

TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO COMO UMA DIALÉTICA NEGATIVA DO GOSTO

Adorno's Aesthetic Theory as a Negative Dialectics of Taste

AMARILDO MALVEZZI*

amarildo.malvezzi@gmail.com

Recebido em: 5 de setembro de 2015

Aprovado em: 12 de dezembro de 2015

RESUMO

O presente ensaio propõe enxergar a dialética do esclarecimento no interior da dimensão estética, abordando sua dimensão regressiva e sua dimensão emancipatória. Por um lado, propõe uma leitura estética da indústria cultural. Por outro, propõe uma leitura da teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto, com ênfase na crítica do sujeito através de uma crítica do gosto. Busca problematizar o lugar da imediatidade e do sensível (gosto) na experiência estética, argumentando que a crítica do gosto, na dimensão estética, assemelha-se à crítica da razão: não visa destruí-lo, mas colocá-lo no centro da reflexão sobre a arte e resgatar suas mediações históricas.

Palavras-chave: dialética negativa do gosto; gosto; crítica do gosto; crítica do sujeito; experiência estética.

ABSTRACT

This essay proposes see the dialectic of enlightenment within the aesthetic dimension, dealing with its regressive dimension and its emancipatory dimension. On the one hand, this essay proposes an aesthetic reading of the cultural industry. On the other, it proposes a reading of Adorno's aesthetic theory as a negative dialectic of taste, emphasizing the criticism of the subject through a critique of taste. It discusses the place of immediacy and sensible (taste) in aesthetic experience, arguing that the critique of taste resembles the critique of reason: it seeks not to destroy it, but put it at the center of reflection on art and redeem their historical mediations.

Key words: negative dialectic of taste; taste; critique of taste; criticism of the subject; aesthetic experience.

* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Brasil.

I

Não se deve ignorar o fato de que a dialética perde muito de sua força quando, ao invés de tornar o pensamento e a sua exposição mais rigorosos e sutis, torna-se mera força de expressão, que apenas suspende a reflexão mais profunda, expondo-a como jargão casual, na vitrine dos discursos. Evocá-la é já traí-la, pois traz a falsa esperança de que somente seu nome dissolva o ainda-não-resolvido, que a palavra se autonomize do pensamento. A dialética, então, regrediria à magia.

Não se deve, tampouco, ignorar a afinidade entre a dialética e o ensaio. A obra de Theodor Adorno proporciona ao leitor mais paciente a intensificação da reflexão, que não provém apenas de seu caráter hermético, de sua crítica incansável ou de seu olhar incomum. Cada passagem de sua obra encerra, a seu modo, uma verdade que Adorno levou às últimas consequências: estilo não é acessório; o mal escrito é o mal pensado. Em referência a seu próprio estilo, Adorno elegeu o ensaio como uma das formas de escapar à ideologia presente na filosofia burguesa de seu tempo: a pretensão do sujeito de apropriar-se da totalidade por meio da redução do mundo à estrutura do pensamento. A estrutura fragmentária, descontínua e densa possuía uma razão epistemológica; não era simples ornamento ou equívoco¹. A forma do ensaio é lugar privilegiado para a persistência da dialética - parafraseando Jameson.

Todavia, nem todas as virtudes do ensaio emanam do rigor exigido. Há um espaço para o jogo; uma permissão inconsequente para o estabelecimento de conexões às vezes distantes; abertura para atalhos; um saltar por sobre as mediações; dissolver, ainda que de forma fugaz, o insolúvel. Há uma dimensão do ensaio que, feito danoção infantil, insiste em ser apenas isso: tentativa, experimento, risco, curiosidade.

O presente trabalho não pretende degradar a dialética, tampouco deseja fazer do ensaio a permissão para a má reflexão. Persiste, ainda assim, o desejo de propor uma perspectiva: *ler a teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto*. A expressão pretende, mais do que inovar a reflexão sobre o pensamento de Adorno, contribuir para esclarecê-lo.

¹ Theodor W. ADORNO, *Notas sobre Literatura I*, trad. Jorge M. B. de Almeida, São Paulo: Duas Cidades, 2003, 1ª ed. (Coleção Espírito Crítico).

II

A Teoria Crítica empenhava-se em diagnosticar os elementos que, ao invés de emancipar a humanidade, conduzindo-a a um estado de liberdade verdadeiramente humano, lançava-a, contradizendo suas promessas, em um novo estado de barbárie. Esse projeto filosófico impeliu a reflexão para o caráter regressivo próprio da racionalidade moderna, vista dentro do processo histórico de esclarecimento.

Mas se a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor, apesar de suas contradições históricas, e se, posteriormente, Adorno enxergou a obra de arte e a experiência estética autênticas como resíduos de liberdade, torna-se fundamental compreendê-las como parte integrante do esclarecimento. O esclarecimento ultrapassa a linha que conduz do mito à ciência, do estilingue à bomba atômica. Nele também está inscrito a própria Estética, essa disciplina que, no século XVIII, tem sua aparição, na mesma época em que o iluminismo – não por acaso.

Não sem motivos Adorno se dedica a ver, na indústria cultural, sua instrumentalização e, na obra de arte e experiência estética autênticas, um espaço de resistência, crítica e liberdade.

Adorno diz que (1) a indústria cultural realizou a *transferência da arte para a esfera do consumo*, (2) *despiu a diversão de sua ingenuidade*, (3) *aperfeiçoou o feitio das mercadorias*².

A dimensão estética, então, possui tendências regressivas e possibilidades emancipatórias. Questionar sobre a sua instrumentalização implica na possibilidade de se fazer uma leitura estética da indústria cultural. Acredito que esse procedimento torna não apenas a compreensão da indústria cultural mais robusta. Igualmente, permite-nos problematizar a estética – bloqueando a relação necessária entre sua dimensão e a liberdade. Afinal, era esse era o esforço de Adorno, captar as más mediações (os processos históricos sutis de dominação, muitos deles agora instalados no interior do próprio sujeito) sob a aparente boa imediatidade (a pretensa liberdade dos indivíduos).

Há um esforço teórico e crítico, por parte de Adorno, em manter os limites entre o que vem a ser uma obra de arte e um simples bem cultural. A noção de autenticidade não esconde esse empenho. Segundo ele, o termo é uma acepção relativa à moral burguesa. Com o enfraquecimento das grandes ordens de sentido – normas

² Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*, trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

religiosas e formais – o conceito de autenticidade aparece como a exigência de que os sujeitos sejam aquilo que eles de fato são – estejam de acordo com uma suposta essência interior. Assim, é tanto um dever – ser aquilo que se é – quanto uma verdade – ser idêntico a si mesmo. Nessa unidade entre dever e verdade aparece algo semelhante à liberdade: ser aquilo que a essência exige, estar de acordo consigo próprio, autodeterminar-se³.

Interessante que, se para Benjamin a autenticidade (em sua acepção estética) é destruída a partir da produção industrial em larga escala, para Adorno a autenticidade (em sua acepção moral) aparece como ligada a um contexto em que, diante da fungibilidade universal, do império da troca e da identidade, os sujeitos devam possuir algo de único – um último resíduo de singularidade. Todavia, o autêntico é uma ilusão sobre a existência de um ser-em-si, de um ser puro e anterior à sociedade. É um fetichismo da subjetividade – sob a aparente unicidade, originalidade, pureza, o que há é a universalidade, a padronização e a mediação. Do ponto de vista histórico, o autêntico é apenas uma amnésia sobre o fato de que a sociedade antecede o sujeito.

Ainda assim, Adorno defendeu o sujeito, os processos históricos de individuação e a efetividade histórica da liberdade; defendeu a possibilidade de que o singular venha a se efetivar, embora esse processo seja condicionado pela própria sociedade, assim como o novo na arte, seja uma transição mínima, do universal para o particular.

A noção de obra de arte e da experiência estética autênticas atestam a intenção de estabelecer limites. Em meio à fungibilidade universal, em meio à tentativa da indústria cultural de equacionar obra de arte e bem cultural, através de uma fusão da mercadoria padronizada com traços da dimensão estética, era preciso lidar com um paradoxo: estabelecer os limites entre a arte e a simples mercadoria, em um contexto em que a arte já não pretendia possuir um conceito. Semelhante paradoxo ocorre em relação à experiência estética: pretende ser uma experiência imediata, aquém e além da racionalidade, dos conceitos e da reflexão, uma experiência sensível por excelência. Mas como poderia Adorno defender, no interior da arte, uma experiência tão afim ao primado da identidade? Como poderia, dada sua afinidade com a reificação e à passividade positivista em relação à ordem existente, destruir aquilo que é intrínseco à experiência estética? Essa dificuldade torna ainda mais

³ Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralía. Reflexões a partir da vida lesada*, trad. Gabriel Cohn, Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

árduo e problemático o esforço de Adorno, o que torna, do ponto de vista da crítica, sua teoria estética e sua teoria da indústria cultural ainda mais importantes.

III

A possibilidade de se questionar sobre a instrumentalização da dimensão estética implica na possibilidade de se fazer uma leitura estética da indústria cultural. Isso é possível através da utilização de categorias estéticas para esclarecer seu funcionamento. Esse processo permite vislumbrar aspectos regressivos (ligados à indústria cultural) e possibilidades emancipatórias (ligados à arte autêntica) no interior da própria dimensão estética.

Gostaria de me deter na seguinte constelação de categorias: aura, atmosfera, estilo, gosto, belo, harmonia.

Benjamin (1975, p. 15) define a aura como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”⁴. Em seu conceito, como o próprio Benjamin lembra, fala-se de tempo (“a única aparição de uma realidade...”) e espaço (“...realidade longínqua, por mais próxima que esteja”). Outrora, as obras possuíam um *hic et nunc* (um aqui e agora), estavam aprisionadas em contextos tradicionais de autoridade – mágicos ou religiosos. A aura, em sua análise, teria sido destruída com o fim da autenticidade (do original e de seu *hic et nunc*) das obras através de sua reprodução em massa.

Adorno, todavia, retoma o conceito de aura e inscreve-o no contexto das obras de arte. O distanciamento intrínseco à experiência da aura (...realidade longínqua, por mais próxima que esteja) reaparece como distanciamento estético, fundamental para a autonomia da obra de arte em relação ao público. Se a aura possuía uma dimensão de autoridade, que se perde através da transferência de seu contexto mágico ou religioso, para Adorno, a autonomia da obra de arte, através da defesa de um âmbito próprio de legislação, com suas técnicas e exigências formais, devolve a autoridade das obras sobre o público. Une-se, a isso, o fato de que persiste a interdição da obra, no sentido de que o “não deve ser tocada” significa, do ponto de vista estético, que a obra não deve ser consumida, reduzida à subjetividade, não deve dobrar-se ao gosto do público. Por fim, quanto à dimensão tempo (“aparição

⁴ Walter BENJAMIN, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas, *Textos escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores), pág. 15.

única de uma realidade...”), é famoso e reconhecido o entrelaçamento entre arte moderna e a exigência do novo, da originalidade, do único. Em Adorno, a defesa se torna ainda mais radical através do não-idêntico⁵.

Se é possível vislumbrar a persistência da aura na obra de arte e experiência estética autênticas, é possível ver a atmosfera como seu aspecto regressivo. Para Adorno o conceito de atmosfera “significa nas obras de arte a mescla turva de seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassa os seus momentos particulares”⁶. Há uma dimensão da atmosfera que está ligada à noção adorniana de “o mais da obra de arte”, significando algo na experiência estética que transcende sua aparição, seu momento sensível. Todavia, na indústria cultural, há um constrangimento do bem cultural pela lógica da atmosfera. Jameson fala sobre o fato de que “agora não ouvimos mais as notas elas mesmas, mas somente sua atmosfera, a qual se torna simbólica para nós”⁷. A delimitação da experiência estética à dimensão sensível da atmosfera atesta, por um lado, o fato de que os indivíduos tornaram-se incapazes (historicamente não-formados para esse tipo de experiência) e, por outro, que as experiências estéticas remetem umas às outras, pois, na indústria cultural, o “além da aparição sensível”, não é uma alteridade em relação à ordem existente, mas uma outra experiência semelhante, aprisionando o indivíduo em uma familiaridade confusa, uma identidade distorcida, que ele reconhece sem compreender, associando contextos, humores e vivências, lançando contra obra um sentido pessoal. Há uma *reprodução mecânica da atmosfera*, uma racionalização da *proximidade distante*, através de um estreitamento entre dimensão estética e a vida cotidiana, uma progressiva delimitação da experiência pelo pensamento identitário.

Em relação à categoria do estilo, o problema reside em como se desenrola a dialética entre diferença e identidade. Adorno lembra que, na cultura de massas, “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas”⁸. Ora, esta passagem aponta de modo inegável o fato de que, sob a totalidade da indústria cultural, a diferença (distinções) deve permanecer no interior da padronização.

A diferença, apontada como distinção, revela aquilo que há de secreto na indústria cultural: a conexão existente entre a dimensão espiritual (estilo como categoria

⁵ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 1970.

⁶ *Ibid.*, pág. 305.

⁷ Frederic JAMESON, *Marxismo e Forma. Teorias Dialéticas da literatura no século XX*. trad. Ismail Xavier e Fernando Oliboni, São Paulo: Hucitec, 1985. pág. 25.

⁸ Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*. op. cit., pág. 101.

estética, e que era fundamental já na arte da sociedade pré-burguesa) e a dimensão social (estilo como identidade, daquilo que é ao mesmo tempo individual e coletivo).

Para Adorno, aquilo que se chama de estilo refere-se ao equilíbrio entre as convenções e o sujeito. No fazer artístico, o estilo autêntico jamais foi a perfeita aplicação daquilo que é expresso e exigido sob determinado gênero ou estilo. A razão é simples: o estilo autêntico não se expressa na identidade que existe entre o conceito (aquilo que é posto como fundamental para a adequada fabricação do objeto de arte) e a feitura do objeto. Uma vez que as convenções representam o poderio da sociedade sobre o sujeito, na esfera da arte não se passa diferente.

Na esfera da indústria cultural, realizou-se a superação da distinção entre estilo autêntico (aquele que mantém a tensão entre expressão e a convenção) e o estilo artificial (aquele que realiza a adequação perfeita da produção segundo as exigências da tradição). Desta forma, a manutenção do estilo pela indústria cultural realiza não somente a conexão funesta e transparente da dimensão espiritual e a dimensão social (contradizendo qualquer autonomia estética), como também permite uma racionalização mais ampla, que ultrapassa a simples padronização, invadindo o campo das diferenças culturais.

O gosto é a categoria estética mais problemática. A Estética surge no século XVIII, que é, também, o século em que há maior tratamento filosófico sobre gosto. O gosto, o belo e o prazer subjetivo a eles associados foram fundamentais para a reflexão sobre a arte.

Para Kant, o gosto é a faculdade de julgar imediatamente o belo. O prazer estético, decorrente da experiência do belo, é distinto daquilo que agrada aos sentidos. O prazer desencadeado era consequente de um acidental – não planejado, não intencional – ajustamento do objeto estético e a estrutura humana. Uma vez que o objeto belo não tem uma verdadeira finalidade, mas nos aparece como se tivesse algum propósito; uma vez que ele não tem um fim, mas aparece organizado de tal modo como se tivesse, o entendimento e a imaginação esforçam-se para encontrar qual seria o sentido desse perfeito ajustamento. O prazer estético não tem nada a ver com a existência material do objeto. Provém do jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação⁹.

⁹ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Valério Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

É a *experiência imediata* que sugere a ideia de finalidade, embora não se compreenda bem qual ela seja. Se em Kant o belo é o que agrada universalmente sem conceitos, na indústria cultura, o belo aparece, para Adorno, como modelo da ideologia: forma pela qual o sujeito adora a imediatidade, cegamente, ao mesmo tempo em que ignora as mediações que precedem e produzem a imediatidade. A imediatidade é a consequência da identidade – historicamente produzida – entre sujeito e objeto. A harmonia, esse apaziguamento entre o todo e as partes, expressaria a subsunção do particular sob o universal, o esvaziamento das contradições e das tensões, uma adesão não-problemática do sujeito à ordem existente.

E se o belo e a harmonia possuem um momento de negatividade, pela proximidade com a falsidade da totalidade nas sociedades administradas, o gosto se torna objeto privilegiado para a crítica adorniana.

O gosto estaria ligado à sobrevalorização da dimensão subjetiva da experiência estética, contradizendo a autonomia e o distanciamento estéticos; a um hedonismo, pela necessária relação entre prazer e experiência estética; a uma redução da experiência estética à dimensão sensível da arte, pois a estética kantiana desvincula a arte de qualquer relação com o conhecimento e a verdade, fazendo da imediatidade – o milagroso ajustamento entre objeto estético e sujeito – o elemento fundamental da experiência estética.

A arte é marcada por um paradoxo. Sua autonomia está ligada ao seu fechamento em si mesma, ao voltar-se para si, de não ter nenhum fim além de si mesma, de recusar-se a atender qualquer fim exterior. Ao mesmo tempo, é intrínseco à arte o fato de que ela seja não apenas “ser-em-si-e-para-si”, não apenas distância em relação ao mundo. A arte é, também, e inevitavelmente, ser-para-outro. Deve vir à existência e ser experimentada. Não importa o quanto se debata sobre “qual a experiência estética é a ideal?”; em todo o caso, a arte é um objeto para experiência, é ser-para-outro, destinada a um público.

A relação da obra com o sujeito que a experimenta torna-se ainda mais problemática, no horizonte da teoria adorniana, devido ao fato de que a experiência estética envolve um processo de reificação que lhe é intrínseco. A obra de arte aparece, junto ao público como imediatidade a-histórica. É um artefato, produzido por seres humanos, mas que só vem à tona no instante em que é capaz de emancipar-se frente à sua pré-história, afirmando-se como autônoma em relação ao artista que a produziu e ao público que a contempla. A obra, no instante de sua aparição, assemelha-se à eternidade, apesar de sua efemeridade, como se sempre esti-

vesse ali, como se não houvesse sido feita. A reificação lhe é intrínseca, tampouco inteiramente negativa. Torna-se mais radical na sociedade de mercado, pois o público torna-se anônimo e as exigências e demandas mais difusas e indiretas.

A reificação da obra de arte aprofunda-se através do gosto, que pretende ser a capacidade de experimentá-la imediatamente, sem recurso a qualquer mediação histórica. É um acaso, uma feliz coincidência entre uma preferência individual, que se pretende natural, intrínseca, e um objeto estético, que não foi produzido, que apenas apareceu, sem qualquer propósito.

Adorno, por sua vez, empenhou-se em mostrar em que medida a *imediatidade* - a base desse não-planejamento, logo, da liberdade, da ingenuidade e da espontaneidade - estava marcada pela mediação histórica, especificamente: pensamento identitário e racionalidade instrumental. Por essa razão, a crítica à indústria cultural incide sobre a não-liberdade, não-ingenuidade e não-espontaneidade de sua experiência.

Pode-se resgatar o argumento acerca da produção histórica do ajustamento entre objeto estético e sujeito, quando Adorno argumenta que a indústria cultural opera um *deciframento do esquematismo kantiano*¹⁰. Segundo Duarte, a sua função (esquematismo, em Kant) refere-se à capacidade do sujeito de adequar a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais, ou seja, organizá-los, classificá-los, de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura, que é desprovido de qualquer conteúdo sensível. Assim, o esquematismo realiza a mediação entre o sensível (o fenômeno) e a categoria (desprovidas de qualquer conteúdo empírico); esta mediação é que possibilita a relação com os objetos e, por conseguinte, de significado¹¹.

Decifrar este processo significa que a indústria adéqua os produtos, suas potencialidades, à capacidade dos sujeitos, a qual, devido aos processos de integração social, não só foi regredida como expropriada. A captura do esquematismo significa tanto manipulação da capacidade de julgar quanto da produção dos objetos: a identidade entre ambos decorre da subjugação ao mesmo poder.

Se o livre jogo do entendimento e da imaginação dependia da indeterminação, do esforço para encontrar essa unidade, na indústria cultural a experiência do gosto, tal como postulada por Kant, aparece como decifrada. A imediatidade, fundamental para a experiência estética, torna-se fundamental para a produção de uma harmonia social.

¹⁰ Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*. op. cit.

¹¹ Rodrigo DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, Belo Horizonte: UFMG, 2003

As consequências desse deciframento são danosas ao sujeito. Por um lado, promove aquilo que Adorno definiu como *regressão*, criticando a incapacidade dos sujeitos realizarem uma experiência estética autêntica; por outro, há o *empobrecimento da experiência*, que era uma preocupação permanente para Adorno.

Na *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer pontuam: “esse é o veredito que estabelece criticamente os limites da experiência possível”¹². Mais adiante: “A unificação da função intelectual, graças a qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência”¹³. Em seu ensaio sobre o debate entre os positivistas e os dialéticos, referindo-se ao sacrifício da experiência subjetiva e sua redução ao modelo positivista - o experimento metódico -, questiona: “este mundo é passível de uma experiência viva?”¹⁴.

No texto fundador da Teoria Crítica, Horkheimer, em sua controvérsia contra a teoria tradicional - entre eles os positivistas - critica a postura passiva destes diante da realidade. Segundo essa compreensão teórica, o “sujeito (é) uma sinopse de faticidades; esse mundo existe e deve ser aceito”¹⁵. Entretanto, a crítica cabível não incide somente sobre a redução do sujeito a mero receptáculo que, através do método, deve organizar os dados externos percebidos. Este problema deve-se a uma dupla dimensão: “os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo”¹⁶.

Para os teóricos críticos, como Adorno e Horkheimer, tanto a sensibilidade quanto o entendimento são enformados historicamente, logo, o próprio gosto também o é. Desse modo, a indústria cultural torna-se capaz de regular a experiência estética. O gosto estaria ligado ao primado da identidade, à tendência bárbara da racionalidade instrumental de abolir qualquer diferença em relação ao sujeito, extinguindo qualquer alteridade. Isso torna-se mais claro quando se pergunta, junto à teoria adorniana: uma vez que o princípio de equivalência era o primado

¹² Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., pág. 23.

¹³ *Ibid.*, pág. 41.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Introdução à controvérsia sobre o Positivismo na Sociologia Alemã*. In Adorno. *Textos Escolhidos*, trad. Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores), pág. 177.

¹⁵ Max HORKHEIMER, “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald, São Paulo: Abril Cultural, 1975, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores), pág. 125.

¹⁶ *Ibid.*

da identidade na esfera econômica, baseada no valor; que o pensamento identitário era o primado da identidade na esfera epistemológica e na prática do conhecimento, sendo o conhecimento e a verdade a identidade entre sujeito e mundo; que o totalitarismo, bárbaro e intolerante, era o primado da identidade em sua forma política, *qual, então, a dimensão da vida social que responderia pelo primado da identidade na esfera da cultura?*

O gosto era sua versão estética. O gosto, enquanto experiência imediata, manifestava o ajustamento do sujeito ao mundo, no interior da experiência estética, ao mesmo tempo em que tornava possível tanto a liquidação do sujeito – através do deciframento do esquematismo kantiano e da expropriação da capacidade de julgamento dos indivíduos – quanto o esvaziamento da objetividade – empobrecimento da experiência através da destruição do novo, da alteridade, de tudo aquilo que potencialize qualquer desajustamento.

Adorno defendia que a estética deveria ultrapassar as unilateralidades da estética kantiana (estética do gosto, desligada de qualquer relação com o conhecimento) e da hegeliana (o belo como aparição sensível da verdade, mas relegando a arte a um plano inferior em relação às formas de conhecimento filosófica e religiosa).

Entretanto, a constatação dessa relação – gosto como versão estética do princípio de equivalência e do primado da identidade – inscreve a arte, do ponto de vista da teoria de Adorno, em uma contradição. Se a experiência estética, ainda que esteja ligada à verdade e ao conhecimento (para ele, a experiência estética deve tornar-se filosófica), para não ser semelhante nem à ciência nem à filosofia, deve ser uma experiência imediata. Como conciliar a crítica do gosto – como faculdade de julgar imediatamente o belo – sem destruir aquilo que torna a experiência estética singular, que é a sua conexão com o mundo sensível e com a imediatidade?

Adorno esteve consciente desse problema, afirmando que “a consciência actual, fixada no concreto e na imediatidade, é manifestamente muito difícil adquirir essa relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade”¹⁷. A famosa tese de que a experiência estética deve tornar-se filosófica não enfrenta a questão: qual o lugar da experiência estética, em si, no interior da teoria adorniana, uma vez que ela não pretende ser redutível à experiência filosófica, uma vez que não pode prescindir da imediatidade nem do sensível?

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 152.

IV

Assim como a crítica à racionalidade instrumental impeliu o programa filosófico de Adorno à construção de uma dialética negativa, acredito que seja possível enxergar sua teoria estética como uma dialética negativa do gosto, cujo problema central é, por um lado, não destruir a experiência imediata, fundamental à experiência propriamente estética, e, por outro, relacioná-la com a verdade e o conhecimento, sem que, na exigência dessa relação, se reduza a experiência estética à experiência filosófica que ela exige e possibilita.

O fato de a verdadeira experiência estética tornar-se filosófica não significa que haja uma destruição da imediatidade intrínseca à experiência estética. Adorno diz que “só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves”¹⁸.

O problema da imediatidade no interior da experiência estética é central: “a pretensa experiência imediata [...] depende de um momento que ultrapassa a pura imediatidade. A percepção das obras de arte seria aquela em que o que é mediado se torna imediato” e conclui, dizendo que “a ingenuidade é o objectivo, não a origem”¹⁹.

Embora a experiência estética exija uma ruptura social, de afastamento em relação à lógica da vida social, ela não pode prescindir da relação com o concreto e com a imediatidade, sem os quais não se chega a seu conteúdo de verdade.

A estética busca compreender os fundamentos históricos que tornam possível a imediatidade. A experiência estética possibilita que os sujeitos, através dela, percebam que o mundo objetivo e a subjetividade são, eles próprios, tal como a arte, mediatizados.

O problema exige, então, a compreensão de como a teoria estética de Adorno – na perspectiva de uma dialética negativa do gosto – se inscreve na crítica do esclarecimento, buscando não a destruição da imediatidade, mas pensá-la no horizonte emancipatório. Isso é possível através da noção de *maioridade estética*, que busca apontar para a autonomia do sujeito histórico através da experiência estética autêntica.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 142.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 372.

A experiência estética autêntica é, para ele, a experiência “do abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer” e continua dizendo que “é antes um momento de liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude”²⁰. Isso não significa o enfraquecimento e a destruição do sujeito – mas a crítica da subjetividade como identidade e autoconservação do idêntico.

A violência realizada pela obra é a de exigir que o sujeito seja mais do que identidade consigo mesmo, mais que autoconservação. Por essa razão que a obra de arte não é apenas o “porta-voz histórico da natureza oprimida”, argumento muito famoso, mas também “crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão”²¹.

É exatamente do ponto de vista da subjetividade que a estética se enreda no processo de esclarecimento. Para Adorno, a arte tem uma “necessidade histórica de [...] atingir a maioria” e ela “opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo”²². E afirma, dizendo que “a emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia”²³.

A maioria estética – através da crítica do gosto, da crítica do eu e da crítica da identidade – é uma forma de se falar sobre a possibilidade da emancipação dos sujeitos. A crítica do eu é a esperança de “olhar apenas um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é”²⁴.

A crítica do sujeito é interna, segue a crítica do esclarecimento, e não visa abdicar de ambos os projetos (indivuação e emancipação racional), mas recuperá-las e impedi-las de regredirem à barbárie.

O grande problema é que se a arte não responder a essa experiência sensível imediata – independentemente de qual seja seu fundamento, histórico ou transcendental – ela perde seu lugar histórico. Quer dizer, se ela é uma forma de conhecimento (uma possibilidade para...) e não é, de modo algum, idêntica à ciência e à filosofia (nem redutível a elas), é inevitável que a imediatidade e a experiência sensível sejam fundamentais. Qual o lugar do gosto?

Todavia, o gosto não se reduz somente à dimensão identitária. Gadamer menciona Balthasar Gracián, afirmando que, para o mesmo, o “gosto, sensível, o mais

²⁰ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 274.

²¹ *Ibid.*, pág. 275.

²² *Ibid.*, pág. 348.

²³ *Ibid.*, pág. 222.

²⁴ *Ibid.*, pág. 274.

animalesco e o mais íntimo dos nossos sentidos, já contém o ponto de partida da diferenciação que se realiza no julgamento espiritual das coisas”²⁵.

O gosto não é, pura e simplesmente, marcado pela dimensão totalitária, pelo ajustamento irresistível, tampouco é simples natureza e animalidade. A passagem prossegue, dizendo que “o diferenciar do gosto, que é, de uma forma mais imediata, o usufruir da receptividade e da rejeição, não é, pois, na verdade, um mero instinto, mas já mantém o meio termo entre o instinto e a liberdade”²⁶.

O gosto está ligado não apenas ao sabor – sua dimensão animalesca – mas também ao saber – à faculdade humana de perceber semelhanças e diferenças. Exige um distanciamento em relação ao mundo, semelhante ao distanciamento necessário para a atividade crítica e reflexiva.

O próprio Adorno diz que “a grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa [...] e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento”²⁷, como negar a possibilidade de o gosto fundamentar esse conhecimento sensível, essa percepção que percebe semelhanças e diferenças, que une e separa, através de um mergulho no mundo, em oposição ao distanciamento exigido pelo padrão de conhecimento moderno? Como ignorar a possibilidade de que essa faculdade possua afinidade com a dialética negativa e a própria arte, uma vez que se abrem ao não-idêntico? Se o gosto é tanto sabor (sensibilidade) quanto saber (entendimento), o entrelaçamento do sensível e do racional, como ignorar a sua oposição à unilateralidade do sensualismo puro e da razão abstrata, aproximando-se do programa filosófico de Adorno, fundamentado na dialética entre mimeses e racionalidade? Se em Schiller aparece como fundamental para a formação do sujeito autônomo, necessária para o desenvolvimento da liberdade, para a emancipação, como ignorar seu potencial emancipatório? Se, inevitavelmente, tinha de defender a experiência imediata como uma dimensão fundamental da arte, ainda que, a seu ver, a experiência estética devesse se tornar filosófica, não seria o gosto um elemento problemático para a crítica e central para a reflexão sobre a arte, por ser imprescindível para uma experiência estética ideal?

Afinal, uma vez que a experiência da arte envolve uma série de mediações (formação estética) e se o objetivo histórico (o ideal) é conciliar o profundo conhecimento (anterior à experiência) com um profundo desconhecimento (no momento

²⁵ Hans-George GADAMER, *Verdade e Método*, trad. Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, v1. pág. 82-83.

²⁶ *Ibid.*, pág. 83.

²⁷ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 260.

da experiência), possibilitando uma experiência estética imediata, sem deixar de estar aberta para o novo, acredito que esse seja o sentido de uma dialética negativa do gosto: a utopia de uma imediatidade liberta das más mediações, e as mediações libertas da má imediatidade, uma verdadeira reconciliação entre sujeito e objeto, na qual o gosto assume um papel teórico importante. Na dialética negativa, a esperança é a de que o conceito abra o não-conceitual, que vá além de si mesmo; o projeto histórico em relação ao gosto, em certo sentido, refere-se à possibilidade de se conservar a imediatidade, liberta das más mediações, e ao mesmo tempo estar aberto para o novo, tão importante para a experiência estética quanto a imediatidade.

V

É inegável a afinidade existente entre a estética de Adorno com a estética do sublime e da dissonância, que se afastam dos momentos de ajustamento entre sujeito e objeto estético, idealizados pela estética do gosto. Eagleton lembra que Adorno dá um passo além da estética tradicional, uma vez que nele o “que o corpo assinala em primeiro lugar [...] não é o prazer, mas o sofrimento”²⁸. O próprio Adorno afirma que o desagradável aos sentidos, uma estética autônoma emancipada em relação ao gosto do público, é fundamental para a emancipação do sujeito no interior da própria arte. Todavia, acredito ser um equívoco reduzir sua abordagem estética à dimensão dissonante, sublime, hermética da arte.

A ideia de uma dialética negativa do gosto, que busca levar a cabo uma reflexão sobre o lugar da imediatidade no interior da estética, não pretende cancelar a relação da arte com a crítica, o conhecimento e a verdade. Pretende propor uma leitura da dimensão estética no interior da dialética do esclarecimento. Para Adorno, a liberdade é inseparável do pensamento esclarecedor. No âmbito filosófico, a crítica da razão; no âmbito estético, a crítica do gosto. A desconfiança em relação ao gosto é semelhante à desconfiança em relação à racionalidade moderna. A exigência é a de autorreflexão – crítica do gosto e crítica da razão –, não destruí-los.

A tese de que a experiência estética autêntica se torna filosófica não anula a distinção existente entre ambas as modalidades de relação do sujeito com o mundo, apesar das afinidades existentes entre a experiência estética autêntica e a experiência filosófica verdadeira, ambas ligadas ao não-idêntico.

²⁸ Terry EAGLETON, *A Ideologia da Estética*, trad. Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, pág. 248.

A dialética negativa não pretende ser uma conclusão teórica, mas a abertura para a reflexão de um projeto histórico permanente, afinal, *a ingenuidade não é a origem, mas o objetivo.*