

A questão do realismo na teoria estética de Theodor Adorno

Resumo

Discussões na estética contemporânea, como, por exemplo, a de Arthur Danto, que enfocam o tema do realismo nas artes plásticas trouxeram à tona a questão sobre uma possível atualidade desse tema também em outros métiers artísticos, assim como na filosofia da arte em geral. A partir desse debate, parece interessante pôr em relevo o tema do realismo na Teoria estética, de Theodor Adorno, que, ao longo de suas mais de quinhentas páginas no original alemão aborda o conceito de realismo sob variados aspectos. No presente artigo, enfocam-se, acerca do realismo, os seguintes pontos de vista: a perda de evidência da arte, a relação entre arte e sociedade, a relação entre expressão e construção e o caráter de aparência e de enigma nas obras de arte.

Palavras-chaves: Teoria Crítica da Sociedade; vanguardas artísticas; estética contemporânea.

Abstract

Some discussions in contemporary aesthetics, as, for instance, the one by Arthur Danto, focusing the thematic of realism in the visual arts brought to light the question of a possible relevance of this topic not only for other artistic métiers but also for the philosophy of art in general. Taking this debate into account, it seems interesting to highlight the theme of realism in Theodor Adorno's Aesthetic theory, which in its more than five hundred pages in the German original, approaches the notion of realism under several viewpoints. This article focuses on realism under the following viewpoints: the loss of import of art, the relationship between art and society, the relationship between expression and construction and the character of appearance and enigma of artworks..

Key Words: Critical Theory of Society; artistic avant-gardes; contemporary aesthetics.

* Professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG.

Se, sob certo ponto de vista, as discussões sobre o realismo nas artes pareciam estar encerradas de uma vez por todas, posições mais recentes na estética, segundo as quais não haveria algo como uma sucessão inexorável – com consequente caducidade definitiva – de estilos artísticos, acabam por abrir caminho para a recolocação em pauta de temas conexos ao realismo e a outras correntes por muito tempo consideradas “retrógradas”.

Tenho em vista especialmente a concepção de arte “pós-histórica,” defendida por Arthur Danto em seu livro *Após o fim da arte*, de acordo com a qual a contemporaneidade artística “designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em algumas narrativas-mestras da arte e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”¹. O que parece ser, formulado dessa maneira, um preceito apenas teórico tem consequências muito práticas no fazer artístico, já antecipadas por Danto num texto mais de uma década anterior ao trecho citado acima, intitulado “O fim da arte”. Nele consta – numa paráfrase de conhecida passagem da *Ideologia alemã* – que: “... como Marx poderia dizer, você pode ser um abstracionista de manhã, um foto-realista à tarde, um minimalista mínimo à noite. (...). A idade do pluralismo está sobre nós.”².

A menção ao “foto-realismo” no trecho acima é um forte indício de que, para Danto, também o realismo teria voltado a ser uma força produtiva importante no ambiente pós-histórico das artes, no qual predomina um tipo de pluralismo no qual diferentes correntes, escolas e inclusive *métiers* artísticos convivem e se interagem uns com os outros. Para o filósofo estadunidense, o momento de acirrado conflito entre abstracionismo e realismo teria há muito sido superado, como se depreende da seguinte passagem de *Após o fim da arte*:

Não penso ser possível destinar a energia empregada, de ambos os lados, naqueles anos, nessa divisão entre abstração e realismo. Ela teve uma intensidade quase teológica e, em outro estágio de civilização, certamente teriam estado em questão condenações à fogueira. Naqueles dias, um jovem artista que fizesse figuração, o faria com o sentido de estar desposando uma prática perigosa e herética. (...) [H]oje, a diferença entre figuração e abstração, uma vez que ambas são modos de pintura, é de uma importância muito menor do que a diferença entre pintura e qualquer espécie de, digamos, vídeo-arte ou performance. Em 1911 o futuro tanto dos Ash Can

1 Danto, A., 1997, p. 10.

2 Danto, A., 2005, p. 114-5.

painters quanto dos acadêmicos era um vergangene Zukunft [futuro passado/rd], assim como o era, em 1961, o futuro dos realistas e abstracionistas³.

O ponto de vista de Danto, por um lado, baseia-se em argumentos robustos e inegáveis constatações de fato. Por outro lado, pelo menos na formulação dos ensaios supracitados, ele tende a se restringir às artes plásticas da primeira e do início da segunda metades do século XX, o que motiva, como uma espécie de efeito resultante, o autor deste artigo a revisitar uma posição, que no sentido do filósofo estadunidense poderia ser considerada “tradicionalista”, que, no entanto, pode ser considerada decerto mais ampla no seu escopo e, possivelmente, mais bem fundamentada em termos filosóficos. Trata-se da posição de Theodor Adorno, mais especificamente em sua *Teoria estética*, na qual o tema do realismo deve ser abordado como uma “questão”, tendo em vista o seu caráter problemático, a ser constatado em vários níveis. O primeiro deles diz respeito ao fato de que o realismo já havia sido considerado em textos anteriores de Adorno, sendo o mais conhecido deles o ensaio “Reconciliação extorquida” (*Erpreßte Versöhnung*), no qual o filósofo critica o livro *Wider den mißverstandenen Realismus*, de Georg Lukács. Identificando a posição do colega húngaro como favorável ao realismo socialista, Adorno rebate, nesse ensaio, sua rejeição das artes contemporâneas sob a alegação de que seriam manifestações estéticas decadentes e reacionárias⁴.

Para além do exposto no mencionado texto de Adorno, em muitas passagens da *Teoria estética* ressoa sua crítica à estética lukacsiana, quase todas tendo como fundamento sua adesão incondicional ao realismo, como, por exemplo, a distinção entre obras “normais”, que “afigram” o mundo exterior, e “aberrantes”, i.e., sem compromisso com essa afiguração:

Lukács pensa de um modo estranho à arte ao opor obras típicas ‘normais’ a obras atípicas e, portanto aberrantes. De outro modo, a obra de arte seria unicamente uma espécie de contribuição prévia à ciência iminente. A declaração retomada do idealismo de que a obra de arte é a unidade presente do universal e do particular é inteiramente dogmática. Vagamente tirada da doutrina teológica do símbolo, é reprovada como mentira pela ruptura a priori entre o mediato e o imediato, a que não conseguiu, até hoje, subtrair-se nenhuma obra de arte emancipada⁵.

3 Danto, A., op. cit., p. 120 et seq.

4 Adorno, T., 1996b, p. 251 et seq.

5 Adorno, T., 1988, p. 114 (Adorno, T., 1996a, p.147).

O segundo nível do supramencionado caráter problemático, relacionado com o primeiro, diz respeito ao fato de que, sendo a *Teoria estética* um libelo de defesa quase incondicional das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, o realismo enquanto vertente mais enraizada no século XIX entra em consideração principalmente como exemplo histórico de um conjunto de fenômenos estéticos que pode até mesmo ter contribuído no surgimento da arte contemporânea, mas que não podia mais ser considerado como algo ainda vivo e pujante na década de 1960. A esse respeito, Adorno chega mesmo a falar de uma impossibilidade do realismo, que “não é, hoje, simplesmente intra-estética, mas extrai-se também da constelação histórica da arte e da realidade”⁶.

O terceiro nível do referido caráter problemático liga-se a um dado histórico, que, avaliado à distância de mais de cinquenta anos, parece ter viciado, ainda que parcialmente, a discussão feita por Adorno, a saber, o fato de, na então vizinha República Democrática Alemã – hoje inexistente, após sua unificação com a Alemanha Ocidental – o realismo socialista, em virtude da influência soviética à época, ter sido a corrente estética oficial, predominante em todas as artes sem exceção. Diante disso, nas oportunidades em que poderia se aprofundar em questões filosóficas candentes acerca do realismo *tout court*, Adorno assume uma posição de combate (que hoje certamente seria considerada desnecessária) contra o realismo socialista, a qual transparece em dezenas de passagens da *Teoria estética* (algumas das quais serão consideradas adiante).

Um último elemento de dificuldade numa exposição como esta diz respeito não ao tema específico do realismo, mas, com certeza, a qualquer outro tema que se queira investigar na *Teoria estética*, i.e., o fato de ela ser intrinsecamente complicada (juntamente com a *Dialética negativa*, considerada a obra de Adorno de leitura mais difícil) e, além disso, de publicação póstuma, não plenamente finalizada pelo autor, o que sempre coloca a questão de o trabalho de edição, adotado *post mortem*, ter sido ou não o mais adequado.

Tendo em vista as dificuldades inerentes ao tema do realismo em Adorno e, além de tudo, os obstáculos oriundos da própria obscuridade da *Teoria estética*, adoto nesse texto a estratégia de focar como o realismo aparece associado a quatro dos motivos mais recorrentes ao longo das mais de quinhentas páginas da obra (no original alemão): a perda de evidência da arte, a relação entre a arte e a sociedade, a relação entre a expressão e a construção e o caráter de aparência e de enigma das obras de arte.

6 Adorno, T., 1988, p. 354 (Ibidem, p. 477).

1. A perda de evidência da arte

O ponto de partida da reflexão de Adorno na *Teoria estética* é uma observação crítica sobre a situação periclitante da arte na sociedade contemporânea: ironicamente, no mesmo momento em que a arte, com sua chegada ao mercado (já iniciada em meados do século XIX), parecia estar liberada do mecenato – também da tutela – da Igreja, do Estado e da burguesia ascendente, passou a sofrer as consequências de fatores anteriormente imprevisíveis, tais como a consolidação da cultura de massas e o distanciamento do grande público devido à adoção pelos artistas, tendo em vista suas novas necessidades expressivas, de linguagens menos comunicativas. Essa situação é sintetizada na frase lapidar que abre a *Teoria estética*: “Tornou-se óbvio que nada que diz respeito à arte é ainda óbvio, nem nela, nem em sua relação com o todo, nem mesmo o seu direito de existência”⁷.

Esse ponto de vista de Adorno enquadra-se na célebre discussão que passou boa parte da estética filosófica do século XX, enquanto desdobramento do prognóstico hegeliano sobre o fim da arte⁸. De acordo com esse prognóstico, a arte, principalmente em virtude de sua dependência de elementos sensíveis (no caso específico da *Lições de Estética*, de Hegel), estaria condenada na Idade Moderna a perder sua substancialidade e ser dialeticamente superada por figuras do espírito menos afeitas à sensibilidade e mais associadas à reflexão, tais como a religião revelada (especialmente na sua forma cristã reformada) e a ciência. A versão de Adorno da tese hegeliana do fim da arte leva em consideração o perigo que a opressão política e a indústria cultural representam para a livre expressão artística. Quando Adorno considera, numas das primeiras vezes na *Teoria estética*, o realismo socialista, ele o faz associando-o diretamente às condições que pressionam, na contemporaneidade, em direção ao fim da arte: “É possível prever a perspectiva de uma recusa da arte em nome da arte. Ela se anuncia naquelas suas obras que se tornam silenciosas ou desaparecem. Mesmo do ponto de vista social, elas são a consciência reta: é melhor não haver arte alguma do que o realismo socialista”⁹.

Mas é oportuno observar que esse ponto de vista tem sua validade limitada ao âmbito interno à arte e à consciência aguçada dos artistas, não sendo

7 Ibidem, p.11 (Ibidem, p. 9).

8 Cf. Duarte, R., 2006, passim.

9 Adorno, T., op. cit., p. 68 (Adorno, T., op. cit., p. 85).

lícita a pura e simples decretação do fim da arte pelas instâncias contemporâneas de organização coercitiva do trabalho e de manipulação ideológica, descrita por Adorno como “mundo administrado”. É sob essa condição de coerção externa ao seu próprio âmbito que a referida situação de perigo para a existência da arte torna-se ainda mais explícita e a decisão dos artistas de insistirem na sobrevivência do seu trabalho criativo adquire uma justificação moral inequívoca:

No instante em que se procede à interdição e em que se decreta que isso não mais deve ser, a arte reencontra, no interior do mundo administrado, o direito à existência, que, a ser-lhe negado, se assemelha a um ato de administração. Quem deseja suprimir a arte alimenta a ilusão de que a transformação decisiva não está bloqueada. O realismo exagerado é irrealista¹⁰.

Cabe aqui a observação de que, embora não fique totalmente explícito no trecho citado acima, seu contexto sinaliza que o interdito em questão tem sua origem em posições imediatamente identificadas com a eliminação do capitalismo e com uma transformação radical da sociedade, sem que considerem as especificidades da expressão artística e até mesmo sua possível contribuição nas próprias ações superadoras dos antagonismos sociais que dilaceram o mundo contemporâneo. Embora, nesse caso, a menção de Adorno não seja imediatamente identificável (como em dezenas de outras passagens na *Teoria estética*), é cabível supor que a decretação do fim da arte seja compatível com as instâncias oficiais, então favorecedoras do realismo socialista, no contexto dos regimes que predominaram no leste europeu até inícios da década de 1990.

Isso porque, nesse caso, a extrema funcionalização da arte para fins ideológicos desconsidera a possibilidade da autonomia estética e, com isso, se desincumbe da responsabilidade sobre o futuro da arte, já que – na perspectiva de Adorno – só pode merecer esse nome um tipo de expressão verdadeiramente autônoma, na qual o trabalho formal assuma uma posição de destaque no construto produzido. Esse fato nos leva ao próximo tópico fundamental da *Teoria estética* a ser relacionado com o tema do realismo: a relação da arte com a sociedade.

10 *Ibidem*, p. 281 (*Ibidem*, p. 373).

2. A relação entre a arte e a sociedade

Um dos *loci* mais característicos desse livro é a ideia de que há, de fato, uma ligação visceral da arte com a sociedade, mas, diferentemente, da posição marxista mais tradicional, esse liame não ocorre na medida em que as obras de artes possuam conteúdos remissivos à realidade social (e denunciador de suas injustiças e mazelas), mas sim mediante o trabalho formal nelas efetivado, de modo que uma obra aparentemente “alienada”, no entender de Adorno, pode ser muito mais politizada do que outra, engajada quanto ao seu conteúdo, mas corriqueira no tocante ao seu aspecto formal. Isso, porque, para o filósofo, “Os antagonismos irresolvidos da realidade retornam nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma”¹¹, o que, por sua vez, se liga ao modelo adorniano de concepção do relacionamento dialético entre arte e sociedade, de acordo com o qual, “Arte é a antítese social da sociedade, impossível de ser imediatamente dela deduzida”¹².

O suposto paradoxo contido na afirmação de que a “arte é antítese social da sociedade” remete ao que Adorno entende como sendo a mediatização da arte pela sociedade, legível a partir do adjetivo “social” acrescentado ao substantivo “antítese”, ocasionando um movimento de simultâneas atração e repulsão entre a arte e a sociedade. Esse movimento é descrito de modo esclarecedor numa passagem em que o realismo – aparentemente o socialista, “oficial” – é descrito como falsa reconciliação entre sujeito e objeto, e a arte mais autêntica designada como capaz de conter o seu outro (no caso, a sociedade) na imanência de sua forma:

*Se a arte quiser, em benefício de uma verdade teórica social superior, mais do que a experiência que pode ser alcançada e afigurada por ela, ela diminui e a verdade objetiva que ela se põe para si mesma como medida, degenera em ficção. Ela remenda a ruptura entre o sujeito e o objeto. Por muito que o realismo posto em movimento seja a sua falsa reconciliação, as fantasias mais utópicas de uma arte futura não poderiam conceber uma que fosse de novo realista, sem cair mais uma vez na servidão. A arte possui o seu outro na sua própria imanência, porque esta, tal como o sujeito, é em si socialmente mediatizada*¹³.

11 Adorno, T., 1988, p. 16 (Ibidem, p.16).

12 Adorno, T., 1988, p. 19 (Ibidem, p.19).

13 Ibidem, p. 290 (tradução modificada) (Ibidem, p. 386).

É interessante observar que o realismo rejeitado por Adorno não implica de modo algum na fixação, por parte do artista, num hermetismo que tolha *a priori* toda e qualquer referência à empiria nas suas obras. Um indício da admissibilidade do “prosaico” na arte contemporânea se encontra numa passagem da *Teoria estética* em que Adorno discute a posição de Hegel sobre o belo natural, na qual surge também a diferenciação entre a incorporação do prosaísmo na lei formal – que, em última análise, coincide com um procedimento comum na arte contemporânea mais responsável – e o recuo diante dele, o qual pode redundar num realismo indigente:

Hegel chama o belo natural de prosaico. A fórmula designando o assimétrico que Hegel não divisa no belo natural é ao mesmo tempo cega quanto ao desenvolvimento da arte mais recente, a qual poderia em toda a parte ser considerada sob o aspecto do prosaísmo na lei formal. O prosaísmo é o reflexo indelével do desencantamento do mundo na arte, e não apenas a sua adaptação à utilidade mesquinha. O que perante o prosaísmo se limita a recuar, torna-se presa do arbitrário de uma estilização simplesmente decretada. A tendência evolutiva não era ainda plenamente previsível, na época de Hegel; de nenhum modo coincide com o realismo, mas refere-se a procedimentos técnicos autônomos, libertados da referência à objetividade e aos tópoi¹⁴.

Tendo em vista a distinção estabelecida acima entre a incorporação do prosaico e o recuo diante dele e também o fato de que, como já se assinalou, a grande maioria das menções ao realismo na *Teoria estética* se refere à sua variante socialista, é de interesse assinalar o modo como um fenômeno literário de primeira grandeza, tal como o romance realista do século XIX, que sabidamente foi uma das inspirações da literatura contemporânea, terá sido, segundo Adorno, também uma fonte importante da produção do realismo socialista:

No séc. XIX, o romance realista no seu apogeu enquanto forma, tinha algo daquilo a que o reduziu deliberadamente a teoria do chamado realismo socialista; tinha reportagem, antecipação do que posteriormente deveria ser descoberto pela ciência social. O fanatismo da perfeição linguística em Madame Bovary constitui provavelmente uma função do momento que lhe é contrário¹⁵.

14 Ibidem, p. 93 (Ibidem, p. 119).

15 Ibidem, p. 17 (Ibidem, p. 18).

Se no século XIX ainda foram possíveis fenômenos como a escrita de Flaubert, na qual se realizaram, simultaneamente, o mencionado caráter de “reportagem” e o apuro de linguagem, indispensável em toda grande literatura, é correto dizer que, a partir das vanguardas europeias “clássicas” e ao longo de todo o século XX, essa espécie de síntese entre a descritividade e a complexidade formal, se não se tornou totalmente impossível, teve sua realização sobremaneira dificultada: é como se, a partir de então, o caminho tenha se bifurcado irrevogavelmente. Alguns exemplos da literatura e da dramaturgia contemporâneas, abordados *en passant* por Adorno (e selecionados para referência aqui quase ao acaso) podem nos ajudar a compreender a disjunção que passou a existir. O primeiro desses exemplos se refere à profundidade dramática de Samuel Beckett, muitas vezes camuflada sob a capa do pueril:

A negatividade do sujeito enquanto forma verdadeira da objetividade pode apenas representar-se numa estruturação radicalmente subjetiva, não na suposição de uma objetividade pretensamente superior. Os esgares clownescos pueris e sangrentos nos quais, em Beckett, o sujeito se desintegra, exprimem a sua verdade histórica; o realismo socialista é pueril. Em Godot, a relação entre a dominação e a servidão, com toda a sua forma errônea e senil, é temática numa fase em que persiste o emprego de trabalho de outrem, enquanto a humanidade não mais precisaria dele para subsistir¹⁶.

No eloquente trecho acima, Adorno procura contrastar a aparente infantilidade das construções beckettianas com a não menos aparente seriedade dos construtos do realismo socialista, concluindo que, tendo em vista elementos pertencentes à estrutura profunda da linguagem artística e não apenas traços superficiais, a verdade na investigação das relações sociais estaria em Beckett e não na dramaturgia engajada “oficial”; a essa, por fim, caberia melhor o adjetivo “pueril” por seu caráter não raro esquemático e previsível.

Por razões semelhantes, na perspectiva de Adorno, as majoritariamente obscuras narrativas de Kafka sobre a impotência do indivíduo diante das forças impessoais que o oprimem refiguram o que ele denomina “mundo administrado”, de um modo muito mais efetivo e frutífero do que um realismo mais descritivo sobre os monopólios econômicos – e os seus braços políticos – que predominam na sociedade presente, o qual indique, de modo literal, a “administração” completa do mundo:

16 *Ibidem*, p. 279 (*Ibidem*, p. 370).

A denúncia só seria possível ao que pretere a estética social que crê no tema, isto é, à estrutura formal. Socialmente decisivo nas obras de arte é o que, a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refugio do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos trusts industriais. Em Kafka, o fato de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem. Para um leitor empenhado, a crítica demasiado artística dos traços realistas da forma kafkiana possui, no entanto, um aspecto social¹⁷.

Esse trecho, em que é colocada, com outras palavras, a conhecida fórmula, segundo a qual “a forma estética é conteúdo sedimentado”¹⁸, reafirma a importância do trabalho de linguagem (no sentido amplo, aplicado a todas as artes) no estabelecimento do modelo de relação entre arte e sociedade considerado correto por Adorno. É interessante observar que esse modelo não se aplica apenas a autores – como os mencionados Beckett e Kafka –, cujo hermetismo é elemento fundamental na sua escrita, fato que é comprovado pela curiosa menção que Adorno faz a Brecht, o qual sempre foi politicamente engajado e, exatamente por isso, intencionalmente “didático” em sua arte; porém sua pertença inequívoca à modernidade artística muitas vezes o teria levado a abandonar a tendência realística em benefício de uma expressividade que, no fundo, diria mais sobre a realidade social do que sua descrição literal. Não menos curioso é o emprego do adjetivo “jesuítico”, numa das muitas menções que Adorno faz a Brecht na *Teoria estética*, para designar o procedimento de “camuflagem” em realismo socialista desses enredos desenvolvidos numa atmosfera frequentemente onírica, sugerindo o parentesco da censura exercida pelo “Estado Socialista Operário e Camponês” (título auto-atribuído da República Democrática Alemã) com o Santo Ofício:

A modernidade radical preserva a imanência da arte, com o risco da sua própria supressão, de tal maneira que a sociedade é aí admitida só obscuramente, tal como nos sonhos, aos quais desde sempre se compararam as obras de arte. Nenhum elemento social é assim imediato, mesmo quando o ambiciona. Não há muito, o socialmente empenhado Brecht teve de

17 Ibidem, p. 258-9 (Ibidem, p. 342).

18 Ibidem, p. 15 (Ibidem, p.15).

afastar-se da realidade social, que as suas peças miravam, a fim de fornecer à sua atitude uma expressão artística. Precisou de procedimentos jesuíticos para camuflar o que escreveu em realismo socialista e, de tal modo, que escapou à inquisição¹⁹.

Brecht se constitui, aliás, para Adorno – para além das desavenças pessoais ocorridas entre os dois – o caso paradigmático de uma arte que, por si só, desmente a falsa dicotomia entre uma atitude social e politicamente engajada do artista e o apuro formal das obras por ele produzidas. Aquele engajamento jamais poderia obrigar o artista, segundo Adorno, a abrir mão de uma consciência estética avançada em benefício de maior comunicabilidade para sua arte. Para ele, aliás, a mera existência da referida dicotomia seria mais um indício do desastre ideológico operado pelos poderes constituídos do “mundo administrado”, no qual a dialética da arte como autônoma e *fait social* fica irrecuperavelmente comprometida:

Com sérias consequências, faz-se hoje uma distinção entre a essência autônoma da arte e a sua essência social mediante a terminologia: formalismo e realismo socialista. Com esta terminologia, o mundo administrado cinde a dialética objetiva em função dos seus fins, dialética que espreita no caráter ambíguo de cada obra de arte: este último transforma-se na disjunção das ovelhas e dos cabritos²⁰.

A ideia defendida por Adorno, é, portanto, de que, do ponto de vista de uma racionalidade efetivamente estética, não há dicotomia entre a inventividade formal nas obras de arte e sua inserção social, o que as torna, desde sua origem, objetivamente críticas, já que – como já se assinalou – a relação entre a arte e a sociedade, nesse caso, é estabelecida pelos elementos estruturais das obras e não por referências literais. Para designar a especificidade dessa relação, o filósofo já encontrara, desde a sessão inicial da *Teoria estética* a expressão adequada: “A arte labora contra semelhante acordo abandonando pela linguagem das formas o resto da afirmação que conservava no realismo social: é o momento social no radicalismo formal²¹”. Se se fosse rastrear, em

19 *Ibidem*, p. 254 (*Ibidem*, p. 336).

20 *Ibidem*, p. 286 (*Ibidem*, p. 380).

21 *Ibidem*, p. 64 (*Ibidem*, p. 79).

termos históricos, a origem da supramencionada “disjunção das ovelhas e dos cabritos”, constatar-se-ia, segundo Adorno, que ela teria principiado com o início do período stalinista, naquilo que veio posteriormente a constituir a União Soviética, sendo que, anteriormente, registrava-se uma convergência perfeita entre o avanço estético e o progressismo político expresso nas obras:

No decurso da I Guerra e antes de Stalin, as opiniões política e esteticamente avançadas conjugavam-se; a quem, na altura, começava a despertar, a arte parecia-lhe a priori ser o que de nenhum modo era historicamente: a priori politicamente à esquerda. Desde então os Jdanov e os Ulbricht, com a prescrição do realismo socialista, não só acorrentaram, mas destruíram a força produtiva artística; a regressão estética, de que foram responsáveis, é de novo socialmente transparente como fixação pequeno-burguesa²².

Com a referida destruição, na prática, da “força produtiva artística” mediante a censura estabelecida pelo Jdanovismo cultural, a supramencionada racionalidade predominantemente estética, na qual se integravam revolução formal e social, muito dificilmente se realizou, sendo o caso mais frequente – admitido pelo próprio Adorno – o de os artistas individuais tenderem mais para um lado ou para outro, muitas vezes num relacionamento de sucessão geracional, dentro de uma mesma tradição cultural. Poder-se-ia exemplificar esse fato, continuando com referência à dramaturgia (iniciada com as menções a Beckett e a Brecht acima), com o caso do teatro escandinavo, no qual teria havido relação de sucessão entre Ibsen e Strindberg, mantidas, respectivamente, as vertentes de engajamento político e de experimentação de linguagem, tal como descreve Adorno no trecho seguinte, assinalando também a sempre reiterada possibilidade de a realização concreta das obras trair a posição explicitamente colocada por seus autores:

Mas o conteúdo das obras de arte significativas pode afastar-se da opinião dos autores. É evidente que Strindberg inverteu completamente num sentido repressivo as intenções emancipatórias burguesas de Ibsen. Por outro lado, as suas inovações formais, a decomposição do realismo dramático e a reconstrução da experiência onírica, são objetivamente críticas²³.

22 Ibidem, p. 284 (Ibidem, p. 376 et seq).

23 Ibidem, p. 287 (Ibidem, p. 381).

Cumprir observar que ao longo desse breve memento sobre a relação entre a arte e a sociedade, ilustrado com exemplos oriundos da literatura e do teatro contemporâneo, surgiram conceitos como o de expressão e de construção, os quais ocupam um lugar central e que têm na discussão sobre o seu inter-relacionamento um papel importante na filosofia adorniana da arte como um todo. A seguir, investigar-se-á brevemente a relação desse tópico com o realismo na *Teoria estética*.

3. A relação entre a expressão e a construção

Um dos tópicos que mais distinguem a estética de Adorno diante de suas congêneres contemporâneas é a ideia de que não há propriamente uma disjunção entre os aspectos construtivos e os expressivos na produção de obras de arte. Se fosse possível uma definição dessas, ela poderia ser exatamente um relacionamento dialético entre a expressão, enquanto carga (ou, eventualmente, *sobrecarga*) emocional, e a construção, entendida como procedimento rigorosamente estruturador. Segundo Adorno, nenhuma das duas parcelas, isoladamente, pode produzir uma obra de arte digna do nome: a expressão, por si só, apenas externa estados de ânimo, sem qualquer compromisso de plasmar um construto estético; a construção, por sua vez, sozinha, é uma estrutura vazia que poderia ser afeita a um cálculo matemático, mas jamais *expressaria* algo. Na obra de arte ocorre a magia de a construção impor certa inteligibilidade à expressão, ao mesmo tempo em que essa liberta aquela de sua condição de ser potencialmente um construto vão, essencialmente *inexpressivo* e vazio. Isso deve ser compreendido como uma dialética no sentido hegeliano do termo, na medida em que uma parcela só se realiza efetivamente quando se torna no seu outro. Esse relacionamento foi designado por Adorno da seguinte forma: “A construção não é correção ou certeza objetivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos”²⁴.

Para começar a compreender como a ideia da dialética expressão/construção numa obra de arte funciona na prática, poder-se-ia exemplificar com uma das obras visuais mais prestigiadas da contemporaneidade, na qual a deformação da figura humana (e dos seres vivos em geral) e a denúncia da crueldade são integradas numa construção de grande complexidade, em

24 *Ibidem*, p. 58 (*Ibidem*, p. 72).

nome da defesa de uma racionalidade não instrumental e não destruidora, mas substantiva e libertária:

A principal testemunha a este propósito seria o quadro de Picasso Guernica que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu caráter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas das obras são aquelas onde se sofre, quando, na sua expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada²⁵.

Quando Adorno fala de “incompatibilidade com o realismo prescrito”, ele aponta para um estado de coisas que, do ponto de vista da racionalidade instrumental do “mundo administrado” pode se acirrar na pura e simples eliminação do elemento expressivo, ao passo que, na perspectiva da supramencionada racionalidade estética, esse não apenas se firma como indispensável como também se mostra totalmente compatível com a dimensão construtiva das obras – como já se assinalou acima. Para Adorno a perseguição contra a expressão é uma consequência do que ele chama de “tabu mimético”, a saber, a recusa, por parte de uma razão voltada apenas para os meios (e não para os fins) de tudo que – mediata ou imediatamente – não se submete a ela:

A atitude em questão é a da ‘intolerance of ambiguity’, intolerância contra o ambivalente, o que não pode subsumir-se de modo impecável; finalmente, intolerância contra o que é aberto, o que não pode ser previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência. Imediatamente atrás do tabu mimético, encontra-se um tabu sexual: nada deve ser úmido, a arte torna-se higiênica. Algumas das suas tendências identificam-se com isso e com a caça às bruxas contra a expressão²⁶.

O fato de a racionalidade instrumental pretender decidir previamente “contra a própria experiência” aponta para uma característica das obras de arte considerada por Adorno como inarredável: o seu caráter de aparência – ainda que problematizado pela complexidade formal, que é, simultaneamente, causa e consequência do modo mais profundo de ser dos construtos estéticos. Esse

25 Ibidem, p. 266 (Ibidem, p. 353).

26 Ibidem, p. 136 (Ibidem, p. 176).

caráter de aparência das obras, conexo ao que o filósofo entende como o seu “caráter de enigma”, é precisamente o quarto e último tópico fundamental da *Teoria estética* a ser posto em conexão com o tema do realismo.

4. O caráter de aparência e de enigma das obras de arte

É importante salientar que o modo pelo qual Adorno concebe a aparência estética não é tributário imediato desse conceito no sentido da tradição filosófica do século XIX, especialmente do Idealismo Alemão. O filósofo não pensa no caráter de aparência das obras como definidor da arte, pois há nele uma contradição interna que se liga diretamente ao seu caráter de enigma: “A definição da arte através da aparência estética é incompleta: a arte possui verdade enquanto aparência do que é sem aparência”²⁷.

A formulação sobre a “aparência do que é sem aparência” não é de modo algum um oxímoro vazio, mas um ingrediente designador da mesma dialética interna das obras de arte, a qual já se manifestara enquanto relação da arte com a sociedade e da expressão com a construção. Mais uma vez numa relação tensa para com as prescrições de um realismo transformado em ideologia estética oficial, Adorno chama a atenção para a possibilidade, no caso das obras de arte por ele consideradas autênticas, de a crítica social ser erigida em forma artística:

*A arte só pode reconciliar-se com sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior. Hoje, o seu critério mais vinculativo é que ela, irreconciliada com todo o engano realista, já não suporta nada de inocente, segundo a sua própria complexão. Em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto*²⁸.

A mencionada diminuição do “conteúdo social manifesto” remete de modo muito interessante à discussão, feita por Adorno, da relação entre a contraposição benjaminiana de “valor de culto” e “valor de exposição”²⁹ com as prescrições do realismo socialista. Ainda que na perspectiva de Walter Benjamin o valor de exposição dos construtos estéticos possua um caráter nitidamente

27 Ibidem, p. 153 (Ibidem, p. 199 et seq).

28 Ibidem, p. 280 (Ibidem, p. 371 et seq).

29 Cf. Benjamin, W., 1991, p. 443 et seq.

progressista, especialmente comparado com o valor de culto (por ele considerado retrógrado), ao qual se liga sua concepção de “aura”, para Adorno – em que pese a opinião do amigo e interlocutor – o próprio valor de exposição também encerra riscos de uma extrema dessubstancialização, determinada por fatores extrínsecos, das obras de arte. Em mais um momento de sua crítica ao realismo socialista, Adorno chama a atenção para sua crença de que, nesse particular, a censura política, ainda que perpetrada por um estado que se entenda como progressista, coaduna-se perfeitamente aos ditames da cultura de massas:

Segundo a tese de Benjamin, o hic et nunc da obra de arte não é apenas a sua aura, mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu caráter de dado, o seu conteúdo; não é possível suprimi-lo e querer a arte. Também as obras desmistificadas são mais do que o que nelas apenas ocorre. O “valor de exposição”, que aí deve substituir o “valor cultural” aurático, é uma imagem do processo de troca. À disposição deste está a arte que adere ao valor de exposição, tal como as categorias do realismo socialista se acomodam ao status quo da indústria cultural³⁰.

A sugerida equiparação das categorias do realismo socialista ao modo de ser da indústria cultural, por polêmica que possa parecer, baseia-se no fato de ambos se circunscreverem a epifenômenos estereotipado, nos quais inexiste a originalidade das obras de arte autênticas. No caso da cultura de massas, há toda uma discussão no pensamento de Adorno como um todo³¹, segundo a qual o “realismo” dos seus produtos é executado sob medida para esconder a realidade, não para apresentá-la sem retoques. Na *Teoria estética*, esse ponto de vista é mencionado com referência ao dito, atribuído a Petrônio, segundo o qual “Mundus vult decipi, ergo decipiatur”, i.e., o mundo quer ser enganado, então deixe que se engane:

30 Adorno, T., 1988, p. 59; Ibidem, p. 73.

31 Esse ponto de vista se inicia com a apropriação, feita por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (cf. Adorno, T. & Horkheimer, M., 1981, 144 et seq.), do conceito kantiano de “esquematismo”, proposto na *Crítica da razão pura* como mecanismo através do qual as percepções de um sujeito cognoscente (chamado por Kant de “transcendental”) são referidas a conceitos fundamentais (as chamadas “categorias”). Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural torna extrínseco o procedimento do esquematismo (que em Kant faz parte da autoconsciência do sujeito), de modo que realidade passa a ser o que é por ela definido enquanto tal. Desse modo, o “realismo” dos produtos da cultura de massas, fortalecido pelo crescente perfeccionismo técnico de seus meios (expresso hoje pelo termo “alta definição”), é produto de enorme mobilização, por parte do *status quo*, exatamente para esconder a realidade (Cf. Duarte, 2002, p. 85 et seq.).

*A consciência pseudo-formada apega-se ao 'isto agrada-me', sorrindo, cínicamente embaraçada, acerca do fato de a fancaria cultural ser expressamente fabricada para intrujar o consumidor: a arte deve, enquanto ocupação dos tempos livres, ser agradável e facultativa; os consumidores aceitam o engano porque suspeitam secretamente de que o princípio do seu realismo não é o engano da indiferença. Em tal consciência, ao mesmo tempo falsa e anti-artística, desenvolve-se o momento de ficção da arte, o seu caráter de aparência na sociedade burguesa: mundus vult decipi é o que significa o seu imperativo categórico para o consumidor da arte*³².

Cumpre observar também que a referida equiparação entre o realismo socialista e a indústria cultural remete a uma discussão mais complexa, a saber, sobre as relações entre o materialismo filosófico e o realismo estético. Para Adorno, a vinculação imediata entre ambos não seria lícita, uma vez que, em termos artísticos, uma posição materialista (inclusive no sentido dialético) pode muito bem ser expressa numa obra absolutamente não realista – abstrata, por exemplo. A justificativa que o filósofo apresenta para essa posição diz respeito ao fato, totalmente compatível com as posições por ele assumidas anteriormente, de que o conhecimento social, enquanto parte do conhecimento da realidade *tout court*, ocorre no âmbito da criação artística, na apreensão da essência, não na dissecação de certo aspecto que possa ser desmembrado do todo:

*É falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético. Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo*³³.

A posição, segundo a qual o realismo estético não deriva imediatamente da postura materialista, aponta para a necessidade de investigar o relacionamento dessa vertente com a arte em geral, o que, por sua vez, redundará numa

32 Ibidem, p. 264 (Ibidem, p. 350).

33 Ibidem, p. 289 (Ibidem, p.383).

sugestiva discussão sobre as relações da arte com o idealismo filosófico, especialmente na sua versão clássica alemã. Adorno chama a atenção para a importância que essa teve para a constituição de um conceito enfático de arte, tal como se consolidou na Europa do século XIX, ao mesmo tempo em que reconhece a importância histórica do realismo na construção da concepção contemporânea de arte, que, no seu entender, é necessariamente pós-realista, assim como obrigatoriamente pós-romântica:

Se o idealismo podia, por assim dizer sem outra forma de processo, requisitar para si a arte, é porque só ela, segundo a sua natureza, corresponde à concepção do idealismo, que, sem o modelo da arte schellingiano, jamais teria atingido a sua forma objetiva. Este momento idealista imanente, a mediação objetiva de toda a arte através do espírito, não pode ser pensada sem ela e impõe um termo à doutrina grosseira de um realismo estético, da mesma maneira que os momentos reunidos sob o nome de realismo lembram que a arte não é nenhum irmão gêmeo do idealismo³⁴.

A ideia de que a arte não é irmã gêmea do idealismo remete a um outro importante tópico da *Teoria estética*, o qual, por sua vez, relaciona-se com a discussão meta-gnosiológica da *Dialética negativa*, a saber, a concepção de “primado do objeto” (Cf. Adorno, T., 1996c, 184 et seq.), segundo a qual, por mais que a cognição dos objetos do mundo exterior seja subjetivamente mediada, ela se refere, em última instância, à presunção da existência factual do objeto, o que significa uma reafirmação do ponto de vista materialista defendido por Adorno ao longo de toda a sua trajetória filosófica. No âmbito da investigação sobre o caráter de aparência e de enigma das obras de arte, a concepção de primado do objeto associa-se ao tema da reificação enquanto dado fundamental do mundo contemporâneo, assim como ao enfoque sobre as relações entre realismo e nominalismo no contexto da ontologia hegeliana – certamente passível de derivação para a realidade atual:

O primado do objeto na arte e o conhecimento das suas obras desde o interior são dois aspectos da mesma coisa. Segundo a distinção tradicional de coisa (Ding) e fenômeno (Erscheinung), as obras de arte, em virtude da sua tendência contrária à própria coisidade e, finalmente, à reificação em geral, têm o seu lugar entre os fenômenos. Nelas, porém, a aparição é a

34 Ibidem, p. 110 (Ibidem, p. 141).

*da essência, a esta não indiferente; a própria aparição pertence nelas ao domínio da essência. Ela caracteriza verdadeiramente a tese de que, em Hegel, o realismo e o nominalismo se engendram entre si: a sua essência deve aparecer, a sua aparição é essencial; nenhuma é para um outro, mas é a sua determinação imanente*³⁵.

Tendo em vista que o termo “realismo” acima, enquanto contraposto a “nominalismo,” possui um significado filosófico mais geral, corporificado pela referência ao enfoque hegeliano sobre as relações entre a essência e a aparência, é mister reafirmar que aquele significado não apenas não é empecilho para a discussão estética, como pode mesmo lhe ser de muita relevância. A esse respeito, vale a pena destacar um trecho da *Teoria estética*, no qual Adorno, ao discutir a relação entre o primado do objeto e o realismo estético, se refere a três figuras essenciais – ainda que com sinais opostos – no enfoque da questão do realismo nessa obra, a saber, Beckett, Kafka e Lukács, sendo que, em relação a esse último, menciona o chiste sobre o escritor tcheco ser, na verdade, um realista:

*O primado do objeto e o realismo estético opõem-se hoje quase contraditoriamente e, certamente, segundo um critério realista: Beckett é mais realista do que os realistas socialistas, que falsificam a realidade em virtude do seu princípio. Se eles tomassem esta realidade suficientemente a sério, aproximar-se-iam do que Lukács condenou quando, durante a sua detenção na Romênia, declarou que sabia agora que Kafka era um escritor realista*³⁶.

*Para concluir, reitero que o tema do realismo na Teoria estética é mais complexo e amplo do que as páginas acima puderam assinalar, mas é, por outro lado importante demais para ser deixado intocado. Não foi mais do que esse o propósito deste artigo: o início de uma investigação que, tendo em vista o mote de Arthur Danto, sobre o “modo pós-histórico” da arte*³⁷, necessariamente deverá ser retomada e continuada numa outra oportunidade.

35 Ibidem, p. 128-9 (Ibidem, p. 167).

36 Ibidem, p. 354; Ibidem, p. 477.

37 Danto, A., 2005, p. 84.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996a.
- _____. Erpreßte Versöhnung. in: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften* 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996b.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____. *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften* 6. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996c.
- _____. & Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften* 3. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
- Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. Londres/Boston, Faber and Faber, 1986.
- Brecht, Bertold. *Sämtliche Stücke in einem Band*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, In: *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Danto, Arthur. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.
- _____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 2005.
- Duarte, Rodrigo. “O tema do fim da arte na estética contemporânea”, In: Fernando Pessoa (org.), *Arte no pensamento*, Vila Velha, Museu da Vale, 2006, p. 377-414.
- _____. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”. *Studia kantiana*, vol.4 n°1, novembro de 2002.
- Lukács, Georg. *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg, Claassen, 1958.