por sua vez, observa-se uma estética de efeitos também inserida numa determinação dos fins, na qual a tragédia adquire uma função social mediante a catarse. Com a noção de pragmatismo, portanto, ele parece querer

indicar que as obras de arte eram consideradas tendo em vista preponderantemente seus usos e funções na manutenção de uma determinada estrutura política. As convenções artísticas, nesse sentido, cumpriam seu papel na reprodução de uma determinada prática social existente.

Adorno vai além disso, ao lembrar que os estudos realizados pela Teoria Crítica acerca da personalidade autoritária caracterizaram a intolerância à ambiguidade como marca desse tipo de personalidade. Ao aludir a esse fato, o filósofo relaciona a personalidade autoritária com a personalidade dos detratores da arte moderna: a perseguição da pureza dos gêneros, derivada de uma concepção ontológica e estanque da arte, encontra-se aliada à reprodução da cultura. Com o nominalismo, não obstante, a disciplina exercida sobre as obras de arte do exterior passa a estruturá-las a partir de dentro, mediante a construção e elaboração artística. É dessa forma que “o *principium individuationis* não é apenas oposto aos gêneros, mas também à subsunção numa práxis diretamente dominante” (Adorno, 2008b, p. 306). A individuação da obra torna-se uma maneira de salvaguardar a possibilidade de diferenciação e crítica em relação à sociedade.

Para compreender o que é o novo na arte para Adorno, cabe salientar que faz parte do escopo da *Teoria estética* definir a arte nova como aquela que retira muito de seu valor expressivo justamente da recusa das formas tradicionais e semitradicionais. Para Adorno, a categoria do Novo, resultante do processo histórico, “dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição” (Adorno, 2008b, p. 44).

Na Estética, para se preservar o aspecto crítico da arte, um “certo” nominalismo é inevitável. Adorno não só valoriza a importância da discrepância entre a obra e as tradições, entendendo-a como um necessário fracasso da identidade, como também reconhece que na modernidade o nominalismo artístico encontra-se em avanço, de modo que denunciar o conceito de estilo tornou-se tarefa da modernidade radical, que não mais pode manter intacto o cânone clássico. A manutenção acrítica desse cânone fatalmente implicaria a inverdade das

obras. É certo que Schönberg conheceu bem a tradição musical para realizar suas obras, mas se ele se restringisse a segui-las só poderia conceber obras falsas.

A diferença entre os estilos obrigatórios e os *ismos* do século XX igualmente deriva da mencionada mudança na estruturação social a partir da emancipação do indivíduo engendrada pela ascensão da burguesia. A tradição da autoridade e da instituição é substituída por uma tradição objetiva, quase sempre representada pelo manifesto artístico, de que os artistas tornam-se signatários. O fato de as vanguardas poderem se tornar uma tradição, no entanto, impõe que elas continuem a buscar o novo em outras searas, por outros procedimentos.

A estética tradicional concebe que “o universal deveria particularizar-se” (Adorno, 2008b, p. 305). Ao invés de manter afinidades com uma estética clássica pautada pela perfeição, que esquadrinha ou avalia uma obra de arte pelo modo como essa corresponde aos ideais colocados pelo estilo obrigatório e pelos gêneros estanques, a filosofia da arte de Adorno valoriza a organização específica da obra de arte particular. Essa valorização, que pode parecer apenas uma preocupação estética, tem, no entanto, sua contrapartida social, pois “O cânone transmitido pela tradição é desmontado; as obras produzidas na liberdade não podem florescer sob a constante servidão social e as suas marcas estão nelas gravadas, mesmo ao aventurar-se a criá-las” (Adorno, 2008b, p. 311).

A despeito das críticas dirigidas às convenções, Adorno concebe o tema de maneira dialética, de modo que não supõe ser possível escapar totalmente das mesmas: “O conceito de estilo refere-se tanto ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem - a substância de toda a linguagem na arte é o seu estilo - como aos entraves que se aliam à particularização” (Adorno, 2008b, p. 310).

O estilo não é apenas repressão, mas é também algo de substancial, uma vez que ele só se realiza por uma necessidade objetiva colocada pelo próprio material.

Nesse sentido, a convenção é a possibilidade ao mesmo tempo em que é um entrave para a particularização da obra de arte. “Enquanto sonha com o absolutamente monadológico, a arte está, para sua felicidade e infelicidade, impregnada de universal” (Adorno, 2008b, p. 532). Assim a dialética do universal e do particular encontra correspondência na arte. A arte é mediatizada por um universal. No entanto, ela só pode se expressar de maneira imanente, mediante a sua elaboração e particularização. O que ela diz, por fazer jus ao particular, ao mesmo tempo entra em contradição com o próprio dizer como algo de alcance universal.

Se, por um lado, seu caráter de linguagem é justamente o que impede que as obras caiam em um completo nominalismo, uma vez que a linguagem sempre em alguma medida participa do universal e, por vezes, desvantajosamente, torna-se uma forma reificada de expressão e, portanto, ideológica; por outro, é esse caráter de linguagem que possibilita a especificidade da obra individual como antídoto para a reificação da verdade, na medida em que consiste na salvação dos particulares.

O filósofo, dessa forma, acaba por apontar para uma tendência da arte moderna: o nível de particularização das obras de arte é tamanho que o estilo individual retrocede. O estilo pessoal “colide quase inevitavelmente com a legalidade imanente da obra particular” (Adorno, 2008b, p. 313). Dentre as obras de um mesmo artista, não raro encontramos itens que pouco se assemelham entre si.

Adorno não deixa de reconhecer, contudo, que também acaba por se formar um vocabulário na obra nominalista, de modo que ela adquire seu “tom”, seu estilo. Tal estilo advém da legalidade imanente adquirida pela obra de arte autônoma.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. A indústria cultural. In: *Theodor W. Adorno: Sociologia* (org. Gabriel Cohn). São Paulo: Atica, 1994, p. 92-99.

- ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Unesp, 2008a.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008b.
- BERNSTEIN, Jay M. Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism. *Diacritics*, v. 32, n. 1, p. 83-100, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BÜRGER, Peter. O declínio da Era Moderna. *Novos Estudos*, n. 20, p. 81-95, mar./1988.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GEUSS, Raymond. Art and Criticism in Adorno's Aesthetics. In: *European Journal of Philosophy*. Malden: Blackwell Publishers Ltd., 1998. p. 297-317.
- HERDER, Johann Gottfried. Shakespeare. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
- LENZ, Jakob Michael. Anotações sobre o teatro. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
- MARTIN, Stewart. Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde art. In: *Constellations*, v. 7, n. 2. Malden: Blackwell Publishers Ltda., 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialética de modernidad y posmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1993.