

O Eu e a verdade: a subjetividade abstrata das vanguardas¹

Priscila Rossinetti Rufinoni²

Resumo: Este ensaio procura articular o eu abstrato da vanguarda expressionista, flagrado por Adorno em crítica de 1920, a conceitos adornianos posteriores, fundantes da sua noção de arte moderna, tais como o de desartificação [*Entkünstung*] e o de sublime.

Palavras-chave: Expressionismo, surrealismo, vanguardas, subjetividade abstrata.

Abstract: *This essay aims to show the relationship between the expressionist's subjectivity, formulated by Adorno's criticism in 1920, and the subsequent concepts about modern art, such as the Entkünstung and the sublime.*

Keywords: *Expressionism, surrealism, avant garde, abstract subjectivity.*

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no Congresso *Religião, Política e Arte - alguns recortes acerca do contexto filosófico germânico dos séculos XIX e XX* organizado pelo Prof. Márcio Gimenes de Paula, em abril 2012 na UnB, a quem agradeço pelo convite que propiciou amarrar um pouco mais essas ideias, elaboradas a partir de aulas. Gostaria de agradecer e lembrar também o trabalho paralelo a este do estudante Lennon Noletto, publicado recentemente na revista *Pólemos*, nº 2, jul-dez de 2012.

² Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília.

O Eu e a verdade: a subjetividade abstrata das vanguardas

“O homem moderno acaba por arrastar consigo, por toda parte, uma quantidade descomunal de indigestas pedras do saber, que ainda, ocasionalmente, roncaram em sua barriga, como se diz no conto. Com esses roncamentos denuncia-se a propriedade mais própria desse homem moderno: a notável oposição entre um interior a que não corresponde nenhum exterior, e um exterior, a que não corresponde nenhum interior, oposição que os povos antigos não conhecem [...] É certo que se diz então que se tem um conteúdo e que falta somente a forma; mas, em todo vivente, esta é uma oposição completamente indevida”(Nietzsche, *Considerações extemporâneas*, § 4).

“Esse movimento dialético que a consciência exerce em si mesma, tanto em seu saber, como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência, é justamente o que se chama experiência”
(Hegel, *Fenomenologia do espírito*, Introdução, § 86).

Duas vanguardas: expressionismo e surrealismo

Em 1920, em um texto sobre a peça *Os mendigos* de Reinhard Sorge, de 1912, Adorno tenta pensar o expressionismo como uma luta declarada de um Eu que se expressa no mundo. Mas a tensão deste Eu, no fundo meramente formalista, com a verdade é problemática:

Toda forma ultrapassada a partir das quais [o expressionismo] se enfurece, tornam-se superfícies de fricção, fagulhas em que suas tochas são inflamadas. Suas forças são dispostas contra inúmeras resistências, o expressionismo não encontra sentido próprio [*Selbst*], volta-se [*Selbst*] para o mundo. Introspecção e autorreflexão lhe são estranhas. Onde tem a coragem de ser sensato [*Klug*]³, necessita de sua sensatez apenas para decompor as formas contraditórias. Suas próprias posições aparecem-lhe, por fim, como acima de dúvidas[...] (ADORNO, 2004: 609).

O eu que se projeta no mundo, que amontoa, como escreve Adorno, os escombros das cercas erguidas entre arte e vida, entretanto, não reconfigura

³ *Klug* pode ser traduzido por ‘inteligente’, mas o termo de derivação latina também existe em alemão, assim, preferimos um registro mais comezinho para a palavra, designando menos uma capacidade cognitiva, e mais uma perspicácia ou esperteza.

um mundo, resta apenas particular e, em sua busca de autorreflexão absurda, superfície que não dá conta da própria profundidade de qualquer vivência efetiva. O mundo, nessa unilateralidade, é a "cintilante sala de espelhos da alma, inundada de luz inescapável". A planaridade das personagens sem nome dos dramas expressionistas de 1920 – notadamente deste que Adorno comenta – aparece então como silhueta formal recortada contra o mundo, ao qual não retorna como vivência, experiência ou efetividade. Apesar do pretense universalismo de personagens nomeadas como "o Pai" ou "o Filho", espécies de *personas* esgarçadas, arrancadas de um drama convencional e em atrito com a nova forma, essas imagens que procuram negar qualquer profundidade particular de um Eu, ou de um nome, são apenas *isso*: um Eu vazio, um *Ich* que é apenas nome particular espelhado, sem universalidade (mesmo aquela do típico) ou individualidade. A luz dessa interioridade sem exterior reflete-se a si mesma de maneira inescapável, no fascínio paralisante do grito expressivo. Mas a verdade da vivência do eu formal não se completa, para no caos da alma, ou numa negação meramente abstrata. Nas palavras de Adorno, "a verdade das vivências do Eu é necessária para expulsar da obra o caos da alma, distinto da pureza da vontade. A catarse requer a verdade das vivências do mundo" (ADORNO, 2004: 610-611).

Catarse negada, configuração [*Gestaltung*] suspensa e incompleta, os dramas expressionistas, em 1920, estão "acima de suas próprias dúvidas", são intransparentes à própria tensão entre arte e vida que pretendem operar. A peça em questão foi encenada em 1917 por Max Reinhardt, mestre do claro-escuro anguloso que depois será associado ao cinema expressionista. De certa forma, a superfície sem imanência dessas sombras não deixa de lembrar

também a incapacidade de vida autêntica, *persona* plana encarnada apenas pelo uniforme de porteiro do protagonista de *Der Letzte Mann*, filme de 1924, dirigido por F. W. Murnau, para dar conta dos extremos da representação cinematográfica dos anos 20. No filme, a personagem tem seu lugar social, único vislumbre de uma experiência malograda, garantido pela glória do uniforme algo militar de porteiro de um hotel de luxo. Destituído desse invólucro, desse lugar social vazio de individuação ou mesmo de uma experiência adquirida, a própria personalidade definha, também ela esvaziada. Resta perguntar se a figura da cisão abstrata, na mimese, prefigura alguma vivência possível; o final feliz do filme, quando a personagem ganha um prêmio em dinheiro, desfecho provavelmente imposto pela indústria cinematográfica, parece apontar para uma autocomplacência do Eu em sua sala de espelhos, ou em sua pequena “peça de câmara”, que é o reverso especular da complacência da alma na sua própria decadência.

Claro que tratamos aqui do jovem Adorno, mas essa primeira reflexão sobre as vanguardas já aponta para o problema central da subjetividade abstrata apartada do todo, fora de qualquer autorreflexão, e, assim, da vivência do indivíduo e de alguma possibilidade de experiência; aquela subjetividade formal e metódica que, em 1961, Adorno encontra em um pólo absolutamente diverso deste da arte de vanguarda: o da pretensa cientificidade que assim se autodenomina “por antífrase”, tal qual o bom-senso criticado por Kant na Introdução aos *Prolegômenos a toda metafísica futura*; um bom senso e uma cientificidade “acima de suas próprias dúvidas”. E escreve Adorno:

o positivismo, para o qual contradições são anátemas, possui a sua mais profunda e inconsciente contradição, ao perseguir,

intencionalmente, a mais extrema objetividade, purificada de todas as projeções subjetivas, contudo apenas enredando-se sempre mais na particularidade de uma razão instrumental simplesmente subjetiva (ADORNO, 1987: 218)

A totalidade, nesse caso, não é algo dado, assim como não o é a noção de Arte, mas uma exposição crítica. "A totalidade," escreve Adorno no mesmo texto de 1961, "não constitui uma categoria afirmativa, mas sim crítica". Não são as puras manifestações sociais que expõem o todo à reflexão, pois esse "todo" à maneira positivista formado de parte nada mais seria que um aglomerado sempre incompleto; o "todo" é a contradição entre essas manifestações e a sua verdade, o que se dá em uma operação crítica. Ou seja, "não há nada socialmente fático que não tenha seu valor específico nesta totalidade [ou seja, na totalidade dada pela crítica]" (ADORNO, 1987: 223). Se "sistema e particularidade são recíprocos e só em sua reciprocidade resultam cognoscíveis" (ADORNO, 1973: 123), a forma particular de cada obra de arte e aquilo que se configura historicamente como Arte em seu conteúdo de verdade se entre-expressam. "A arte tem seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição" (ADORNO, 1982: 12). Fora desse movimento, o que aparece na configuração artística é menos sua pretensão a dar conta da experiência, e mais a fratura formal que, no expressionismo, expõe a cisão entre a subjetividade e o mundo, no qual no máximo esta se auto-espelha.

Sem insistir mais do que o necessário para o escopo desta discussão em uma coerência rígida em toda a obra de Adorno⁴, as questões que movem o jovem Adorno crítico do expressionismo em 1920 e o crítico da cientificidade moderna dos anos 60 permitem entender a gênese dos conceitos. Desse modo, podemos talvez encontrar nessa primeira crítica de Adorno uma origem distante do que depois o autor entenderá como *Entkünstung*, ou uma desartisticidade da própria arte, uma desartificação? Sobre tal conceito, Rodrigo Duarte nos ensina que foi enunciado nos escritos sobre música dos anos de 1950⁵. Adorno identifica-o com o fenômeno do Jazz, sem no entanto cunhar o neologismo, em 1953, no texto publicado em *Merkur* e posteriormente na coletânea *Prismas*, aliás, citada em nota remissiva no trecho sobre a desartificação da *Teoria estética*:⁶

Nesse processo, o espectador, levado pela cultura moderna, não atua mais por um processo de extrinsecar-se pela obra, na qual “devia esquecer-se

⁴ Para tanto, consultar Vladimir Safatle em “Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural”. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang. *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

⁵ Rodrigo DUARTE “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. In *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 2, janeiro de 2007.

⁶ Conforme o trecho de Adorno, traduzido e citado por Rodrigo Duarte no artigo da revista *Artefilosofia*: *As pessoas em desenvolvimento ainda não estão totalmente dominadas pela vida profissional e seu correlato psíquico, o “princípio de realidade”. Seus impulsos estéticos não são simplesmente exterminados pela opressão, mas desviados. O jazz é o meio preferencial desse desvio. Às massas de jovens que acorrem à moda atemporal ano a ano, provavelmente para esquecê-la depois de alguns anos, ele fornece uma solução de compromisso entre a sublimação estética e a adaptação social. O elemento “irrealístico” – não valorizável em termos práticos –, imaginativo, é admitido na medida em que ele se transforma no seu próprio caráter, de modo que ele mesmo se assemelha incansavelmente ao empreendimento real; repete em si seus mandamentos, vai ao encontro deles e, com isso, se incorpora novamente ao âmbito do qual ele queria sair. A arte é desartificada: ela mesma se apresenta como uma parte daquela adaptação, que contradiz o seu próprio princípio. A partir daí iluminam-se alguns traços peculiares do procedimento jazzístico.* (GS 10.1, p.135-136).

de si, tornar-se indiferente, desaparecer” (ADORNO, 1982: 29), o que Hegel chamava de liberdade perante o objeto, e, podemos acrescentar, o que Kant entendia por juízo reflexionante no qual ao formalismo do sujeito necessariamente correspondia uma recepção do objeto. A arte, para esses consumidores vorazes de cultura, é um espelho no qual projetam seus restos miméticos particulares, em um processo de desartificar o objeto artístico, retirando-se dele sua objetividade intrínseca e experienciável de ser Arte em uma dada configuração histórica. A desartificação faz com que o objeto de arte, nos dizeres do Adorno da *Teoria estética*, “por um lado torn[e]-se coisa entre coisa, por outro faz-se del[e] o veículo da psicologia do espectador” (ADORNO, 1982: 29). Por um lado, objeto de consumo, como os ornamentos desierarquizados das atulhadas salas burguesas do século XIX; negação meramente abstrata e subjetiva do mundo em uma objetividade fetichista, lugar de coisas espoliadas de suas qualidades, prontas para transitarem num sistema de valores quantificáveis; por outro, veículo psicologizante, em um movimento no qual o processo de desartisticidade da própria arte devem da cisão entre espectador e obra, cuja relação não mais atualiza uma experiência estética, mas somente repõe a abstração de um espelhamento plano do Eu; interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade, conteúdo sem forma; ou melhor, conteúdo que deforma a sua imagem e semelhança a própria forma, sem experiência-la realmente, isto é, experiência-la para além da abstração subjetiva ou da coisificação objetivante e fetichista. De um ponto de vista hegeliano – negação da experiência mesma.

A avaliação da última vanguarda, o surrealismo, em um artigo publicado pelo autor em 1956, também aponta para a mesma dicotomia desartificadora

entre uma subjetividade abstrata e uma coisificação fetichista. Análise contrária à da crítica seminal de Benjamin, para quem a recorrência surrealista aos estágios de semi-vigília era uma experiência viva, pois “na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade como a um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permite a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez” (BENJAMIN, 1987: 23). Apesar de Benjamin perceber o gosto ornamental e muitas vezes abstrato por procurar o enigmático no enigmático, explicitado naquele interesse dos surrealistas por frequentar “conventículos de damas caridosas” em que se consulta o futuro nos espíritos, no fundo nada mais que um fascínio pelas salas fechadas em suas volutas, arabescos e objetos de arte, onde as mesas dançam enfeitadas; apesar desse senão, ainda assim, Benjamin vê a escalada surrealista pelos ornamentos das fachadas *art nouveau* como um ‘iluminação profana’. A casa burguesa ainda pode ser de vidro, e suas portas estão escancaradas: *Nadja* é “um livro a portas batentes”. Vale notar que também para Benjamin essa experiência só se completaria ao escapar-se tanto da subjetividade abstrata, quanto da abstração objetivante, “a linguagem tem precedência”, escreve sobre o automatismo surrealista, em relação ao sentido, à “coisa” representada, e em relação ao “Eu” (BENJAMIN, 1987: 23). A interioridade das salas seria invadida pelo mundo⁷. Adorno, mais distante do movimento que Benjamin, longe da fonte, já não aposta nas “energias do

⁷ Sobre a interioridade das salas burguesas, observa Adorno em *Kierkegaard* que o interior da sala serve de metáfora à interioridade (ADORNO, 2012). O trecho foi longamente citado por Benjamin nas suas *Passagens*, In: *Passagens*, Willi Bolle (org.). Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2006, p. 254. Ou seja, para Adorno, em Kierkegaard, “a subjetividade livre [...] carrega toda a realidade efetiva” [p. 73], mas, “em seus afetos ela [a subjetividade], como interioridade sem objeto, chora a perda [trauert – o luto] tanto das coisas quanto do ‘sentido’” [p. 77]. ADORNO, *Kierkegaard*, 2012.

movimento” para mover qualquer turbina, pois a consciência da renúncia já se petrificou em um negativo fotográfico surrealista.

Não é no sonho que Adorno encontra a revolta surrealista, mas em seu procedimento estético, também vislumbrado por Benjamin: a montagem. Nesse mundo de detritos, “não vem à tona o em si do inconsciente”. Tais detritos se valem objetivamente das velhas revistas do século XIX, o século dos nossos pais, espécie contraditória de infância da modernidade, pois infância de um tempo do mesmo, início histórico de uma a-historicidade. Essas colagens movem uma familiaridade vaga, indeterminada, aquela memória vaga. Talvez pudéssemos dizer, com Henri Bergson, que estas são “certamente imagens de sonho; certamente costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade”. Nessa figuração da “infância da modernidade” em que a efigie de um passado indeterminado se dá a ver, memória e esquecimento (como quando nos escapa um nome conhecido) somam-se em “uma impressão de estranheza, mas não de uma estranheza indeterminada.”. Os olhares familiares que nos espreitam das florestas de segredos nas ruas da cidade moderna, em Bergson, redundam em arabescos abstratos, interioridade em cujas volutas não se enlaça a historicidade. Benjamin suspeita dessa unilateralidade em Bergson⁸, Adorno a estende ao próprio surrealismo: seu mundo não é o do sonho ou do inconsciente, o da liberdade, mas sim o de uma “liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva”; liberdade meramente abstrata que redundando, ao fim, em coisificação, em natureza-morta, *memento mori* de uma liberdade efetiva. Não

⁸ “A *durée*, da qual a morte foi eliminada, tem a mísera eternidade de um arabesco: exclui a possibilidade de acolher a tradição”. BENJAMIN. “Sobre alguns temas de Baudelaire”, In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1991: 137.

há aquela liberdade perante a arte, há antes a promessa de uma liberdade subjetiva sempre negada. Se há um fundo hegeliano na noção de desartificação, muito bem explicitado por Rodrigo Duarte, o tema do fim da arte relaciona-se, em Adorno, à incapacidade da subjetividade moderna de tornar-se Outro na obra, cisão constituinte, entretanto, do próprio “vazio” no qual se torna possível o novo das vanguardas⁹.

A subjetividade abstrata surrealista não é minada pela experiência viva que escapa à própria embriagues como ainda pensava Benjamin. “Suas imagens – escreve Adorno – não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches – fetiches da mercadoria – nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido” (ADORNO, 2003: 139). O surrealismo é montagem, seu parente mais próximo é a fotografia. Apesar de Adorno apenas enunciar esse caminho, há muito que se relaciona o olhar fotográfico à pornografia. O olhar pornográfico saqueia o mundo para seu desejo de posse, a fotografia o congela em cacos fixos de um todo nunca alcançado. Supremacia das coisas e não do sujeito – aquilo que Benjamin ressalta ao ler *Nadja*, o romance de Breton, como uma espécie de iluminação profana que só se dá a partir das coisas, ou do rosto de Paris – o surrealismo, para Adorno, não mina a subjetividade pela semi-vigília; a liberdade encontra-se revertida em um amontoado de coisas captadas por um olhar *voyeur*, cujo saque denuncia o caráter de mercadoria de todas as imagens. Não há interioridade – ou mesmo

⁹ “As razões que levaram Adorno a identificar a “desartificação” no cenário contemporâneo são, entretanto, de natureza bem diferente do que as que levaram Hegel à sua concepção sobre o fim da arte. Elas dizem respeito, por um lado, à incapacidade crescente do grande público para compreender em profundidade os fenômenos estéticos complexos, inclusive aqueles mais tradicionais. A desartificação pode, como se verá adiante, por outro lado, também ser entendida como uma tendência intrínseca da arte mais ‘avançada’”. DUARTE, *op cit*, p. 22.

o esvaziamento do sujeito abstrato em um corpo social de vivências de choque como queria Benjamin – mas fetiche. A montagem – como já escrevia Lukács – é da ordem da abstração, tal qual a mercadoria. As imagens surrealistas fazem abstração – arrancam do processo, como recortam das revistas – da própria libido.

A arte autônoma, tensão entre desinteresse, ou recusa, e o interesse gerado por essa mesma renúncia, não pode estar no âmbito do gosto, da fruição; ou, no caso da modernidade, da identificação subjetiva. “A emancipação da arte a respeito dos produtos da cozinha e da pornografia é irrevogável” (ADORNO, 1982, p. 24). As imagens surrealistas mimetizam, portanto, o que está petrificado e alienado: o seu limite como não-arte, sua falsa *hedoné* coisificada, sua interioridade sem reflexão ou introspecção, como aquela mimese incompleta reconhecida no expressionismo dos anos 20, ou como o corpo abstratizado na imagem pornográfica e na dança calculada das ginastas cujos membros são desarticulados na articulação de um todo alheio às partes que o compõem. Movimentos, ambos, que se apossam do corpo erótico, apagando, entretanto, no desmembramento do próprio corpo em relação a uma máquina totalizante, o erótico, ao explicitar o cálculo de seu lugar vazio¹⁰.

Pela noção de montagem, Adorno pode apontar, na historicidade formal das imagens surrealistas, na mimese vista por dentro, a sua verdade;

¹⁰ Vale lembrar a análise de Kracauer quanto ao fenômeno das *Tallergirls*, *balés* que formavam figuras compostas por muitas moças em trajes de banho: “esse produto das fábricas americanas de distração já não é mais constituído por garotas individuais, mas complexos indissolúveis de garotas, cujos movimentos são demonstrações matemáticas [...]”; tal desenho composto de corpos desmembrados por um cálculo totalizante abstrato “é um sistema de linhas que perdeu todo seu significado erótico, mas, todavia, indica o lugar onde o erótico se manifesta”. KRACAUER, *O ornamento de massa*, 2009, pp.92-93.

pode flagrar os antagonismos da realidade na própria imanência do objeto, ou da forma.

Revendo o expressionismo: expressão e verdade na *Teoria estética*

Para entender a relação entre a desartificação e a cisão do Eu, voltemos ao expressionismo. Ao enfrentar o limite mimético das vanguardas, Adorno faz uma leitura do sublime kantiano em sua *Teoria estética*. Salvo engano, a primeira das citações do sublime kantiano na *Teoria estética* é:

Poder-se-ia objetar ao hedonismo estético a passagem da doutrina kantiana do sublime que ele extrai penosamente da arte: a felicidade produzida pelas obras de arte seria, quando muito, o sentimento de resistência que elas mediatizam (ADORNO, 1982: 27).

O sublime de Kant diz respeito mais ao âmbito da natureza, e menos, como era de se esperar, às artes da “representação”, artes da imagem das quais o próprio Adorno mantém certa distância, preferindo a arte mimética da música. Mas talvez seja no limite representativo imagético mais baixo, o da “aparência”, que possamos flagrar a contradição mais explícita da nova arte. A recorrência de Adorno às imagens de Max Ernst para falar do surrealismo, muito embora este também fosse um movimento literário, não deixa de confirmar a hipótese. Se o sublime é o que não podemos apreender pela forma, pela sensibilidade, para as artes visuais, artes do aparente, evocá-lo seria impossível. A impossibilidade de dar características plásticas ao sublime é a perspectiva tradicional de interpretação, adotada por Edmund Burke: o artista,

quando busca na pintura a sublimidade, só logra atingir formalizações ridículas, disformes, grotescas. As relações da pintura com a noção de sublime derivam dos empréstimos que a teoria da arte setecentista fez às retóricas antigas; do sentido do elevado de Longino traduzido por Boileau, surge a noção de um “não-sei-o-quê” da representação que exporia, em imagens, o limite da própria representação como espaço de agenciamento de olhar. Mas esse limite, nos setecentos, é ainda um dos *modi* de representação decorosa, uma normatividade extrínseca à fatura, que, no entanto, a regula de fora.

Apesar de os artistas anteriores à modernidade enfrentarem esse limite, seja pela representação da paisagem, seja pela alegoria, a reinterpretação do conceito para além do nível iconográfico (ou para além dos discursos de regulamentação decorosa) é marca da ruptura moderna. Marca de uma constante tensão entre a aparência e a espiritualidade, potencializada pelas obras de vanguarda que buscam romper o caráter de dispositivo de mediação do objeto artístico em função de sua pura espiritualização. Essa tensão torna o sublime kantiano conceito constituinte das novas poéticas. O "não-representável sensível" não pode mais ser acionado por um modo de representação, pois a constituição histórica da convenção esgarça-se em fins de século XVIII; assim, a doutrina de Kant descreve "com maior razão uma arte que estremece em si, ao suspender-se em nome de um conteúdo de verdade evidente sem, no entanto, enquanto arte, perder seu caráter de aparência". Ou seja, como escreve Adorno, "as obras em que a estrutura estética se transcende sob pressão do conteúdo de verdade ocupam um lugar que outrora indicava o conceito de sublime" (ADORNO, 1982:222). Deslocado do âmbito de nosso sentimento em relação à natureza, pois

Adorno reconhece que é nas obras artísticas que pode se dar esse embate homem/belo natural, o sublime passa a ocupar um espaço central na recepção da arte moderna: "o sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte. O sublime traça a linha de demarcação em relação ao que mais tarde se chamou artesanato" (ADORNO, 1982: 222). Para a modernidade o sublime é o limite entre a "arte" e a sua "mecânica", entre a arte e os *modi* de agenciamento da representação, desnudados então em seu caráter histórico de convenção, em sua desartisticidade fundante. O sublime pode ser o mecanismo formal subjetivo que desvenda, na arte moderna, a desartisticidade dos materiais históricos com os quais, por fim, o artístico se constitui.

A arte de vanguarda, para Adorno, abdica da representação, da completude mimética clássica, em busca de uma "verdade" anterior dada no próprio ato de criar, nos pregos e cola que Alban Berg aponta como parte da objetividade da arte. Por isso, as pinceladas ficam aparentes, o gesto evidenciado; por isso o uso da xilogravura, técnica rústica, pouco afeita às delicadezas da verossimilhança, torna-se veículo das vanguardas do século XX. Para usar termos kantianos, a "mecânica" da arte desnuda, nos objetos, sua característica de "bela arte", de arte refletida e não apenas material. O perigo, suscitado por Kant e tematizado por Adorno, é uma nova cisão, a "desmaterialização" do objeto arte, da mediação "obra", no puro jogo metódico da representação, ou no jogo consigo mesmo daquele Eu em silhueta. Kant reconhece essa tendência, que ele entende como "lúdica", na arte de seu tempo. A arte que apraz como agradável aos sentidos, não é bela-

arte, pois:

A arte tem toda vez uma intenção determinada, de produzir algo. Se isso, porém, fosse uma mera sensação (algo meramente subjetivo), que devesse ser acompanhada de prazer, esse produto, no julgamento, aprazeria somente mediante o sentimento-de-sentidos [...] a arte não aprazeria no *mero julgamento*, isto é, não como bela-arte, mas como mecânica (KANT, 1980: 245-246).

A mecânica dos *modi* de representação, assim como a mecânica dos “efeitos” artísticos para a sensação, fazem com que o objeto-arte funcione como meio para outras intenções agradáveis ou mesmo educativas; intenções extrínsecas à arte, pois escapam àquela de amarrar o sujeito, na comunicação universal, à experiência particular da configuração artística; ou seja, a experiência do *mero julgamento*, à cuja abstração subjetiva finalista deve concordar um objeto experienciado como bela-arte. O mecanismo-obra, entretanto, não pode ser dissociado de sua configuração material, o elemento formalizador “coativo”:

Em todas as artes livres é requerido algo de coativo ou, como se costuma denominá-lo, um *mecanismo*, sem o qual o *espírito*, que na arte tem de ser livre e é o único que vivifica a obra, não teria nenhum corpo e se evaporaria inteiramente: isso não é desaconselhável lembrar (por exemplo, na arte poética, a correção da linguagem e a riqueza da linguagem, assim como o a prosódia e a métrica), pois muitos educadores modernos acreditam propiciar do melhor modo uma arte quando eliminam dela toda a coação e a convertem de trabalho em mero jogo (KANT, 1980: 244).

Se pensarmos que esse elemento coativo formalizador não precisa ser regido por uma normatividade externa e fixa, pois toda preceptiva normativa é convenção e, portanto, elemento histórico – historicidade que talvez não fosse

visada por Kant – , temos enunciado o pressentimento da relação dialética entre o artístico e suas fronteiras¹¹. Da perspectiva supra-sensível que o sublime concede às obras, Adorno sintetiza esses mesmos antagonismos na arte de vanguarda, notadamente da expressionista:

também correntes anti-realistas como o expressionismo participam da rebelião contra a aparência. Ao ele opor-se à cópia do exterior, tendia para a proclamação sem disfarces de atos psíquicos reais [...] Contudo, no rigor desta revolta, as obras recaem na simples coisalidade, como se se tratasse de castigar sua *hybris* em ser mais do que arte (ADORNO, 1982:122).

A *hybris* expressionista, aquele grito fascinante que não chega a tornar-se catarse, aproxima-o do mundo das coisas, o Eu do texto de 1920, aqui é coisificado no outro pólo da cisão, na mesma incompletude abstrata. Mas não é numa nostalgia da ingenuidade de uma experiência perdida que pode se constituir o novo, aquele “isso” que é marcha cega, abstrata (‘o caráter abstrato do Novo é necessário’, ADORNO, 1982:32). A arte nova é intrinsecamente não-ingênua, ou seja, enfrenta as cercas de arame farpado que a pressionam para fora de sua esfera, esfera vazia como positividade dada, sempre a ser refeita a partir dos fenômenos (os *mecanismos*?) que explicitam a totalidade daquilo que pode ser dito Arte. Na reflexividade do juízo sublime, no qual se expõe o irrepresentável, o limite mecânico da arte de representar e a não mecanicidade de sua constituição se enfrentam em um campo cuja

¹¹ Argan entende que a concepção humanista da arte, já no século XV, pressupõe uma “história humana”, uma “tradição”, dessa característica, escreve o autor, “depende o caráter histórico, e só aparentemente preceptista, dos tratados”; tais tratados artísticos são, portanto, perpassados pela noção de uma tradição a que se deve emular, quando não sobrepujar; são perpassados por uma historicidade estruturante. ARGAN, G. C. “A cultura artística do final do século XVI”, In *Imagem e persuasão*, 2004:. 12-13.

negatividade abstrata repõe a necessidade de se haver com a desartisticidade histórica do próprio fenômeno artístico particular. O malogro da experiência descrito no texto de 1920 nas *personas* expressionistas pode ser visto, assim, como elemento negativo da própria constituição da arte moderna, cujo pressuposto é, entretanto, repor, em seus limites, uma outra possibilidade de experienciar esteticamente o mundo, para além da coisificação ou da subjetividade abstrata. Como Adorno escreve em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, a narrativa realista pressupõe o lugar do narrador que se consolida historicamente no século XIX e ao mesmo tempo é solapado. Todo romance posterior não pode, se se quiser novo, ignorar a fratura:

Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*] (ADORNO, 2003: 55).

A não-ingenuidade da narrativa de Thomas Mann, por exemplo, como em uma peça de Jazz ou em uma *persona* expressionista, inclui esse sujeito abstrato, que “sai fora” como escreve Adorno em relação ao sujeito jazzístico, mas como ironia da própria forma narrativa. O não-artístico irrompe como fratura constituinte no próprio artístico, explicitando a mecânica da narrativa, como coisa, e, no mesmo movimento, a mimese da petrificação alienada, experiência possível no “sentimento de resistência que as obras mediatizam”.

Referências Bibliográficas

- ADORNO T.W. “Sobre la lógica de las ciencias sociales”. In *La Disputa del positivismo em la sociologia alemana*. Barcelona/México: Grijalbo, 1973.
- ADORNO, T.W. “Expressionismus und künstliche Wahrhaftigkeit”. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Surhkamp, 2004.
- ADORNO, T.W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Surhkamp, 1970.
- ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, T.W.. "Revendo o Surrealismo" e “A posição do narrador no romance contemporâneo”. *Notas sobre Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, TW. "Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã". In: *Os Pensadores*. Trad. Zeljko Loparic *et al.* Abril Cultural, 1987.
- ADORNO, T. W. *Kierkegaard*. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: Unesp, 2012.
- ARGAN, G. C. “A cultura artística do final do século XVI”, In *Imagem e persuasão*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- BENAJMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 2ª ed. Trad. João Carlos Barbosa Martins *et al.* São Paulo: brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. "Surrealismo: último instantâneo de inteligência européia", In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 3ªed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet *et al.* São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DUARTE, R. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. In *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 2, janeiro de 2007.

KANT, I. “A arte do gênio”. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRACAUER, S. “O ornamento de massa”. In: *O ornamento de massa*. Trad. Carlos Eduardo Machado *et al.* São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SAFATLE, V. “Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural”. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (org.). *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.