

O PENSAMENTO ESTÉTICO DE THEODOR W. ADORNO

**Um estudo em torno das relações
entre Filosofia, Arte e Subjetividade**

SÍLVIA BENTO

Título: O Pensamento Estético de Theodor W. Adorno
Um estudo em torno das relações entre Filosofia, Arte e Subjetividade
Autor: Sílvia Bento
Editor: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Coleção: Estética, Política e Artes
Coordenação da coleção: Eugénia Vilela e Né Barros
Composição fotográfica: João Apolinário

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020.

This publication is funded with National Funds through the FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (Foundation for Science and Technology / Ministry for Science, Technology and Higher Education - Portugal), in the framework of the Project of the Institute of Philosophy with the reference UIDB/00502/2020.

O PENSAMENTO ESTÉTICO DE THEODOR W. ADORNO

UM ESTUDO EM TORNO DAS RELAÇÕES
ENTRE FILOSOFIA, ARTE E SUBJETIVIDADE

SÍLVIA BENTO

Este livro teve origem na tese de doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação científica da Professora Doutora Maria Eugénia Morais Vilela, e desenvolvida com o apoio de uma bolsa de doutoramento financiada pela FCT / MCTES – Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (Referência da Bolsa: SFRH/BD/100023/2014).

ÍNDICE

Lista de abreviaturas e siglas	7
Nota sobre traduções e citações.....	9
Introdução	11

PARTE I

A ARTE ENQUANTO OBJETO DE PENSAMENTO FILOSÓFICO

Capítulo 1

O pensamento estético de Adorno enquanto <i>filosofia da arte</i>	23
1.1. <i>Pensamento, reflexão e forma</i> do objeto artístico.....	24
1.2. <i>Crítica, negatividade e mediatidade</i> da obra de arte.....	30
1.3. A filosofia da arte: o conceito de <i>conteúdo de verdade da arte</i>	45

Capítulo 2

A filosofia romântica da arte segundo F. Schlegel e as suas afinidades com o pensamento estético adorniano	51
2.1. O conceito romântico de <i>reflexão</i> : entre a epistemologia e a filosofia da arte.....	51
2.2. A <i>forma</i> como modo de realização do pensamento autorreflexivo da obra de arte.....	56
2.3. A crítica e a possibilidade de determinação da imanência formal do objeto artístico	62
2.4. A <i>ideia</i> de arte enquanto conceito absoluto.....	69

PARTE II

A INTRODUÇÃO DO CONCEITO DE *SUBJETIVIDADE* ENQUANTO CONCEITO DA FILOSOFIA DA ARTE

Capítulo 1

Filosofia, arte e subjetividade segundo F. Schlegel, Schiller e Hegel	85
1.1. F. Schlegel e a elaboração do conceito estético de <i>Romantisch</i>	88

1.2. Schiller e a perspetivação da arte segundo o conceito filosófico de <i>subjetividade</i>	96
1.3. Hegel e a plena espiritualização da arte.....	120

Capítulo 2

A filosofia adorniana da arte e a permanência do conceito

de <i>subjetividade</i>	149
2.1. <i>Heteronomia e negatividade</i> da arte. Os comentários de Jay M. Bernstein	153
2.2. A intensificação da <i>mediação subjetiva</i> na arte	165
2.3. O conceito de <i>estética negativa</i> . Os comentários de Christoph Menke	175
2.4. O <i>carácter enigmático</i> da obra de arte. A convergência entre arte e filosofia	189
2.5. A experiência filosófica da arte de obra como saber-de-si subjetivo	195

PARTE III

A SUBJETIVIDADE COMO PRINCÍPIO DE VERDADE DA ARTE

Capítulo 1

O conceito de *subjetividade* estética segundo a filosofia adorniana da arte ...

203	
1.1. A perspetivação da <i>subjetividade</i> enquanto problemática filosófica da arte ..	205
1.2. A introdução de conceitos antropológicos: a noção de <i>mimesis</i>	212
1.3. O conceito de <i>mimesis</i> enquanto noção filosófico-estética e a sua articulação com o conceito de <i>subjetividade</i>	227
1.4. Reformulação crítica do conceito hegeliano de <i>subjetividade</i> estética	238

Capítulo 2

O conteúdo de verdade da arte e a persistência do conceito

de <i>subjetividade</i>	253
2.1. O imperativo metodológico de <i>não-desestetização</i>	254
2.2. A <i>forma</i> artística como potencialidade de autorreflexividade crítica subjetiva.....	261
2.3. A insistência na perspetivação das relações entre arte e subjetividade	270

Conclusão	279
------------------------	-----

Bibliografia	287
---------------------------	-----

Anexo	303
--------------------	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADORNO, THEODOR. W., *GESAMMELTE SCHRIFTEN IN ZWANZIG BÄNDEN*. 20 VOLS. FRANKFURT AM MAIN : SUHRKAMP VERLAG, 1970-1986 = **GS**
ADORNO, THEODOR. W., HORKHEIMER, MAX. *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG. PHILOSOPHISCHE FRAGMENTE*. FRANKFURT AM MAIN : S. FISCHER VERLAG GMBH, 1969 = **DdA**

7

ÄSTHETISCHE THEORIE (GS 7) = **ÄT**
KIERKEGAARD. *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN* (GS 2) = **K**
MINIMA MORALIA (GS 4) = **MM**
NEGATIVE DIALEKTIK (GS 6) = **ND**
NOTEN ZUR LITERATUR (GS 11) = **NzL**

NOTA SOBRE TRADUÇÕES E CITAÇÕES

A tradução de todas as citações extraídas de obras de Theodor W. Adorno incluídas neste livro é da nossa responsabilidade (a consulta de traduções em línguas portuguesa, inglesa, francesa e espanhola constituiu uma orientação relevante com vista a tal fim – cf. “Bibliografia”). Em caso de inexistência de traduções portuguesas disponíveis, e salvo indicação em contrário, as traduções de citações de obras de outros autores originalmente escritas em alemão, inglês e francês são, também, da nossa autoria. Os extratos em língua original – no que concerne a obras de Adorno, bem como no que respeita a obras de outros autores – são apresentados em anexo no final do presente livro, de modo a poderem constituir objeto de consulta se o leitor assim o desejar.

No que respeita a citações, assumimos uma postura de preferência metodológica pela integralidade da apresentação das ideias e das perspetivações envolvidas, sempre que assim nos surge como pertinente. A extensão mais ou menos longa de determinadas citações traduz uma justificação que se nos afigura intelectualmente legítima e avisada: conceder ao leitor o contexto e as implicações filosóficas dos assuntos tratados e discutidos ao longo deste livro.

INTRODUÇÃO

Segundo os editores da obra postumamente publicada de Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie* (1970), o filósofo alemão haveria decidido integrar como epígrafe do seu livro o seguinte fragmento de Friedrich Schlegel: «No âmbito daquilo que se denomina filosofia da arte, estão geralmente ausentes uma de duas coisas: ou a filosofia, ou a arte.»^{1*}. Aceitando a sentença de F. Schlegel como princípio teórico orientador da escrita de *Ästhetische Theorie*, o estudo aqui apresentado assume como propósito a perspectiva do delineamento das relações entre Filosofia e Arte no âmbito do pensamento estético de Adorno.

A estética adorniana como *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*]: tal visão constitui a pedra de toque da nossa leitura do pensamento estético tardio de Adorno, com especial incidência sobre *Ästhetische Theorie*. A apreciação da estética adorniana como filosofia da arte permite-nos, assim cremos, a possibilidade de avaliação da sua inserção num contexto mais alargado da história do pensamento filosófico-estético. Filosofia da arte – tomemos as

¹ * Trata-se do “Fragmento 12” de «Kritische Fragmente». Cf. Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. München : Carl Hanser, 1971, p.6. [Todas as notas de rodapé sinalizadas com (*) integram traduções, da nossa autoria, de extratos de obras de distintos autores originalmente escritos em línguas alemã, inglesa e francesa. Para consultar estes mesmos extratos, aqui traduzidos, nas suas línguas originais: cf. “Anexo”.]

seguintes interrogações como linhas orientadoras do nosso estudo: como avaliar a assunção da arte (e das suas obras) como objeto do pensar e da conceptualidade filosóficos?; como perspetivar o gesto filosófico de configuração da *arte [Kunst]* enquanto conceito-maior da estética, enquanto conceito-primeiro entre os conceitos estéticos? Procurando ensaiar possíveis respostas, partiremos da consideração de uma conceção-chave sustentada pelo filósofo: a conceção relativa à obra de arte como entidade de *verdade [Wahrheit]* – entidade que realiza um *conteúdo de verdade [Wahrheitsgehalt]* – que apela à sua determinação filosófica, exigindo constituir-se como objeto de atenção por parte do pensamento e da conceptualidade filosóficos. Uma tríade conceptual afigura-se, pois, como eixo estruturante do pensamento estético de Adorno: filosofia – arte – verdade.

No interior da estética adorniana – por nós interpretada e apresentada como filosofia da arte –, desenha-se a assunção da prerrogativa do pensar filosófico no que respeita a tarefa de determinação do conteúdo de verdade da arte e das suas obras. A obra de arte, enquanto entidade de verdade, interpela, reclamando, o pensar filosófico: o objeto artístico constitui-se como objeto filosófico. A arte configura-se como objeto da filosofia – o objeto-arte determina-se como objeto do pensar filosófico. Eis o principal intento do nosso estudo: perspetivar o pensamento estético de Adorno como uma filosofia da arte, como um corpus de pensamento filosófico que assume, privilegiando, o objeto-arte enquanto eminente objeto da filosofia e, bem assim, enquanto referência determinante e orientadora do delineamento da conceptualidade filosófica.

Neste sentido, este estudo propõe uma postura de interpretação da estética adorniana como um corpus de pensamento elaborado no seguimento das mais finas e definitivas posições relativas à filosofia da arte assumidas no contexto do romantismo e do idealismo alemães; procuraremos, pois, traçar a herança estética da filosofia de Adorno, inserindo-a no âmbito de um movimento filosófico-estético que lhe é anterior e profundamente afim, e tomando, por conseguinte, como objeto de atenção as relações entre a filosofia adorniana da arte e a tradição estética alemã de finais do século XVIII e inícios do século XIX. O estudo aqui exposto revela, com efeito,

uma especial aspiração de constituir-se como uma breve história de problemáticas estéticas desenvolvida a partir da delimitação de determinadas temáticas estruturantes: a saber, a consideração da arte como problemática filosófica e do objeto-arte elevado a objeto de pensamento filosófico; a perspetivação de modos de posicionamento da filosofia e da conceptualidade filosófica perante o objeto-arte; o delineamento da noção de *subjetividade* [*Subjektivität*] enquanto conceito filosófico-estético; a articulação entre arte e subjetividade e, concertadamente, a assunção da arte enquanto domínio de autorreflexividade ou saber-de-si subjetivos.

No seguimento de tais considerações, importaria elucidar que o estudo aqui apresentado expressa uma confessa admiração – sem possuir, no entanto, a pretensão da influência – pelos trabalhos dedicados à reinterpretação das estéticas idealista e romântica, tal como empreendidos desde a década de 1990 por Manfred Frank em “*Unendliche Annäherung*”. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (1997) no cenário académico de língua alemã, bem como por Andrew Bowie em *Aesthetics and Subjectivity* (1990) e em *From Romanticism to Critical Theory* (2012) no âmbito do universo filosófico anglo-saxónico. A peculiar condenação de conservadorismo avançada por parte do filósofo inglês Peter Osborne relativamente a um recente gosto pelo estudo do idealismo e do romantismo estéticos^{2*} não se apresenta totalmente mal recebida, conquanto tal censura não se afigure inteiramente justa ou ajustada: o estudo aqui exposto constitui a expressão de uma tentativa de ensaiar afinidades entre o pensamento de Adorno e a sua tradição estética, procurando delinear uma mesma trama teórica e conceptual e, deste modo – ou através desta linha de interpretação –, lançar luz sobre o pensamento do nosso filósofo. Tal opção metodológica concerta a sua justificação: a contínua sustentação manifestada por Adorno respeitante à pertinência filosófica do pensamento e da conceptualidade estéticos – a tradição

² * Assim escreve Peter Osborne em *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art* de 2013: «Não há dúvida que de este retorno à tradição [estética] europeia pós-kantiana tem constituído, em parte, um fenómeno culturalmente conservador.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York : Verso, 2013, p.7.

filosófica e estética – no momento da proclamação do seu pretense derrube ou oblição, tal como escreve o filósofo no ensaio intitulado «Über Tradition», publicado em 1967³.

Tomando como intento fundamental a apresentação do pensamento estético de Adorno como filosofia da arte – tal constituirá o núcleo do estudo a que dedicamos a Parte I deste livro, sob o título «A arte enquanto objeto de pensamento filosófico» –, proporemos determinar, num primeiro momento, os precedentes estéticos do pensamento adorniano a partir da análise das suas afinidades com a filosofia da arte desenvolvida pelo romântico Friedrich Schlegel. Delimitando alguns conceitos centrais traçados em torno do objeto-arte – tais como: pensamento, autorreflexão, crítica, forma –, procurar-se-á perspetivar as proximidades entre as posições adornianas e a filosofia desenvolvida por Friedrich Schlegel no período dos escritos publicados na revista *Athenäum*.

Apreciadas, com a merecida atenção, as afinidades estéticas entre a filosofia adorniana e a filosofia romântica sobre arte, pretender-se-á, não obstante, seguir, com o devido rigor, uma outra linhagem estética – a idealista, não a romântica. O desenho dos precedentes estéticos do pensamento do filósofo – explícita ou implicitamente evocados pelo próprio – constitui, assim cremos, a postura metodológica mais apropriada: a tradição estética alemã de finais do século XVIII e de inícios do século XIX eleva-se a primeiro plano no que concerne a tarefa de delimitação das influências filosófico-estéticas de Adorno. Deste modo, *Ästhetische Theorie* apresentar-se-á lida e perspetivada em contínua proximidade filosófica com *Vorlesungen über die Ästhetik* de G.W.F. Hegel. Uma relevantíssima noção filosófica deverá ser introduzida a fim de sustentar tal procedência estética do pensamento de Adorno: trata-se da noção filosófica de *subjetividade* [*Subjektivität*], *subjetividade estética* [*ästhetische Subjektivität*] – uma noção jamais assumida como alvo de rejeição filosófica por parte do pensamento adorniano, mas

³ * A problemática da *tradição* [*Tradition*] constitui objeto de análise filosófica por parte de Adorno num breve ensaio intitulado «Über Tradition», primeiramente publicado em *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1967, pp.29-41, e posteriormente integrado em *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977, pp.310-320.

criticamente reconfigurada e apresentada como o conceito estruturante de um pensar estético que se desenvolve no decurso de um diligente diálogo com a conceptualidade estética idealista.

De acordo com tais considerações, no âmbito da Parte II do presente livro, intitulada «A introdução do conceito de subjetividade enquanto conceito da filosofia da arte», procuraremos contrariar algumas das conclusões avançadas por comentadores do pensamento estético adorniano – as quais assumem como correta a interpretação de uma suposta postulação por parte de Adorno da anulação da *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] como dimensão essencial do objeto artístico (nomeie-se Jay M. Bernstein e Christoph Menke) –, pretendendo, neste sentido, e por nosso turno, justificar teoricamente a centralidade da noção de subjetividade estética no contexto da filosofia adorniana da arte. Por conseguinte, proporemos avaliar o pensamento estético de Adorno como um aprofundamento contemporâneo de determinadas conceções estéticas inaugurais de Friedrich Schlegel sustentadas em «Über das Studium der griechischen Poesie», bem como de Friedrich Schiller apresentadas em «Über naive und sentimentalische Dichtung» e «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen» e, como já foi mencionado, de G. W. F. Hegel assumidas em *Vorlesungen über die Ästhetik*. A atenção dedicada aos pensamentos estéticos de F. Schlegel, Schiller e Hegel permitir-nos-á, assim sustentaremos, propor uma tentativa de delineamento e perspetivação dos momentos filosófico-estéticos que conduziram à elaboração do conceito de *filosofia da arte* no âmbito do pós-kantismo e do romantismo e idealismo alemães. Como tal, procuraremos examinar possíveis soluções de resposta às seguintes interrogações: como avaliar a transfiguração da estética filosófica em *filosofia da arte* no contexto posterior à publicação de *Kritik der Urteilskraft*?; como perspetivar a assunção do objeto artístico enquanto objeto do pensar filosófico (e da estética filosófica) ao longo do romantismo e do idealismo alemães?; como conceber a perspetivação do conceito de *Künstlichkeit* [na ausência de melhor tradução: *artificialidade*] no período cultural e filosófico referido? Com efeito, no que concerne o diálogo entre Adorno e a sua herança estética, tratar-se-á, em primeiro plano, de avaliar a

consideração relativa à arte como conceito filosófico, como produto e mediação subjetivos e como ocasião de autorreflexividade subjetiva; e, principalmente: a assunção da noção filosófica de subjetividade enquanto princípio de verdade da arte.

No contexto da Parte III deste livro, sob o título «A subjetividade como princípio de verdade da arte», procuraremos sustentar que a tríplice conceptual filosofia-arte-verdade, tal como presente na estética de Adorno, poderá ser, em bom rigor, perspectivada segundo uma outra combinação de conceitos, atendendo às linhas fundamentais que configuram tal corpus de pensamento estético: filosofia-arte-subjetividade. A comensurabilidade entre arte e filosofia – um dos momentos definidores da estética adorniana – poderá ser compreendida à luz das seguintes considerações: a determinação da *verdade da arte* [*Wahrheit der Kunst*] segundo o pensamento filosófico, isto é, a determinação da verdade da arte como verdade filosófica, constitui-se como possibilidade de determinação da *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. A experiência da obra de arte – perspectivada como experiência filosófica – determina-se como experiência da subjetividade sobre si mesma, como momento reflexivo do sujeito, o qual se sabe a si mesmo através do pensar filosófico dedicado à sua objetivação artística. A possibilidade de determinação do conteúdo de verdade da arte segundo o pensamento filosófico configura-se como ocasião de saber-de-si subjetivo; a sua determinação subjetiva – a intensificação da sua mediação subjetiva – assume-se como condição de possibilidade da arte enquanto domínio de verdade que apela ao pensamento filosófico. A noção filosófica de subjetividade apresenta-se, assim proporemos, como o conceito fulcral que permite a possibilidade de abertura de modos de compreensão sobre a filosofia adorniana da arte.

O delineamento e a perspetivação da conceção de subjetividade estética, tal como elaborada por Adorno, afiguram-se como questão premente, exigindo, da parte do nosso estudo, a convocação do quadro estético idealista. A antiga dicotomia entre *espírito* [*Geist*] e *natureza* [*Natur*] – marca do pensamento alemão de Kant a Adorno – encontra-se manifestamente presente na conceção adorniana de subjetividade estética. Contra a postulação hegeliana de progressiva *espiritualização* [*Vergeistigung*] da arte, Adorno desenvolve uma visão

relativa ao conteúdo de verdade da arte enquanto expressão da tensão subjetiva entre dimensão espiritual e dimensão natural – como que invocando, assim se nos afigura, as posições de Schiller acerca do sujeito moderno enquanto entidade não-conciliada, cindida entre *impulso formal* [*Formtrieb*] e *impulso sensível* [*Sinnestrieb*]. A introdução de considerações provindas do domínio da antropologia (as obras *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion* (1890-1915) de James George Frazer e *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912-1913) de Sigmund Freud deverão ser mencionadas a tal respeito) constitui um novo elemento teórico a partir do qual Adorno se permite desenvolver a sua noção filosófico-estética de subjetividade. Importaria atentar, especialmente, sobre o conceito antropológico de *mimesis* – o qual traduz, de um certo modo, a singularidade da postura adorniana no que concerne a elaboração de uma noção estética de subjetividade perspectivada na sua cisão espírito-natureza. Em verdade, a insistência filosófica na consideração da *não-reconciliação* [*Nicht-Versöhnung*] da subjetividade consigo mesma apresenta-se, no contexto adorniano, como problemática estética, como problemática inerente à filosofia da arte. A tríplice conceptual filosofia-arte-subjetividade determina-se, pois, como estruturante no interior do pensamento estético adorniano – e, conseqüentemente, como possibilidade de configuração teórica de modos de interpretação do diálogo mantido por Adorno com a tradição estética idealista.

17

Partindo da consideração de tais asseverações fundamentais traçadas no interior da filosofia da arte desenvolvida por Adorno, cumpriria problematizar – e, como tal, saber distanciar teoricamente – as relações entre o pensamento estético adorniano e determinadas formulações conceptuais delineadas no contexto das teorizações modernistas acerca da arte (tomaremos a teoria da arte formulada por Clement Greenberg – autor caro a Adorno, de facto – como ilustrativa). Com efeito, a leitura do pensamento estético de Adorno deverá integrar uma postura de ininterrupta atenção à proclamação avançada pelo filósofo relativamente à insuficiência da teoria da arte e dos discursos ou modos de pensamento sobre arte inscritos ou desenvolvidos no âmbito de supostos domínios estritamente

artísticos: a introdução da noção filosófico-estética que determina o pensamento de Adorno – a noção de conteúdo de verdade da arte – define tal corpus estético como uma filosofia da arte, marcando o seu carácter distintivo, porque eminentemente filosófico, perante as teorizações modernistas, conquanto estas se afigurem, amiúde e convencionalmente, consideradas como afins da estética adorniana (tenhamos presente a ênfase que merecera e merece, por parte de inumeráveis comentadores, a proximidade pessoal e estética entre Adorno e a Segunda Escola de Viena). A respeito de tal matéria, a posição adorniana revela-se clara: o domínio da arte intersesta-se com o domínio da filosofia. A relutância filosófica de Adorno no que concerne a perspetivação da arte como uma esfera de plena *autonomia* [*Autonomie*] deverá ser compreendida segundo tais considerações: a arte – o conceito de arte – deverá ser filosoficamente avaliado na sua potencialidade de integração ou convocação de uma inexorável *heteronomia* [*Heteronomie*], a qual se afigura como modo de realização da possibilidade de interseção daquela, a arte, com o pensar filosófico. A qualidade de entidade de verdade do objeto artístico poderá ser anunciada como o eixo de ligação entre arte e filosofia: a comensurabilidade entre arte e filosofia apresenta-se profundamente sustentada no interior do pensamento estético de Adorno – trata-se, pois, de filosofia da arte.

Cumpriria, não obstante, ter presente as posições adornianas respeitantes ao objeto artístico como eminente entidade de pensamento, configurada no seu ser-outro relativamente à sua envolvimento empírica. A condição de separabilidade da obra de arte perante os demais objetos define a primeira aceção da denominada *negatividade da arte* [*Negativität der Kunst*], tal como pensada pelo filósofo. Há, pois, inegáveis contornos tendencialmente modernistas que estruturam a perspetivação adorniana sobre arte – e que uma primeira leitura do pensamento do filósofo prontamente sublinharia como, porventura, essenciais: o ser-outro do objeto artístico determina a sua qualidade de entidade *negativa* [*negative*], *crítica* [*kritische*], relativamente aos objetos quotidianos, insertos na empírea circundante. Do mesmo modo, a exigência de dedicação metodológica, tal como sustentada por Adorno, ao elemento sensível e formal do objeto artístico poderá

ser assinalada como uma expressão das várias similaridades teóricas entre o pensamento estético de Adorno e as teorizações modernistas; tenhamos presente, a este propósito, o modo ou método de aproximação do pensamento filosófico ante a obra de arte, tal como Adorno o propõe: trata-se do método de não-desestetização, assim por nós denominado, e definido segundo a formulação do imperativo de exigência de dedicação filosófica ao elemento artístico sensível e formal. Tal método sustentado pela filosofia adorniana da arte traduz, com efeito, a assunção da pertinência de uma postura filosófica de não-desestetização do objeto sensível que é, de um modo inexorável, o objeto artístico. Por conseguinte, as eventuais afinidades entre tais posições sobre arte apresentadas por Adorno e a teoria da arte segundo Clement Greenberg (o crítico norte-americano de arte lido e citado por Adorno, um dos seus primeiros e mais dedicados leitores europeus, saliente-se) apresentar-se-ão traçadas a este propósito.

No entanto, importaria elucidar e insistir que as considerações de Adorno relativas à dimensão de negatividade da arte não poderão ser tomadas em equivalência teórica com as formulações modernistas respeitantes à elaboração do ideal de autonomia constitutiva da esfera cultural artística; correlativamente, haverá que problematizar a fácil confluência anunciada entre o método, ou o modo de aproximação, da filosofia relativamente à arte, tal como avançado por Adorno – o método da não-desestetização – e as posições tendencialmente formalistas (ou, pelo menos, assim designadas numa aceção comummente reconhecida) inscritas no interior do modernismo artístico. Tal como proporemos, a atenção do estudioso do pensamento estético adorniano deverá deter-se continuamente na avaliação da posição filosófica assumida por Adorno no que concerne a arte e as suas obras: a perspetivação do objeto artístico como entidade de verdade justifica a elaboração da estética como filosofia da arte. A verdade da arte apresenta-se concebida como verdade a determinar filosoficamente – assim se proclama a necessidade da exigência do pensar filosófico sobre o objeto-arte.

Após tais elucidações relativas ao nosso propósito teórico no que concerne o estudo do pensamento estético de Adorno enquanto filosofia da arte, impõe-se-nos apresentar algumas breves considerações sobre o último momento deste livro, consagrado à análise de um dos

derradeiros ensaios escritos por Adorno sobre poesia, particularmente sobre a lírica tardia de Hölderlin. Proporemos o delineamento de uma possível conclusão que aspire ao esclarecimento e à ilustração finais do pensamento estético do filósofo alemão; pretendemos, assim, lançar luz sobre as posições centrais da filosofia adorniana da arte: não apenas no que respeita a perspetivação do conteúdo de verdade da arte enquanto decorrência da mediação subjetiva do objeto artístico possibilitando, por conseguinte, modos de compreensão do eixo conceptual filosofia-arte-subjetividade –, mas, inclusivamente, no que concerne a avaliação de princípios metodológicos a assumir pelo pensamento filosófico ante a obra. Tal ensaio de maturidade sobre a lírica tardia de Hölderlin comporta, de um modo declarado, uma intenção de confrontação entre o modo de aproximação da filosofia à arte (ou à poesia) tal como desenvolvido por Adorno e o modo de leitura proposto por Martin Heidegger nos seus comentários dedicados à poesia hölderliniana sob o título *Hölderlins Hymne. «Der Ister»*⁴. A valia do estudo atento de tal ensaio de Adorno reside, sob o nosso olhar, na possibilidade de avaliação do pensamento estético adorniano como um corpus filosófico que assume a sua filiação estética idealista – em aberta oposição a uma ontologia da arte que se alicerça na assunção de uma nova postura filosófica de recusa da tradição do pensar estético, e, concertadamente, de anulação do conceito-maior de subjetividade estética.

⁴ Referimo-nos aos comentários de Heidegger dedicados à poesia de Hölderlin intitulados *Hölderlins Hymne. «Der Ister»*, os quais consistem no curso lecionado pelo filósofo na Universidade de Freiburg em 1942, e publicados em 1984 no volume nº53 de *Heidegger Gesamtausgabe*. Assinala-se a existência de uma tradução portuguesa: Martin Heidegger. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Rev. cient. Carlos Morujão. Lisboa : Instituto Piaget, 2004.

PARTE I

A ARTE ENQUANTO OBJETO DE PENSAMENTO FILOSÓFICO

CAPÍTULO 1

O PENSAMENTO ESTÉTICO DE ADORNO ENQUANTO *FILOSOFIA DA ARTE*

No contexto da estética de Adorno, a tarefa do pensamento filosófico ante a obra de arte poderia ser formulada do seguinte modo: compreender o objeto artístico como entidade de pensamento, sem proceder metodologicamente à sua *desestetização* [*Entästhetisierung*] enquanto objeto sensível. Dois imperativos apresentam-se delineados. Primeiramente: a exigência de perspectivação da obra de arte como núcleo de pensamento – isto é, como entidade que integra um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] que reclama a sua determinação filosófica – assume-se como o propósito teórico da estética. Articuladamente: a postulação de *não-desestetização* da obra de arte – e, por conseguinte, a proclamação da atenção dedicada aos momentos sensíveis do objeto artístico – constitui-se como o princípio metodológico do posicionamento filosófico perante tal objeto, avaliado enquanto objeto de pensamento estético.

Uma noção impõe-se como eixo sustentador de tais considerações de Adorno concernentes ao procedimento do pensamento filosófico ante a obra de arte: a noção de *forma* [*Form*]. Por seu turno, a dedicação filosófica ao momento sensível da obra de arte desenha-se segundo duas concepções articuláveis: as considerações relativas à *forma* como elemento sensível, inserto na concreção imanente da obra de arte enquanto entidade de *aparência* [*Erscheinung*] e, simultaneamente, as posições respeitantes à *forma* como determinação de pensamento reflexivo do objeto artístico sobre si mesmo.

1.1. *Pensamento, reflexão e forma do objeto artístico*

A obra de arte é pensamento: «ela própria pensa»^{1*}. Tal concepção respeitante ao objeto artístico – enunciada em *Ästhetische Theorie*, obra postumamente publicada em 1970 – poderá ser compreendida como a sustentação teórica sobre a qual se desenvolve o pensamento estético de Adorno. Segundo o filósofo, a obra de arte constitui-se como entidade de pensamento autorreflexivo, determinando-se segundo os seus modos de *pensar-se a si mesma* [*das sich selbst Denken*], o seu «*noesis noeseos*». Na efetivação da determinação-de-si como entidade de pensamento, o objeto artístico delinea um movimento de reflexão interna – *autorreflexão* [*Selbstbesinnung*] –, o qual se configura como condição de possibilidade da objetividade própria, constitutiva, da obra de arte. O pensamento inscrito na obra de arte apresenta-se, portanto, como um *pensar-se autorreflexivamente*, segundo o qual o objeto sensível se define como obra de arte: o movimento de pensar-se autorreflexivamente de tal objeto anuncia-se como a sua possibilidade de existência enquanto arte; isto é, o movimento de pensar-se a si desenvolvido por tal objeto sensível apresenta-se como a sua condição de possibilidade de produção-de-si na sua *concreção* [*Konkretion*] sensível e na sua *logicidade imanente* [*immanente Logizität*] – enquanto arte.

O movimento de pensar-se autorreflexivamente da obra de arte poderá ser enunciado, sob certa perspectiva, como um contramovimento: um contramovimento orientado segundo um propósito de efetivação de rutura relativamente aos modos de objetivação dominantes na *realidade empírica* [*empirische Realität*], na *mera empírea* [*bloße Empirie*], no universo das objetivações e dos objetos quotidianos. A dimensão de pensamento autorreflexivo do objeto artístico cumpre, neste sentido, a potencialidade de definição-de-si enquanto entidade configurada na sua condição de separabilidade relativamente ao *simples existente* [*bloße Bestehenden*]. O ser-outro da obra de arte relativamente aos objetos empíricos, às positivities empíricas, assume-se como decorrência da sua determinação-de-si enquanto

¹ * *ÄT*, p.152.

entidade que a si mesma se pensa. A dimensão de coisalidade da obra de arte – o seu carácter coisal, o seu ser-artefacto constitui, com efeito, uma inexorabilidade – não se afigura como determinação essencial: o seu modo-de-ser-pensamento define o objeto artístico, enquanto tal, perante a empírea circundante, composta pelas objetivações coisais. A sua condição de separabilidade – o seu ser-outro, em termos qualitativos – relativamente à empírea envolvente poderá, pois, ser avaliada como primeira expressão da dimensão de *autonomia* [*Autonomie*]^{2*} da arte, tal como perspétivada por Adorno: a *recusa da empírea* [*Absage an die Empirie*] constitui-se como condição de possibilidade de autonomia da arte: «[a]s obras de arte separam-se do mundo empírico, fazendo aparecer um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro, como se também ele fosse uma realidade»^{3*}. No mesmo tom: «[n]

² * A expressão filosófica conceptual *autonomia* – e a contraposta *heteronomia* – possui a sua proveniência, não no contexto da estética filosófica, mas no âmbito ético, particularmente em *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) de Immanuel Kant, tal como elucida André Lalande no seu *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1927). Leia-se Lalande «Autonomia, D. *Autonomie*; E. *Autonomy*; I. *Autonomia*. Etimologicamente, condição de uma pessoa ou de uma coletividade *autónoma*, ou seja, que determina ela mesma a lei à qual se submete. – Cf. *Heteronomia*. A. Sociologia. Poder de um grupo, principalmente de um grupo político, de organizar-se e de gerir-se a si mesmo, pelo menos dentro de determinadas condições e dentro de determinados limites. (Sem estas reservas, a autonomia seria soberania). Ex.: Autonomia comunal, colonial. B. Ética. A *autonomia da vontade* para Kant, é o elemento definidor da vontade pura, na medida em que esta se determina em virtude da sua própria essência, ou seja, segundo a única forma universal da lei moral, excluindo todas as motivações sensíveis. *Kritik der prakt. Vers.* Livro I, cap. I, Proposição IV. C. Liberdade moral, enquanto estado de facto, oposta, por um lado, à escravidão dos impulsos e, por outro lado, à obediência acrítica a regras de conduta sugeridas por uma autoridade exterior. “É esta servidão que os homens denominam de *heteronomia*; e a ela opõem, sob o nome de *autonomia*, a liberdade do homem que, através do esforço da sua própria reflexão, dá a si mesmo os princípios de ação. O indivíduo *autónomo* não é aquele que vive sem regras; mas é aquele que obedece às regras escolhidas após exame. B. Jacob, *Deveres*, p.25. “Definimos o indivíduo autónomo” (por oposição à autonomia absoluta de Kant) “como aquele que se determina, não somente pela sua razão, mas pela sua razão e por aquelas orientações que com esta concordem.” *Ibid*, p.29. Ver todo o capítulo II: “A autonomia”.». André Lalande. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951, p.101. E quanto ao conceito de *heteronomia*: «Heteronomia. D. *Heteronomie*; E. *Heteronomy*; I. *Eteronomia*. Condição de uma pessoa ou de uma coletividade que recebe do exterior a lei à qual se submete. (Ver *Autonomia*).» André Lalande. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951, p.412.

³ * *ÄT*, p.10.

a sua condição de diferença em relação à simples empírea, a arte modifica-se qualitativamente»^{4*}.

O cumprimento da reflexão-de-si, realizado no âmbito da sua concreção sensível, apresenta-se traçado segundo um sentido de afastamento do objeto artístico relativamente ao elemento exterior e heterónimo, na decorrência do qual a constituição da esfera da arte enquanto domínio autónomo e separadamente configurado se apresenta possibilitada^{5*}. A perspetivação de um eixo de autonomia da arte assume-se, por conseguinte, concertada com a consideração filosófica da obra de arte enquanto entidade de pensamento autorreflexivo e – acrescentar-se-ia – autorreferido. O pensar-se autorreflexivamente da obra de arte define-se como a sua possibilidade de configuração de autonomia e autorreferencialidades constitutivas: a aspiração de dissolução da *heteronomia* impõe-se como o propósito da autorreflexão formal do objeto artístico. A *forma*, simultaneamente perspetivada

⁴ * *ÄT*, p.12.

⁵ * Segundo Jürgen Habermas em *Theorie des kommunikativen Handelns* de 1981, a postura estética de Adorno relativamente à questão da autonomia da arte deverá ser avaliada, não somente no âmbito estrito da estética enquanto disciplina filosófica, mas em articulação com as teorizações de Max Weber dedicadas à *racionalização cultural* [*kulturellen Rationalisierung*] que marca o racionalismo ocidental. Leia-se Habermas: «No entanto, Weber perspetivara não somente a ciência, mas também a *arte autónoma* como forma de manifestação da racionalização cultural. As expressões artísticas, as quais foram primeiramente integradas no culto religioso sob a forma de ornamentos de igrejas e templos, danças rituais e canções, performances de episódios simbólicos, textos sagrados e representações afins, adquiriram independência sob os termos da produção artística para a corte e mecenato e, posteriormente, sob as condições do capitalismo burguês. [...] A aquisição da independência significa a possibilidade de desenvolvimento da lógica interior da arte. Weber não considerara, certamente, tal situação segundo o ponto de vista do estabelecimento da esfera da arte (com a institucionalização do público apreciador de arte e do crítico de arte enquanto mediador entre os produtores e os recetores da arte). De um outro modo, Weber concentra-se nos efeitos da constituição de um domínio de valores estéticos independentes no âmbito da manipulação dos materiais na produção da arte, isto é, nas técnicas. Na sua obra póstuma “Os Fundamentos Racionais e Sociais da Música”, Weber examina o desenvolvimento da harmonia moderna, da notação musical moderna, e a construção de instrumentos (especialmente do piano enquanto instrumento de teclado especificamente moderno). Adorno analisara o desenvolvimento do vanguardismo artístico segundo tais linhas de consideração, revelando como os processos e os meios da produção artística se configuram reflexivos, como a arte moderna transfigurara os seus procedimentos de manipulação dos materiais em matérias de representação artística.» . Jürgen Habermas. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, pp.229-230.

como elemento sensível e como determinação de pensamento, afigura-se elevada a categoria eminentemente reflexiva da obra de arte.

O imperativo estético adorniano de *não-desestetização* do objeto artístico articula-se com a conceção relativa ao elemento formal enquanto momento potenciador da constituição da obra de arte como entidade de pensamento: o seu modo-de-ser-pensamento não se lhe apresenta exteriormente imputado, mas, ao invés, constitui-se como possibilidade efetivada segundo a reflexão das formas na sua concreção sensível. Não se trata de proclamar a vulgar cisão entre forma e conteúdo – mediante a pretensa sobrevalorização estética da primeira em detrimento do segundo –, mas de sustentar a compreensão estética respeitante à *forma* como possibilidade de *realização* [Realisierung] de conteúdos de pensamento na textura sensível da obra de arte. O elemento formal inserto na concreção sensível determina-se como o modo de significação próprio da obra de arte: os momentos intelectivos – as determinações de pensamento – apresentam-se concebidos na sua transfiguração qualitativa em momentos imanentemente sensíveis, isto é, formais: a dimensão de pensamento da obra de arte não se conjura sob os contornos de uma discursividade exteriormente ditada, mas, num outro sentido, constitui-se segundo a potencialidade de reflexão das formas no interior da sua concreção e logicidade imanentes. A determinação formal é, pois, pensamento: o sensível devém pensamento na obra de arte.

A determinação formal da obra de arte, inscrita no âmbito do seu traçado sensível, assume-se como possibilidade de constituição-de-si como objetivação não-empírica: a configuração da logicidade imanente da obra de arte, potenciada segundo a sua constituição formal interna e não-exteriormente definida, delinea-se como potencialidade da sua objetividade própria, bem como da sua condição de separabilidade relativamente a modos de *heteronomia* não-artística. Autorreflexivamente determinada, a obra de arte impõe-se na sua *autarcia* [Autarkie]: «[a] arte pode fazê-lo, pois, ao longo dos tempos, voltou-se, em virtude da sua forma [...], contra o simples existente, contra o estado de coisas que persiste»^{6*}. Continuamente:

⁶ * *ÄT*, p.11.

«[i]ndiscutivelmente, o conceito que traduz os momentos de logicidade ou, ainda, a consonância das obras de arte, é aquilo a que se pode chamar a sua forma»^{7*}.

No seu movimento de pensar-se a si reflexivamente segundo um propósito de dissolução de toda a *heteronomia*, a obra de arte aspira a determinar-se enquanto entidade autónoma, configurada exclusivamente sob princípios próprios, imanentes. A *reflexão formal* [*Formreflexion*] realizada segundo os elementos internos insertos no seu traçado sensível – condição de delineamento da sua *estrutura formal* [*Formstruktur*], da sua *lei formal* [*Formgesetz*] – apresenta-se como o princípio de determinação da obra de arte enquanto tal: «[a] obra de arte deve integrar os seus elementos discursivos no seu contexto de imanência, segundo um movimento contrário ao movimento dirigido para o exterior, apofântico, dispensando o momento discursivo»^{8*}. No mesmo sentido: «[a] lei formal de uma obra de arte consiste no facto de todos os seus momentos e a sua unidade se encontrarem organizados segundo a sua configuração específica»^{9*}.

28

A propósito da determinação da obra de arte na sua imanência constitutiva, potenciada pela possibilidade de cumprimento da sua *reflexão formal*, Adorno parafraseia Paul Valéry, no ensaio intitulado «Valerys Abweichungen»¹⁰, de 1960: «o processo artístico de produção constitui-se como o verdadeiro objeto da arte»^{11*}. A obra de arte impõe-se como objeto de si mesma: ela não é imitação objetivamente orientada ou direcionada, mas imitação do seu próprio processo de produção, concebido, por seu turno, como movimento análogo e simultâneo do seu movimento de pensar-se autorreflexivamente. Nas palavras de Adorno: «[e]m nítido contraste com a arte tradicional, a arte nova revela o momento outrora ocultado do fabricado, do

⁷ * *ÄT*, p.211.

⁸ * *ÄT*, p.152.

⁹ *ÄT*, p.455.

¹⁰ Trata-se de um ensaio primeiramente publicado na revista *Die neue Rundschau*, 71, 1 (1960) 1 ss, e posteriormente em *Noten zur Literatur*, volume II (1961). Cf. *NzL*, pp.158-202.

¹¹ * *NzL*, p.198.

produzido»^{12*}. A obra de arte determina-se no decurso do movimento de pensar-se a si, desdobrando-se autorreferidamente, em torno de si própria. Enquanto imitação do seu processo artístico, do seu ato de produção-de-si, e, correlativamente, enquanto imitação que precede todo o elemento ou objeto exteriores, a obra de arte aspira a constituir-se como uma entidade idêntica a nada mais do que a si mesma. A obra de arte integra uma pretensão de determinar-se como «linguagem da sua própria essência»^{13*}. A pretensão de exclusiva identidade consigo própria – a sua *autossemelhança* [*Selbstgleichheit*] – configura-se em função da sua logicidade imanente: a obra de arte, núcleo de *semelhança* [*Ähnlichkeit*] em torno de si mesma, assume-se na sua pretensão de constituir-se como *um em-si* [*eines An-sich*], como *semelhança do absoluto* [*Gleichnis des Absoluten*], perante o qual nada se lhe pode assemelhar. Trata-se, elucida Adorno, da utopia da forma estética perfeita – a *utopia da forma* [*die Utopie der Form*] – citando o verso de Eduard Mörike: «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst»¹⁴. Tais considerações envolvem a visão relativa à possibilidade de pleno cumprimento do objeto artístico enquanto entidade configurada na reflexão das suas formas internas e imanentes, segundo um escopo de eliminação de todo o elemento heterónimo e imediatamente conteudal. Plenamente determinada como entidade formalmente configurada, a obra de arte integra os seus dois momentos de autorreflexão (formal) e de produção-de-si – estes constituem dois momentos análogos e concertadamente simultâneos no âmbito da obra de arte; o seu *telos*: a configuração de autoidentidade e a constituição de um *em-si*.

¹² * ÄT, p.46.

¹³ * NzL, p.198.

¹⁴ Trata-se do último verso do poema *Auf eine Lampe*: «Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du, / An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier, / Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs. / Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand / Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht, / Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn. / Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist / Des Ernstedes doch ergossen um die ganze Form – / Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.» Eduard Mörike. *Sämtliche Werke*. München : Carl Hanser, 1954, p.85.

1.2. Crítica, *negatividade* e *mediatidade* da obra de arte

O movimento de pensar-se autorreflexivamente do objeto artístico, realizado no âmbito da sua estruturação formal, anuncia-se como a possibilidade de configuração da obra de arte como *uma mediatidade* [*eine Vermitteltheit*] de pensamento. A sua recusa do elemento heterónimo e dos modos de objetivação empírica configura a possibilidade de determinação da obra de arte como entidade não apenas autónoma, mas, igualmente, *negativa* [*negative*]. O seu ser-outro integra os contornos da *negatividade* [*Negativität*] no que respeita a realidade envolvente. *Autonomia* [*Autonomie*] e *negatividade* [*Negativität*] da arte anunciam-se, num primeiro momento, como noções estéticas afins no contexto do pensamento adorniano.

A dimensão *negativa* do objeto estético – perspetivado como não redutível ao domínio dos objetos empíricos positivos – apresenta-se imanente à sua estruturação formal: as determinações formais assumem-se como os momentos artísticos nos quais se realiza a aspirada rutura com a *heteronomia*. Enquanto entidade autorreflexivamente constituída na sua logicidade imanente e na sua estruturação formal – no seu *ser-feito* [*Gemachtsein*], no seu *ser-formado* [*Geformtsein*] –, a obra de arte concerta a convergência entre o seu elemento formal e a sua dimensão *negativa, crítica*¹⁵: «[a] forma converge com a crítica. A forma é o elemento mediante o qual as obras de arte se assumem críticas em si mesmas»^{16*}. A determinação formal – efetivada no decurso do movimento autorreflexivo da obra

¹⁵ Tal como elucida Marc Jimenez, tradutor e comentador francês da obra estética de Adorno, em *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art* (1973), importa ter presente o modo como o filósofo alemão reserva os termos *Germachte*, *Geformte* ou, inclusivamente, *Gebildet* – os quais poderão ser traduzidos para português recorrendo às expressões *feito*, *fabricado* ou *formado* – para denominar a obra de arte enquanto objetivação formal. O objeto estético constitui-se como uma entidade *durchgebildet* – o que denota a possibilidade da sua configuração através do trabalho formal, a reflexão das formas enquanto possibilidade da sua constituição interna, da sua logicidade imanente, e da sua determinação enquanto entidade de pensamento. Por seu turno, o objeto não estético, isto é, o ente empírico positivo, é continuamente designado por Adorno segundo o termo *Produkt* – *produto* –, objetivação coisal vazia, não constituído segundo uma reflexão formal que o determinaria como uma entidade de pensamento; trata-se, tal como aponta Jimenez, do *Nicht-Geformte*, o *não-formado*. Cf. Marc Jimenez. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, p.202.

¹⁶ * *ÄT*, p.216.

de arte – anuncia-se como o elemento que julga criticamente a partir da imanência do objeto estético: a obra de arte opõe-se à empírea mediante a sua determinação formal. O carácter crítico da obra de arte decorre, em última instância, da sua logicidade imanente, interna, autorreflexiva, a qual se determina como condição de possibilidade da sua objetividade própria: «[q]uanto mais criticamente despojada de todas as condições que não sejam imanentes à sua forma, tanto mais alcança a obra de arte uma objetividade de segunda potência»^{17*}.

A obra de arte apresenta-se, antes de mais, *autocrítica*: o seu movimento autocrítico – a sua *autocrítica* [*Selbstkritik*] – identifica-se com o processo de determinação-de-si na sua estruturação formal imanente, mediante o qual se cumpre o propósito de dissolução do elemento heterónimo exterior. A determinação-de-si no seu ser-outro – isto é, o seu movimento autocrítico que permite a sua autonomia e autorreferencialidade próprias – efetiva a potencialidade crítica da obra de arte relativamente à *heteronomia* circundante. A *crítica* exteriormente direcionada assume-se como consequência do movimento crítico da obra sobre si mesma, do seu movimento autocrítico.

Por conseguinte, a dimensão *negativa* e *crítica* da obra arte constitui-se como decorrência da sua autorreflexão formal – a qual a configura como uma mediatidade de pensamento –, orientada segundo um propósito de separabilidade e, acrescentar-se-ia, de rutura, relativamente à empírica envolvente^{18*}: a obra de arte «opõe-se à empírea através do seu momento formal»^{19*}; no mesmo tom: «[o] conceito de forma marca a brusca antítese da arte relativamente à

¹⁷ * NzL, p.164.

¹⁸ * Segundo Adorno, a dimensão crítica da obra expressa *na e pela* forma artística não deverá ser avaliada apenas em relação à empírea envolvente, mas, inclusivamente, no que respeita a própria história da arte. Deste modo, em *Minima Moralia*, de 1951, Adorno refere-se, segundo uma postura profundamente modernista, a um «instinto de autoaniquilação das obras de arte» [*Selbstvernichtungsdrang der Kunstwerke*] (*MM*, §47), perspectivado de acordo com as seguintes considerações: «[...] a beleza é representada segundo a síntese de todas as obras, segundo a unidade das artes e da arte em geral, mas somente de modo corporal e verdadeiro: no ocaso da própria arte. Tal ocaso constitui a aspiração de toda a obra de arte, procurando levar a morte a todas as outras.» *MM*, §47.

¹⁹ * *ÄT*, p.15.

vida empírica»^{20*}; continuamente: «[a] forma é a coerência dos artefactos [...] através da qual toda a obra de arte se separa do mero ente»^{21*}. A forma determina-se, pois, como condição de possibilidade de existência da arte no seu ser-outro, na sua qualidade de entidade distinta relativamente às objetivações empíricas: «[a] arte tem tanta oportunidade como forma, e não mais»^{22*}.

Enquanto mediatidade reflexiva – enquanto objeto sensível configurado no decurso da sua *reflexão formal* –, a obra de arte apresenta-se sustentada na sua densidade intelectual: os estratos formais da obra, delineados reflexivamente no decurso de um contramovimento para com os modos de objetivação empírica, constituem os modos de pensamento de tal objeto. A possibilidade de *dissonância* [*Dissonanz*] da arte, expressão cara a Adorno, não se apresenta desenhada sob o signo da imediatidade. A obra de arte, enquanto entidade autorreflexivamente determinada, assume-se como uma mediatidade intelectual, recusando constituir-se como dissonância imediata – elemento imediatamente dissonante –, passível de pronta receção e consecutiva transfiguração em material indiferente, culturalmente saturado ou sobredeterminado, facilmente redutível sob os modos de discursividade e inteligibilidade dominantes: «[a] forma refuta a perspetivação da obra de arte como um imediato. Se a forma constitui o elemento segundo o qual as obras de arte se tornam obras de arte, então aquela apresentar-se-á como a possibilidade da sua mediatidade, como a possibilidade da reflexão objetiva da própria obra em si mesma»^{23*}.

No que concerne a dimensão *autocrítica* da obra de arte, as posições teóricas de Clement Greenberg, o crítico norte-americano de arte, lido e citado por Adorno ao longo da sua obra²⁴, poderão

²⁰ * *ÄT*, p.213.

²¹ * *ÄT*, p.213.

²² * *ÄT*, p.213.

²³ * *ÄT*, p.216.

²⁴ Com efeito, a primeira obra de Adorno publicada após o regresso à (República Federal da) Alemanha depois do exílio nos Estados Unidos da América – *Philosophie der neuen Musik*, de 1949 – integra, na sua “Introdução”, referências a um dos primeiros e mais importantes ensaios de Clement Greenberg intitulado «Avant-Garde and Kitsch»,

ser pertinentemente convocadas a tal propósito. A teoria da arte segundo Greenberg apresenta o delineamento de uma perspetivação relativa à obra de arte como uma entidade *crítica* – ou *autocrítica* –, a qual se constitui reflexivamente mediante um movimento de determinação da sua essência ou identidade próprias, no decurso do qual a exclusão de elementos heterónomos ou exteriores se afigura como propósito central. A teoria da arte segundo Greenberg – apresentada e avaliada como uma das mais perfeitas e representativas teorizações sobre o modernismo artístico, especialmente no que respeita a pintura – não integra considerações respeitantes à obra de arte como núcleo de pensamento; não obstante, o objeto artístico apresenta-se compreendido nos seus modos de determinação-de-si como entidade que se sabe – segundo um movimento de produção-de-si – na sua essência ou identidade constitutivas. O saber-de-si da obra de arte na sua essência ou identidade próprias anuncia-se como a condição de possibilidade de plena realização de tal objeto enquanto arte. A atividade crítica da obra de arte sobre si mesma – a obra de arte como entidade *autocrítica* – concertará, neste sentido, uma dupla orientação: a produção-de-si do objeto artístico na sua concreção sensível e formal e o saber-de-si da obra de arte na sua identidade constitutiva, na sua definição própria. As posições de Greenberg sobre arte apresentam-se, pois, sustentadas segundo a articulação teórica das noções de *autonomia*, *autorreferencialidade* e *autocrítica*.

No ensaio intitulado «Modernist Painting»²⁵, de 1960, Clement Greenberg delineia uma perspetivação respeitante ao *modernismo* [*modernism*] enquanto movimento civilizacional, cultural e artístico que integra como eixo definidor o gesto crítico – ou autocrítico. Eis a expressão de Greenberg: «a autocrítica do modernismo» [*the*

de 1939, publicado em *Partisan Review* 6 (1939) 34-40, e posteriormente integrado em Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944*. Ed. John O'Brian. Chicago / London : The University Press of Chicago, 1986, pp.5-22.

²⁵ Cf. Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O'Brian. Chicago / London : The University Press of Chicago, 1993, pp.85-93. Trata-se de um texto primeiramente apresentado em *Forum Lectures*. Washington, D. C. : Voice of America, 1960.

self-criticism of Modernism]²⁶. Tal movimento iniciara-se, elucidada Greenberg, no domínio do pensamento filosófico, designadamente no contexto do pensamento kantiano, prolongando-se, nomeadamente a partir do século XIX, a outras esferas de atividade cultural, tais como a arte. A este respeito, haveria que perspetivar Kant como «o primeiro modernista verdadeiro» [*the first real modernist (sic)*]²⁷. As afirmações de Greenberg assinalam um certo sentido de convergência – não plenamente fundamentado ou sustentado, mas apresentado como tacitamente incontestável – entre a modernidade filosófica e o modernismo artístico, ambos concebidos pelo crítico de arte sob o amplo conceito de *modernismo*^{28*}. O primado da modernidade

²⁶ Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op.cit.*, p.85.

²⁷ Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit.*, p.85.

²⁸ * A propósito da questão do modernismo enquanto momento estético-artístico e objeto de pensamento por parte de Adorno e por parte de Greenberg, cumpriria referir a obra de Andreas Huyssen intitulada *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (1986). De acordo com a perspetivação de Huyssen, Adorno e Greenberg apresentam-se como os teóricos da *grande divisão* [*great divide*] entre a *arte elevada* [*high art*] – sustentada segundo as conceções estéticas de autonomia da obra de arte, rutura relativamente à realidade quotidiana, distanciamento face a questões políticas, económicas e sociais – e a denominada *cultura de massas* [*mass culture*]. No seguimento das suas leituras respeitantes às posições de Adorno sobre a música de Wagner (manifestas em *Versuch über Wagner*, escrito em 1937-38, primeiramente publicado sob o título *Fragmente über Wagner* em *Zeitschrift für Sozialforschung* em 1939 e posteriormente publicado, na íntegra, em 1952) e às posições de Greenberg sobre o *kitsch* (apresentadas no ensaio «*Avant-Garde and Kitsch*» de 1939), Huyssen conclui que o modernismo apresenta-se configurado segundo «uma estratégia consciente de exclusão, um medo de contaminação pelo seu outro: a cultura de massas, que crescentemente tudo consome e engole.». Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London : Palgrave Macmillan, 1988, p.vii. Assim argumenta Huyssen: «Adorno foi, sem dúvida, o teórico por excelência da Grande Divisão, da barreira presumivelmente necessária e intransponível que separara a arte elevada da cultura popular no âmbito das sociedades modernas capitalistas. Ele desenvolveu a sua teoria, tal como a compreendo enquanto teoria do modernismo, para a música, a literatura e o cinema em finais da década de 1930, ao mesmo tempo que – e não por mera coincidência – Clement Greenberg delinea posições similares para descrever a história da pintura moderna e vislumbrar o seu futuro. Em termos gerais, pode-se argumentar que ambos possuíam boas razões para, naquele momento, insistirem na separação categórica entre a arte elevada e a cultura de massas. O impulso político que motivara os seus trabalhos consistia em salvaguardar a dignidade e a autonomia da obra de arte face às pressões totalitárias dos espetáculos de massas fascistas, ao realismo socialista e a uma cultura de massas

filosófica e do modernismo artístico consiste, pois, na intensificação do gesto crítico, ou autocrítico.

Identifico o modernismo com a intensificação, quase o exacerbamento, da tendência autocrítica que se iniciara com o filósofo Kant. Pois tendo sido ele o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, eu concebo Kant como o primeiro modernista verdadeiro. A essência do modernismo sustenta-se, tal como eu a concebo, no uso de métodos próprios de crítica de uma disciplina sobre si mesma, não orientado segundo a sua própria subversão, mas tendo em conta o seu firme estabelecimento na sua área de competência.^{29*}

A pintura apresenta-se, no contexto do pensamento de Greenberg, como o domínio exemplificativo de tal propósito autocrítico desenvolvido no âmbito do modernismo artístico. Segundo o crítico norte-americano, cada arte – a pintura, o primeiro dos exemplos tratados – empreendera, no momento histórico-artístico designado de modernismo, uma *tarefa de autocrítica* [*task of self-criticism*]³⁰, cujo escopo residira na identificação e delimitação da sua essência própria e, por conseguinte, na consecutiva eliminação da *heteronomia*: os postulados da autonomia e da autorreferencialidade apresentam-se, assim, proclamados. A tarefa autocrítica de cada arte concertara, por conseguinte, uma finalidade de determinação da sua irredutibilidade constitutiva, a qual deveria ser concebida como potencialidade de realização da definição própria de tal arte; a tarefa autocrítica desenvolvida por cada arte determinara-se, portanto, como o modo de alcance e consumação da sua *pureza* [*purity*] e da sua *independência* [*independence*] – expressões sinónimas, importará assinalar, da noção-maior do modernismo artístico: *autonomia* [*autonomy*].

35

ainda mais degradante presente no Ocidente.». Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Op. cit., p.ix.

²⁹ * Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Op. cit., p.85.

³⁰ Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Op. cit., p.86.

Cada arte [...] teve de realizar esta demonstração por si própria. O que tinha de ser exibido não consistia apenas naquilo que era único e irredutível na arte em geral, mas também aquilo que era único e irredutível em cada arte particular. [...] Por conseguinte, cada arte torna-se “pura” e, na sua “pureza”, encontra a garantia dos seus padrões de qualidade, bem como os da sua independência. “Pureza” significa autodefinição.^{31*}

De acordo com o pensamento de Greenberg, cada objeto artístico determinado deverá desenvolver um movimento autocrítico relativo à essência constitutiva da arte a que aspira integrar-se ou com a qual pretende identificar-se. A ênfase do pensamento de Greenberg recai sobre considerações respeitantes à dimensão de concreção sensível do objeto artístico particular – ou, segundo a expressão do crítico de arte, o *medium*: «[p]rontamente emergira a conceção de que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo aquilo que era único na natureza do seu *medium*»^{32*}.

O modernismo artístico, tal como compreendido por Greenberg, potenciara a irrupção das determinações constitutivas do *medium* de cada arte: no que concerne a pintura, designadamente a pintura desde Manet, as características próprias e exclusivas do *medium* – a saber, a *superfície plana* ou *planura* [*flatness*] – apresentam-se como determinações primeiras, essenciais. A possibilidade de definição-desi desenvolvida por cada obra de arte pictórica efetiva-se, portanto, segundo um movimento de autoquestionamento – a tarefa autocrítica, justamente – respeitante às suas determinações exclusivamente inerentes, inscritas no ou decorrentes do seu *medium*.

As limitações que constituem o *medium* da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos antigos mestres como fatores negativos que deveriam ser reconhecidos somente de modo implícito ou indireto. Sob o modernismo, tais limitações passaram a ser

³¹ * Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., p.86.*

³² * Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., p.86.*

perspetivadas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As obras de Manet tornaram-se as primeiras obras modernistas em virtude da franqueza com que declaram a superfície plana como o meio no qual foram pintadas. [...] Sublinho que a inelutável planura da superfície constituiu o aspeto mais fundamental no que concerne o processo pelo qual a arte pictórica se critica e se define a si mesma no contexto do modernismo. Pois a superfície plana, enquanto tal, era a determinação única e exclusiva da arte pictórica. A forma fechada da imagem era uma condição limitadora, ou uma norma, partilhada com a arte do teatro; a cor era uma norma e um meio partilhado, não apenas com o teatro, mas também com a escultura. Na medida em que somente a superfície plana se apresentara como a condição da pintura que não era partilhada com nenhuma outra arte, a pintura modernista orientara-se, a si mesma, segundo a superfície plana, como o não fizera com nenhum outro elemento.^{33*}

A conceção respeitante à superfície plana como *medium* e elemento definidor e essencial da pintura apresenta-se como uma sustentação central no âmbito da teoria da arte segundo Greenberg. Com efeito, num dos seus primeiros escritos publicados, «Towards a Newer Laocoon»³⁴, de 1940, Greenberg delineia uma perspetivação concernente à tarefa a desenvolver por parte de cada arte no que respeita a circunscrição prática – isto é, inserta no próprio processo artístico – dos seus elementos essencialmente definidores: a noção de superfície plana assume-se conceptualmente enunciada como a determinação identitária da pintura enquanto arte definida na sua autonomia constitutiva. O processo de determinação do elemento próprio e exclusivo – enunciado por Greenberg segundo o termo *medium* – apresenta-se, pois, como um movimento análogo ao

³³ * Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., pp.86-86.*

³⁴ Cf. Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944.* Ed. John O'Brian. Chicago / London : The University Press of Chicago, 1986, pp.23-38. Trata-se de um ensaio primeiramente publicado em *Partisan Review*, 7, 4 (1940) 296-310.

movimento de produção-de-si de cada obra de arte particular: o processo artístico assume-se compreendido como uma tarefa de autoquestionamento e autodescoberta das dimensões constitutivas de cada arte, realizada, por sua vez, no âmbito do objeto artístico particular. A concentração da pintura no cumprimento da exploração do seu *medium* constitui-se como possibilidade de delineamento de uma definição ou identidade próprias.

Importará ter presente que, no contexto do referido ensaio de Greenberg, «Towards a Newer Laocoon» – um escrito que convoca o texto de Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*^{35*}, de 1766 –, o crítico de arte traça um delineamento teórico dos

³⁵ * Moshe Barasch, em *Modern Theories of Art. From Wnckelmann to Baudelaire* (1990), esclarece a posição de rejeição expressa por Lessing em *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1766, relativamente ao postulado, de contornos classicistas, *ut pictura poesis*: «Devemos começar por recordar-nos de algumas das principais características da história da reflexão estética anterior a Lessing. Durante três séculos, a assunção respeitante a um paralelismo de base entre a poesia e a pintura, entre as artes literárias e as artes visuais, constituíra como que artigo de fé. Desde então, no século XV, o humanismo italiano revivera o dito antigo – atribuído por Plutarco ao semilegendário poeta Simónides – de que a pintura é uma poesia muda, e a poesia uma pintura loquaz; esta ideia de uma inter-relação, ou inclusivamente, de uma identidade oculta, das várias artes, fora continuamente afirmada segundo renovadas formulações. O *ut pictura poesis* de Horácio – *tal como a pintura, assim a poesia* – tornou-se um credo da tradição humanista. A pintura e a poesia são artes irmãs – assim escutamos uma e outra vez; elas surgiram a partir de um único nascimento, dissera Giovanni Paolo Lomazzo em finais do século XVI, a fim de dotar tal metáfora de concreitude. No século XVII e nos inícios do século XVIII, académicos, artistas e homens de letras de tradição humanista continuaram a proclamar o dogma do paralelismo das artes. [...] E, nos finais do século XVIII, num momento em que o *Laocoön* de Lessing era já conhecido em Inglaterra, Sir Joshua Reynolds continuaria a referir-se, de modo natural, a Shakespeare como “aquele fiel e exato pintor da natureza”, e observando que “Michelangelo possuiu a parte poética da nossa arte de modo mais eminente”. [...] A popularidade de tal crença – a poesia e a pintura são “artes irmãs” – fora amplamente abalada pelo livro de Lessing. A tese de base de *Laocoön*, a afirmação essencial que ele pretendia delinear sobre as artes, consiste precisamente na rejeição da crença centenária de que as artes se apresentam, em última análise, relacionadas entre si.». Moshe Barasch. *Modern Theories of Art. From Wnckelmann to Baudelaire*. New York : New York University Press, 1990, pp.149-151. Continuamente, evocando a teoria dos signos de Lessing: «A partir de uma apresentação, mesmo que somente em termos gerais, dos princípios estéticos de Lessing, concentremo-nos na questão das artes enquanto tais. Segundo a sua perspectiva, quais são os critérios de distinção entre uma e outra arte? E quais são os princípios que regem o agrupamento das artes individuais numa unidade maior e mais abrangente? Dois grupos de artes, sustenta Lessing, são irreductíveis entre si, configurando, pois, os elementos constitutivos fundamentais do mundo da arte. Estes dois grupos são distintamente representados pela pintura e pela poesia. [...] A pintura e a escultura, pois a primeira é afiliada com a segunda, existe no

modos de rutura da pintura modernista relativamente aos princípios artísticos da denominada arte dominante, a saber, a literatura; neste sentido, de acordo com Greenberg, a pintura modernista desempenhara uma função autocrítica de definição-de-si e de saber-de-si na sua essência própria, a qual fora subvertida, distorcida ou, inclusivamente,

espaço; a poesia e todas as artes literárias, bem como a música, existe no tempo. Esta conhecida divisão apresenta-se claramente formulada: “Tentarei considerar a questão segundo princípios primeiros”, diz Lessing na abertura do capítulo XVI de *Laocoön*. “Argumento desta forma. Se é verdade que a pintura, na sua tarefa de imitação, faz uso de meios e signos diferentes empregues pela pintura; o primeiro utiliza figuras e cores no espaço, e o segundo articula sons no tempo... daqui segue-se que a pintura e poesia representam objetos de natureza diferente.». Moshe Barasch. *Modern Theories of Art. From Wnckelmann to Baudelaire. Op. cit.*, p.157.

M. H. Abrams, em *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), esclarece que, no contexto do período romântico, a máxima *ut pictura poesis* encontrava-se colocada em causa, explicitando, por conseguinte, uma nova afinidade entre artes – a afinidade entre poesia e música –, a qual destronaria a prevalência da afinidade entre poesia e pintura: «O recurso à pintura para iluminar o carácter essencial da poesia – *ut pictura poesis* – tão propagado no século XVIII, desaparecera quase por completo no período romântico; as comparações entre a poesia e a pintura que sobreviveram são casuais ou, no caso do espelho, apresentam a tela invertida de modo a revelar a substância interior do poeta. No lugar da pintura, a música tornara-se a arte continuamente apontada como aquela que possui uma afinidade profunda com a pintura. Pois se uma imagem se assemelha a um espelho do mundo exterior, a música, entre todas as artes, apresenta-se como a mais remota: [...] ela não duplica aspetos da natureza sensível, nem dela se poderá afirmar, obviamente, a sua referência a quaisquer estados de coisas que lhe sejam exteriores. Consequentemente, a música fora a primeira das artes a ser considerada, na sua natureza própria, como não-mimética; e segundo os autores alemães da década de 1790, a música tornara-se a arte mais imediatamente expressiva do espírito e da emoção, constituindo a própria pulsação e a essência da paixão tornada pública. A música, escreveu Wackenroder, “mostra-nos todos os movimentos do nosso espírito, libertos do corpo”. Deste modo, torna-se compreensível o recurso à música para definir e ilustrar a natureza da poesia, particularmente da poesia lírica, mas também da poesia em geral, considerada enquanto modo de expressão. Friedrich Schlegel partilhara a opinião de que, quando Simónides, numa célebre frase, caracterizara a poesia como uma imagem eloquente, tal deveria ser entendido tendo presente que a poesia sua contemporânea se apresentava sempre acompanhada de música, tornando-se assim supérfluo recordar-nos que “a poesia é também música espiritual”.» M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London : Oxford University Press, 1960, pp.50-51.

Relativamente ao postulado *ut pictura poesis*, seria pertinente recordar a célebre e breve sentença de Horácio (recorre-se à tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes): «*Ut pictura poesis* – Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reçar o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará». Horácio. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 360.

Quanto à influência de tal sentença de origem horaciana no contexto da história da arte, importaria assinalar o seguinte ensaio: Rensselaer Wright Lee. «*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*». *Art Bulletin*, 22, 4 (1940) 197-269.

suprimida, no decurso da imposição da superioridade da literatura e dos seus postulados. A dissolução de uma tal *confusão das artes* [*confusion of the arts*]³⁶ – segundo o propósito orientador consistente na determinação da pureza de cada uma delas na sua essência constitutiva^{37*}

³⁶ Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit., p.23.*

³⁷ * O historiador austríaco da arte Hans Sedlmayr, um dos mais importantes estudiosos – e detratores – do modernismo artístico, anuncia, em *Die Revolution der Modernen Kunst*, de 1955, o ideal artístico da ‘procura da pureza’ como a primeira das quatro principais determinantes da arte moderna, seguido dos princípios da geometria e da construção técnica, do princípio do absurdo como recurso da liberdade e do ideal da procura do original. Assim escreve Sedlmayr a propósito da pureza moderna (recorre-se à tradução portuguesa de Mário Henrique Leiria): «Um fenómeno primário dos movimentos que preparam a arte moderna e que, por assim dizer, formam o seu substrato, é o desejo da arte e de todas as suas manifestações de alcançarem ser completamente “puras”. Mas pureza não significa – como imediatamente se indicará – outra coisa senão a libertação de elementos ou componentes de todas as restantes artes. Trata-se, portanto, de um conceito negativo, francamente químico, cuja característica há que determinar. Em vez de “puro” pode-se dizer também autárquico, autónomo, ainda que este último conceito se afaste da pureza, como se verá. Esta tendência talvez pudesse ser melhor qualificada com a expressão “absoluta”, pois nela se reúnem dois significados fundamentais desta procura da pureza: o incondicional e a libertação.» Hans Sedlmayr. *A Revolução da Arte Moderna*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa : Livros do Brasil, s.d., p.16. Já em *Verlust der Mitte*, de 1948, uma das mais reconhecidas obras de Sedlmayr, o historiador da arte localiza cronologicamente o início da arte moderna nos séculos XVIII e XIX, salientando a aspiração de procura e realização de autonomia como uma das suas marcas definidoras. Leia-se Sedlmayr: «A partir de finais do século XVIII as várias artes iniciaram um processo de separação. Cada uma delas aspirara a tornar-se autónoma, autárquica; cada uma delas procurara tornar-se – no duplo sentido do termo – ‘absoluta’. Cada arte aspirara a apresentar-se ao mundo na sua pureza perfeita – com efeito, tal pureza fora elevada ao estatuto de postulado ético. Esta tendência orientada segundo a autonomia fornece-nos um bom critério, conquanto existam outros, para decidir quais as tendências que, nos séculos XVIII e XIX, se afiguram realmente ‘modernas’ e quais devem ser classificadas como conservadoras e reacionárias. [...] Eliminemos de cada arte aquilo que alegadamente constitui elemento externo; eliminemos, por exemplo, o elemento da tridimensionalidade da pintura [...]. [...] Este não é o lugar para delinear de modo sistematicamente cronológico este processo de autopurgação, ainda que tal fosse necessário a fim de perspetivar o constituinte fundamental de uma análise estrita e penetrante da arte dos séculos XVIII e XIX. [...] Nietzsche reconhecera que é impossível isolar as artes individuais sem que estas iniciem um processo de degeneração. De facto, separar uma arte de todas as outras significava, para ele, um modo de barbárie; ele vislumbrara claramente que existe uma ligação entre a unidade das artes, um sentido de estilo enquanto tal. Quando uma delas é perdida, a outra perece.» Hans Sedlmayr. *Art in crisis. The lost centre*. Trad. Brian Battershaw. London : Hollis & Carter, 1957, pp.79-80. A teorização respeitante ao ideal moderno de autonomia artística apresenta-se prolongada segundo o singular modo de argumentação do historiador austríaco da arte: «O elemento dominante na arte é obviamente a urgência em direção à autonomia, à pureza, seja esta da arte ou das artes individuais. Tal explica, como vimos, a degradação da arte ao estatuto de subarte. Tal também explica toda uma série de outros fenómenos.

– cumpre-se, pois, na efetivação da possibilidade de exploração artística do *medium* próprio. A acusação de *purismo* [*purism*] não se afigura totalmente mal acolhida por Greenberg: a consideração respeitante à possibilidade de elevação da pintura à sua *pureza* [*purity*] – ou, recorrendo a outra expressão, *autonomia* [*autonomy*] –, afigura-se como o eixo teórico que sustenta as posições do crítico de arte. De facto, de acordo com a argumentação de Greenberg, importará compreender a reivindicação da possibilidade de autonomia da pintura enquanto arte pura e literalmente visual ou ótica relativamente ao primado dos modos de significação da literatura, concebida, por seu turno, como a arte historicamente dominante (pelo menos, sustenta Greenberg, desde o século XVII) e, como tal, convencionalmente proclamada como modelo de emulação por parte das outras artes. A inversão de uma tal condição de subordinação da pintura relativamente à primazia da literatura apresentara-se concretizada, assegura Greenberg, com a emergência do modernismo artístico, designadamente com o gesto *vanguardista* (Greenberg recorre continuamente a tal adjetivo) de concessão da atenção ao processo artístico, o qual enfatizara, no âmbito da pintura, não a *temática* ou o *assunto* [*subject matter*], mas o *medium*, ou, no mesmo sentido, a *forma* [*form*].

41

Tal significara uma nova e mais profunda ênfase na forma, o que envolvera a asserção das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autónomas, respeitadas pelos seus próprios objetivos, e não meramente como recetáculos

A partir da procura de uma arquitetura pura resultou a dissolução da arquitetura e a sua substituição pelas construções da engenharia [...]; a partir da procura de uma pintura pura resultou a degradação do homem, agora colocado ao nível do objeto inanimado; daí resultou também o abandono da representação objetiva. A procura da arte 'supostamente' pura resultou na eliminação do seu conteúdo intelectual e a sua descida à região do irracional [...]. No mesmo domínio da história a partir do qual se configura uma tal urgência de autonomia na arte, podemos localizar os inícios da separação entre Deus e o homem, as duas coisas ocorrendo em simultâneo, conquanto a proclamação do homem autónomo fora anunciada, assim devemos esperar, um pouco mais cedo do que o seu correspondente fenómeno nas artes.». Hans Sedlmayr. *Art in crisis. The lost centre. Op.cit.*, p.173.

comunicacionais. Tal constituía o sinal de uma revolta contra o domínio da literatura, a arte mais opressivamente temática.^{38*}

No contexto da emergência do modernismo e das vanguardas artísticas – momento artístico que Greenberg identifica com o período histórico de finais do século XIX, designadamente com o surgimento do Impressionismo na pintura –, a música havia alcançado um estatuto predominante no âmbito do novo *paragone* entre as artes. A música, progressivamente avaliada na sua ausência de princípios miméticos ou imitativos e perspetivada como arte absoluta, abstrata – a arte da pura forma –, tornara-se o novo modelo de emulação, nomeadamente no âmbito das artes plásticas³⁹. O método do processo artístico

³⁸ * Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, p.28.

³⁹ A propósito do lugar privilegiado da música no âmbito das vanguardas modernistas, cumpriria ter presente o escrito de Wassily Kandinsky intitulado *Du spirituel dans l'art*, escrito em 1910 e publicado no ano seguinte. Assim escreve Kandinsky a respeito da música e da “viragem espiritual das artes” (recorre-se à tradução portuguesa de Maria Helena de Freitas): «Lentamente, as várias artes tornam-se capazes de transmitir o que lhes é próprio, e através dos meios que cada uma delas exclusivamente possui. Apesar, ou graças a esta diversificação, nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras, como nestes últimos tempos, no momento decisivo da Viragem Espiritual. Vemos despontar a tendência para o “não realismo”, a tendência para o abstracto, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas obedeceram ao “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, dirigem-se cada vez mais para esta essência que lhes irá desencadear a criação; eles investigam-na, pesam-lhe os imponderáveis elementos. Isto tem como consequência natural o confronto entre os vários elementos das diversas artes. As aproximações à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. Desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras exceções, este utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música o consegue. Compreende-se, assim, que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. [...] Emancipada da natureza como é, a música, para se exprimir, não tem necessidade de lhe tomar as formas da sua linguagem. A pintura, pelo contrário, na hora actual, ainda se encontra dependente desse processo. A sua função é ainda analisar os seus meios e formas, aprender a conhecê-los, como a música, por seu lado, fez desde há muito, e esforçar-se por utilizá-los com objectivos exclusivamente picturais, integrando-os nas suas criações. Qualquer arte que se aprofunde é obrigada a marcar os limites com as outras manifestações artísticas; mas a comparação e a identidade das suas tendências profundas aproximam-nas de novo. Assim constatamos que cada arte possui as suas

musical – a concentração na pura forma ou, no dizer de Greenberg, no seu *medium* – determinara-se, pois, como modelo do processo artístico num momento da história da arte em que, dir-se-ia, o mote renascentista de precedência ovidiana *ars est artem celare*⁴⁰ fora superado pela máxima modernista contrária *ars est artem demonstrare*. O *medium* da arte – dimensão sobre a qual se possibilita e configura a produção-de-si do objeto artístico – assume-se como determinação definidora e essencial da arte nas suas autonomia, autorreferencialidade e autarcia constitutivas. O ideal de pureza radical da arte apresenta-se, neste sentido, efetivado, realizado.

Orientando-se a si próprias, seja de modo consciente ou inconsciente, segundo uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda alcançaram nos últimos cinquenta anos uma pureza e uma radical delimitação dos seus campos de atividade sem exemplo prévio na história da cultura. As artes repousam agora seguras, cada uma delas no âmbito dos seus “legítimos” limites, e o livre comércio fora substituído pela autarquia. A pureza na arte consiste na aceitação, voluntária aceitação, das limitações do *medium* de cada arte específica. [...] É em virtude do seu próprio *medium* que cada arte é única e estritamente própria. A fim

43

próprias forças, que não se podem substituir pelas de outra.» Wassily Kandinsky. *Do Espiritual na Arte*. prefácio e nota bibliográfica de António Marques. Trad. de Maria Helena de Freitas. Lisboa : Dom Quixote, 2006, pp. 49-51.

⁴⁰ A expressão latina *ars est artem celare* traduz o imperativo artístico de eliminação de todo o vestígio de artefacto humanamente produzido da obra de arte – a arte ‘esconde’ os meios técnicos (a sua artificialidade) que, não obstante, possibilitam a sua realização enquanto arte. Afirmar-se-ia: a obra de arte deverá apresentar-se como que ‘sem arte’, como se a sua artificialidade não se constituísse como uma inexorabilidade. Convencionalmente atribui-se a origem da máxima *ars est artem celare* a Ovídio em *Ars Amatoria*, 2.313: *si latet ars, prodest* (na tradução portuguesa de Carlos Ascenso André: «é útil a arte se for camuflada»). Cf. Ovídio. *Arte de Amar*. Trad. introd. e notas Carlos Ascenso André. Lisboa : Livros Cotovia, 2006, 2.313) e em *Metamorphoseōn libri*, 10.252, no contexto do episódio de Pigmalião: *ars adeo latet arte sua* (na tradução portuguesa de Paulo Farmhouse Alberto: «A tal ponto a arte não se vê na arte!») Cf. Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa : Livros Cotovia, 2007, 10.252).

de restaurar a identidade de cada arte, a opacidade do seu *medium* deverá ser enfatizada.^{41*}

O imperativo vanguardista concretizado no âmbito da pintura modernista consistira, tal como Greenberg o sustenta e proclama, no procedimento artístico de concentração no ou de exploração do *medium* próprio. Tal como afirma o crítico de arte, a história da pintura vanguardista poderá ser perspectivada como um movimento de crescente dedicação artística ao seu *medium* específico, e, correlativamente, às suas propriedades e qualidades. Cumprindo a sua tarefa autocrítica de consagração ao seu *medium*, a pintura libertara-se, assim a avalia Greenberg, dos princípios e postulados próprios de outras artes, designadamente da literatura e dos seus modos de significação discursiva, e, igualmente, da escultura e da sua noção de espaço tridimensional. A pintura tornou-se, pois, plenamente visual, ótica, absolutamente bidimensional, *rasa* [*shallow*] – identificando-se completamente com o seu *medium*, a superfície plana⁴².

44

A pintura abandona o *chiaroscuro* e as técnicas de sombreamento. As pinceladas são definidas em virtude de si mesmas. [...] As cores primárias, as cores “instintivas”, simples, substituem os tons e as tonalidades. A linha, um dos elementos mais abstratos da pintura – pois não poderá ser encontrada na natureza enquanto definição do contorno – regressa à pintura a óleo como a terceira cor entre duas áreas coloridas. Sob a

⁴¹ * Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol. I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, p.32.

⁴² Cumpriria assinalar o teor apologético das posições de Greenberg relativamente à pintura abstrata, designadamente à pintura do denominado expressionismo abstrato norte-americano – a tal propósito, tenha-se presente o ensaio «American-Type Painting», de 1955, no qual Greenberg toma por objeto de análise as obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman e Clyfford Still. As sustentações teóricas do crítico de arte norte-americano apresentam-se delineadas segundo uma perspetivação histórica linear e progressista da arte – profundamente modernista, asseverar-se-ia –, no âmbito da qual se integra a possibilidade de proclamação de esgotamento ou caducidade das formas artísticas anteriores e a correlativa avaliação concernente à necessidade ou à imposição da formulação de novas formas artísticas. A emergência da nova forma artística apresenta-se constituída, segundo uma orientação linearmente histórica, como o movimento e a culminação necessários da arte do passado.

influência da forma quadrada da tela, as formas tendem a tornar-se geométricas – simplificando-se, pois a simplificação é também parte da instintiva acomodação ao *medium*. Mas, o mais importante, a imagem plana apresenta-se cada vez mais rasa, achatando e pressionando os seus fictícios planos de profundidade, até que estes se tornem um único, sobre o plano real e material que é a superfície da tela.^{43*}

1. 3. A filosofia da arte: o conceito de conteúdo de verdade da arte

A perspetivação adorniana respeitante ao designado hermetismo formal da obra de arte, condição do seu ser-outro relativamente à empírea circundante, não se afigura totalmente compatível com as posições teóricas de Clement Greenberg^{44*}. Segundo o pensamento estético adorniano, o hermetismo formal da obra de arte – elaborado

⁴³ * Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in *The Collected Essays and Criticism. Vol. I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, pp.34-35.

⁴⁴ * A propósito das afinidades entre as concepções de autonomia da arte formuladas no âmbito da teoria da arte de Clement Greenberg e no contexto do pensamento estético de Theodor Adorno, importaria assinalar as análises de Peter Osborne em «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts». *New Formations* 9 (1989) 31-50. O referido artigo de Osborne enfatiza as disparidades entre a teoria da arte segundo Greenberg e o pensamento estético de Adorno, apresentando-os como duas posturas teóricas distintas no respeito a perspetivação do modernismo estético-artístico: «Este é o problema da relação entre duas consideravelmente distintas, conquanto inter-relacionadas, concepções de modernismo: uma de pendor formalista, relativa ao estilo, que poderá ser denominada de concepção 'histórico-artística' do modernismo, decorrente, em termos gerais, do âmbito das artes visuais, a partir da obra de Clement Greenberg; e uma outra concepção de modernismo, mais ampla (de pendor sociocultural e profundamente estético-filosófica), que poderá ser encontrada, por exemplo, na obra da Escola de Frankfurt e nos teóricos provindos da tradição alemã.». Peter Osborne, «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts» *New Formations* 9 (1989) 32-33. Sublinhando a dimensão social – em detrimento dos contornos filosófico-estéticos – do pensamento adorniano, Osborne situa a principal divergência entre Greenberg e Adorno no âmbito da perspetivação da possibilidade de total autonomia do objeto artístico: «Enquanto que, para Greenberg, a questão da autonomia constitui essencialmente uma questão de grau, a partir da qual a obra deverá ser 'purificada' de qualquer conteúdo estético exterior às propriedades formais do seu *medium* físico particular [...], para Adorno, tal 'purificação' é, em princípio, impossível, e, em todo o caso, indesejável, pois o conteúdo de verdade da arte [...] poderá configurar-se, somente e em última instância, como social na sua forma.». Peter Osborne. «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts». *Art. cit.* 41.

segundo a sua condição de *mediatidade intelectual*, potenciadora da sua objetividade e autonomia constitutivas – apresenta-se delineado como o cumprimento da sua oclusão perante os modos de inteligibilidade sobredeterminados e, articuladamente, como a sua possibilidade de configuração-de-si enquanto determinação *negativa* e *crítica* relativamente à empírea envolvente. O eixo de mediatidade que elabora a obra artística como entidade de autorreflexão imanente – segundo o qual se desenvolve a sua rejeição em definir-se, não apenas como coisalidade vazia, mas, inclusivamente, como núcleo de confirmação de significações empíricas – impõe-se como o seu modo de constituição-de-si enquanto entidade de pensamento autorreflexivo e, por conseguinte, enquanto objeto de pensamento filosófico. A teoria da arte não poderá, pois, constituir-se como a última palavra sobre arte: a teoria da arte deverá desdobrar-se, assim assevera Adorno, em *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*].

Os modos de pensamento da obra de arte – perspetivadas por Adorno sob o conceito de *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*]⁴⁵ – reclamam a sua determinação filosófica. A experiência da obra de arte nos seus modos de pensamento deverá constituir-se como experiência filosófica. Sob o olhar filosófico, o objeto artístico configura-se como uma *complexão de verdade* [*Komplexion von Wahrheit*], solicitando a indagação filosófica: <[a] fim de poder constituir-se objeto de total experiência, cada obra de arte exigirá o pensamento e, como tal, a filosofia [...]. [...] Só compreende uma obra de arte quem a compreende como uma complexão de verdade>⁴⁶ *.

⁴⁵ Importaria assinalar o pertinente contributo de José Pedro Cachopo que, na sua tese de doutoramento intitulada *Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno* [referência bibliográfica completa: João Pedro Cachopo. *Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno*. Lisboa : Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Tese de doutoramento.], apresenta uma nova tradução da expressão de Adorno *Wahrheitsgehalt: teor de verdade*. Em todo o caso, ao longo do presente livro, a tradução utilizada será *conteúdo de verdade*, em concordância com a tradição das traduções em língua francesa (*contenu de vérité*; cf. a tradução de Marc Jimenez: *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974) e em língua inglesa (*truth content*; cf. a tradução de Robert Hullot-Kentor: *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

⁴⁶ * *ÄT*, p.391.

A estética adorniana apresenta a justificação respeitante à determinação da obra de arte como seu objeto de pensamento: o objeto artístico integra e realiza um *conteúdo de verdade* que deverá ser filosoficamente perspectivado, determinado. Haverá que postular como prerrogativa do pensamento filosófico a determinação da verdade da obra de arte: «o conteúdo de verdade [da obra de arte] só poderá ser alcançado através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, justifica a estética»^{47*}.

A perspetivação do objeto artístico como complexão de verdade concerta a consideração do apelo por parte da arte ao pensamento e à conceptualidade filosóficos: o *conteúdo de verdade* inscrito no objeto artístico, decorrência da sua constituição autorreflexiva imanente, exige a sua determinação filosófica. A afinidade entre obra de arte e pensamento filosófico apresenta-se traçada segundo o seguinte eixo de convergência, a saber, o *conteúdo de verdade* do objeto artístico: «[a] filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente não é outra senão a do conceito filosófico. [...] a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia – de outro modo, não existe experiência estética»^{48*}. Continuamente: «[a] experiência plena, terminando no juízo sobre a obra destituída de juízo, exige a decisão a seu respeito e, portanto, o conceito»^{49*}.

Cumprirá, a este respeito, ter presente o método proclamado por Adorno no que concerne o modo de posicionamento do pensamento filosófico ante a obra de arte: trata-se do método da *não-desestetização* – ou, por outras palavras, a postulação da atenção do pensar filosófico dirigida à estruturação formal do objeto artístico na sua concreção sensível imanente. Tal método de aproximação do pensar e do conceito filosóficos relativamente à obra de arte apresenta-se delineado sob uma conceção fulcral: o *conteúdo de verdade* da obra de arte constitui-se como dimensão mediata, realizada segundo os modos de pensamento autorreflexivo e no âmbito da estruturação sensível e formal do objeto

⁴⁷ * *ÄT*, p.193.

⁴⁸ * *ÄT*, p.197.

⁴⁹ * *ÄT*, p.364.

artístico. Neste sentido: «[s]e o esforço das obras de arte se direciona no sentido de uma verdade objetiva, esta apresenta-se-lhes mediada segundo a realização da sua própria legalidade. [...] as obras satisfazem tanto melhor a verdade quanto mais a si mesmas se bastarem»^{50*}.

No âmbito da concreção imanente da obra de arte, a determinação formal assume-se como o modo de realização dos conteúdos de pensamento – o *conteúdo de verdade*, segundo a expressão de Adorno – do objeto artístico: o elemento formal constitui-se, pois, como condição de possibilidade do conteúdo. *Forma e conteúdo* assumem-se como dimensões mutuamente mediadas. Importará, neste sentido, compreender a *forma* como *conteúdo sedimentado* [*sedimentierter Inhalt*], e não como eventual modelo normativo ou prescritivo, exteriormente delineado e imposto sobre os conteúdos constitutivos da obra de arte.

Estética da forma e Estética do conteúdo. Nesta disputa, a estética do conteúdo ganha, ironicamente, vantagem em virtude de o conteúdo [*Gehalt*] das obras e da arte em geral, o seu fim, não ser formal, mas, justamente, conteudal [*inhaltlich*]. No entanto, este só existe devido à forma estética. A estética deve centrar-se no tratamento da forma, permitindo que estas falem enquanto tal, alcançando, assim, o conteúdo.^{51*}

No seguimento do que se enuncia, importará insistir na elucidação de que o *conteúdo de verdade* da arte não se configura como um elemento imediato, prontamente identificável no âmbito da concreção imanente da obra de arte ou segundo os modos de discursividade tornados vulgares, empíricos: «[o] conteúdo de verdade das obras de arte não é algo imediatamente identificável. Tal como ele é conhecido apenas mediatamente, ele é, em si mesmo, mediado»^{52*}. No mesmo tom: [a] arte visa a verdade, se esta não for imediata; desse modo, a verdade é o seu conteúdo»^{53*}.

⁵⁰ * *ÄT*, p.420.

⁵¹ * *ÄT*, p.432.

⁵² * *ÄT*, p.195.

⁵³ * *ÄT*, p.419.

Consecutivamente, o ato de pensar filosoficamente a obra de arte apresenta-se como uma *segunda reflexão* [*Zweite Reflexion*], que aspira a determinar um *conteúdo de verdade* sensivelmente realizado segundo os movimentos autorreflexivos do objeto artístico: o conceito filosófico, a conceptualidade filosófica, deverá percorrer as determinações autorreflexivas da obra de arte – os seus movimentos de autorreflexão enquanto potencialidade de determinação-de-si –, tal como estas se apresentam realizadas na sua concreção sensível e formal. A dedicação filosófica ao elemento formal configura-se, pois, como o método da estética e, por conseguinte, como potencialidade de determinação da verdade da obra de arte.

O que na arte é mediado, aquilo por meio do qual as estruturas formais das obras as determinam como um outro perante o simples isso-aí, deve ser mediado uma segunda vez pela reflexão: através do conceito. Todavia, tal tornar-se-á possível, não mediante o distanciamento do conceito relativamente ao pormenor artístico, mas, ao invés, mediante a dedicação do primeiro ao segundo.^{54*}

49

O método da *não-desestetização* da obra de arte integra o imperativo de dedicação da atenção filosófica à concreção formal imanente do objeto artístico – é nela que se apresentam realizados os seus conteúdos de pensamento, o seu *conteúdo de verdade*: «[a] possibilidade de perspetivar as obras de arte desde o seu interior, segundo a lógica da sua produção [...] é, provavelmente, a única forma possível de estética nos dias de hoje»^{55*}. No mesmo sentido:

O conteúdo de verdade de uma obra de arte exige a filosofia. Só nele converge a filosofia com a arte, ou nele se extingue. O caminho que aí conduz é o da imanência reflexiva da obra, e não o da aplicação de filosofemas. Haverá que distinguir, com rigor, o conteúdo de verdade da obra de arte enquanto

⁵⁴ * *ÄT*, p.531.

⁵⁵ * *NzL*, p.159.

tal relativamente a toda a filosofia nela imputada, seja pelo seu autor seja pelo teórico.^{56*}

O pensamento filosófico-estético de Adorno integra, com efeito, a consideração relativa à indagação filosófica da obra de arte enquanto postura de atenta dedicação à imanência autorreflexiva do objeto sensível enquanto núcleo de significações autónomas e autorreferidas, constituído na sua objetividade própria. Todavia, cumpriria advertir, evocando uma formulação de Adorno presente num ensaio sobre a poesia de Hölderlin, intitulado «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins»⁵⁷, de 1964: «toda a obra de arte exige ser compreendida puramente a partir de si mesma, mas nenhuma poderá ser compreendida puramente a partir de si mesma»^{58*}. No que respeita a possibilidade de determinação do *conteúdo de verdade* da obra de arte, a teorização sobre arte deverá transfigurar-se em *filosofia da arte*: importará asseverar que a avaliação e a determinação do *conteúdo de verdade* da obra de arte não se afiguram como tarefa da teoria da arte ou de qualquer outro discurso ou disciplina insertos numa esfera estritamente artística – trata-se, de facto, de uma prerrogativa do pensamento filosófico sobre a arte. Em virtude do seu *conteúdo de verdade*, a obra de arte constitui-se como eminente objeto de pensamento filosófico.

A determinação do *conteúdo de verdade* da obra de arte anuncia-se como possibilidade efetivada pelo pensamento filosófico esteticamente orientado: a *verdade da arte*, apelando à sua determinação filosófica, como que se constitui, também ela, como *verdade filosófica*. Concluir-se-ia: o apelo da arte no que concerne a determinação filosófica dos seus conteúdos de pensamento – do seu *conteúdo de verdade* – integra a possibilidade de consideração de modos de comensurabilidade entre a *verdade da arte* e a *verdade filosófica*.

⁵⁶ * *ÄT*, p.507.

⁵⁷ «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», conferência pronunciada no encontro anual da *Hölderlin-Gesellschaft* em Berlim a 7 de junho de 1963. A versão ampliada do texto foi publicada pela primeira vez na revista *Die Neue Rundschau*, 75, 1 (1964) 15-46, e posteriormente integrada no volume III (1968) de *Noten zur Literatur*. Cf. *NzL*, pp.447-491. O mencionado ensaio será objeto de estudo no último capítulo deste livro.

⁵⁸ * *NzL*, p.451.

CAPÍTULO 2

A FILOSOFIA ROMÂNTICA DA ARTE SEGUNDO F. SCHLEGEL E AS SUAS AFINIDADES COM O PENSAMENTO ESTÉTICO ADORNIANO

A filosofia adorniana da arte, convencionalmente perspeticivada no âmbito da história da estética como um corpo de pensamento teoricamente próximo ou afim do modernismo artístico (particularmente no que concerne as teorizações sobre arte desenvolvidas por Clement Greenberg), poderá, num outro sentido, ser avaliada como um prolongamento da filosofia romântica da arte, designadamente de determinadas posições estéticas elaboradas por Friedrich Schlegel respeitantes ao objeto artístico como núcleo de pensamento reflexivo e crítico. Com efeito, as noções de *reflexão* [*Reflexion*] e de *crítica* [*Kritik*], consideradas na sua referência à obra de arte, anunciam-se como conceitos estéticos fundamentais das teorizações adorniana e schlegeliana da arte. A fim de delinear e sustentar uma possível aproximação estética entre Adorno e F. Schlegel, recorreremos ao estudo de Walter Benjamin intitulado *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, de 1920, como eixo orientador das nossas considerações sobre a filosofia romântica da arte desenvolvida por Friedrich Schlegel.

51

2.1. O conceito romântico de *reflexão*: entre a epistemologia e a filosofia da arte

A *reflexão* [*Reflexion*] e a *crítica* [*Kritik*] como movimentos imanentemente constitutivos da obra de arte: tal constitui a linha

de interpretação desenvolvida por Walter Benjamin^{1*} relativamente à *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*] formulada no contexto do Frühromantik, particularmente no que concerne as posições estéticas de Friedrich Schlegel². No âmbito do mencionado estudo de Benjamin – *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*³ (1920) –, o conceito romântico de *crítica de arte* [*Kunstskritik*]

¹ * A propósito da influência de *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* de Walter Benjamin no âmbito do pensamento estético de Adorno, importaria referir o estudo *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, de 1977, de Susan Buck-Morss. Leia-se Susan Buck-Morss: «Walter Benjamin estava também convencido de que a experiência estética é fundamental no contexto de uma correta compreensão filosófica, mas o seu desenvolvimento intelectual e a direção para a qual fora conduzido não são idênticos aos de Adorno. Impressionado, nos seus anos de juventude, pela tradição da experiência teológica e mística, à qual fora exposto através da sua amizade com Gershom Scholem, Benjamin sentira-se primeiramente atraído pelos pensamentos estéticos de Friedrich Schlegel, Novalis e outros autores do Primeiro Romantismo alemão, os quais se constituíam como os herdeiros autoconscientes de tais tradições. A sua dissertação, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1920), interpreta o conceito de crítica estética, tal como fora desenvolvido particularmente nos fragmentos de Friedrich Schlegel. Benjamin sustentara que as duas operações da filosofia crítica, pensamento (consciência) e pensamento sobre o pensamento (reflexão crítica, ou autoconsciência), possuíam o seu paralelo, no âmbito da estética de Schlegel, na criação da obra de arte, por um lado, e na sua interpretação crítica, por outro lado. Neste sentido, o ato de interpretação constituir-se-ia como a realização necessária da obra de arte, pois, somente através desta segunda operação, a verdade da obra de arte, a sua “ideia”, poderia tornar-se manifesta. A crítica literária, ou *Sprachkritik*, seria, enquanto tal, revelação cognitiva. Para os Primeiros Românticos, assinalara Benjamin, a crítica consistia num “conceito totalmente esotérico”, “o qual, em relação ao conhecimento, repousaria sobre premissas místicas...”. Novalis concebia os textos poéticos – bem como toda a natureza, com efeito –, como “hieróglifos” e “códigos”, cujas interpretações dependeriam de uma linguagem sagrada que poucos poderiam ler. Esta conceção era muito diferente da de Goethe ou da dos *philosophes* franceses, para quem a crítica era exotérica e inessencial, possuindo uma função limitada, instrutiva. Mas, para os Primeiros Românticos, a arte, elevada à sua realização através da crítica, convergia com a filosofia (Schlegel) e a religião (Novalis) enquanto revelação da verdade. Esta conceção influenciou claramente a teoria filosófica de Benjamin tal como primeiramente delineada em *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a qual, por seu turno, produziu uma enorme impressão em Adorno.». Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York : The Free Press, 1979, p.124.

² A clarificação do conceito de *Frühromantik* – bem como as suas afinidades/divergências relativamente ao idealismo filosófico – poderá ser encontrada na obra de Andre Bowie *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, publicada em 1990, especialmente no contexto do segundo capítulo, intitulado «Idealismo Alemão e Primeiro Romantismo Alemão.».

³ Cf. Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol. I-1: Abhandlungen werkausgabe*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1980, pp.7-122.

apresenta-se inicialmente analisado segundo a consideração relativa à sua procedência filosófica: o conceito romântico de crítica de arte afigura-se delineado, assim sustenta Benjamin, a partir de um fundo filosófico idealista de pendor fichteano, no âmbito do qual a noção de *reflexão* [*Reflexion*], enunciada como princípio epistemológico, constitui a noção central. No decurso do estudo de Benjamin, o conceito de crítica de arte, tal como elaborado por Friedrich Schlegel nos escritos publicados na revista *Athenäum* (1798-1800), assume-se continuamente avaliado segundo os seus contornos filosóficos ou, recorrendo às palavras de Benjamin, as suas «condições epistemológicas» [*erkenntnistheoretische Voraussetzungen*]⁴.

A teoria do conhecimento segundo Fichte, tal como desenvolvida nos escritos iniciais do filósofo – *Wissenschaftslehre*, de 1794 – é, com efeito, a obra mais abordada constitui objeto de incessante evocação por parte de Benjamin, porquanto se constitua como «fonte indispensável, não do conceito de crítica de arte enquanto tal, mas da sua compreensão»^{5*}. A conceção epistemológica fichteana concernente à reflexão – a reflexão como o pensar que se pensa a si mesmo em autoconsciência – configura, segundo Benjamin, o princípio-base das posições de Schlegel no que respeita a sua filosofia da arte. Se, no contexto da filosofia idealista de Fichte, a reflexão se constitui como a atividade de pensar-se do Eu absoluto e, por conseguinte, como prerrogativa da subjetividade, cumprirá elucidar que, no âmbito das posições schlegelianas sobre arte, o princípio da reflexão assume-se determinado como movimento constitutivo da obra de arte, segundo o qual se apresentam possibilitados a consciência-de-si ou autoconsciência e o conhecimento-de-si ou autoconhecimento do objeto artístico; numa palavra: o pensar-se a si da obra de arte. O objeto artístico afigura-se, pois, perspetivado como entidade de pensamento – de um modo mais rigoroso: entidade de pensamento autorreflexivo. O conceito romântico de crítica de arte deverá ser indagado e compreendido a partir de tais considerações iniciais.

⁴ Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.12.

⁵ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.15.

Salientando a relevância do conceito fichteano de reflexão no delineamento da filosofia da arte segundo Schlegel, o estudo de Benjamin integra a consideração de uma outra noção filosófica: a noção de *forma* [Form]. No contexto da teoria do conhecimento de Fichte, a reflexão constitui-se, sustenta Benjamin a partir da leitura de *Wissenschaftslehre*, como determinação formal da subjetividade, do Eu; a reflexão consiste, segundo Fichte, na forma do *pensar* [Denken] que se pensa a si mesmo, não dirigido a um objeto ou a um ente determinados, mas tomando como seu conteúdo o próprio movimento do pensar. Assim concebida por Fichte, a reflexão apresenta-se como um movimento de pensamento de nível mais elevado, pois o primeiro nível do ato de pensar determina-se, sem mais, como o movimento dedicado a um elemento ótico concreto: segundo Fichte, o primeiro nível do ato de pensar eleva-se a um momento de autoconsciência, no âmbito do qual emerge o pensamento reflexivo – a autoconsciência do primeiro pensar configura-se, portanto, como reflexão. O pensar sobre o pensar: eis o conteúdo da reflexão, determinação formal do Eu. A reflexão é, pois, atividade ou espontaneidade formal do Eu absoluto⁶.

54

⁶ Leia-se Fichte em *Wissenschaftslehre*, de 1794, a propósito do «primeiro princípio puro e simplesmente incondicionado» (recorre-se à tradução em português do Brasil de Rubens Rodrigues Torres Filho): «Temos de procurar o princípio absolutamente primeiro, puro e simplesmente incondicionado, de todo saber humano. Esse princípio, se deve ser absolutamente primeiro, não se deixa provar nem determinar.» Johann Gottlieb Fichte. *A Doutrina da Ciência de 1794 e Outros Escritos*. Seleção de textos, trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo : Nova Cultural, 1988, p.44. A propósito da filosofia de Fichte, importaria ter presentes as elucidações de Nicolai Hartmann em *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, obra publicada entre 1923-1929 (recorre-se à tradução portuguesa de José Gonçalves Belo): «O propósito filosófico de Fichte: « derivar toda a filosofia a partir de um princípio unitário, encontr[ando] o eixo do seu sistema: o Eu activo, livre, absoluto, que já não é mais facto, mas acção produtora». Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p.53. Continuamente: «Pois, a consciência é no fundo activa – “a razão é prática” –, a sua essência particular não se esgota, portanto, no carácter de ser um facto. Deste modo, o centro de gravidade da filosofia teórica desloca-se para a prática. Só esta pode proporcionar o primeiro princípio supremo. O Eu teórico não possui autonomia; o não-Eu (o seu objecto) permanece eternamente perante ele; não lhe é possível produzir, por si próprio, o não-Eu, como o idealismo puro tem de exigir, pois desse modo anular-se-ia a si mesmo simultaneamente com a autonomia do não-Eu. O conhecer é justamente qualquer coisa de relativo a um conhecido, a algo que se há-de conhecer, que difere dele. A consciência nunca pode transcender a sua própria essência teórica para além e acima desta dualidade. Fica vinculada à dualidade, ao não-Eu. Aqui está a razão por que um simples ponto de vista teórico não pode apoderar-se da coisa-em-si. Mas é na compreensão deste estado de coisas que se encontra indício da

Em [*Wissenschaftslehre*], ele [Fichte] define a reflexão como reflexão da forma [...]. O seu movimento de pensamento é o seguinte: a teoria do conhecimento integra não somente conteúdo, mas também forma; ela é “a ciência de algo, mas não esse algo enquanto tal”. Aquilo que se determina como conhecimento no âmbito da teoria do conhecimento corresponde ao necessário “ato da inteligência”, que, enquanto ato, é anterior a toda a objetividade no espírito, determinando-se como forma pura.^{7*}

única saída possível que neste caso resta. O Eu está longe de esgotar-se no seu carácter teórico enquanto cognitivo. O Eu é ao mesmo tempo activo. Mas a acção significa uma relação inversa com o objecto; nela o Eu, criando e dando forma, propaga-se ao não-Eu, transforma-o, segundo a sua imagem, quer dizer, segundo a finalidade do seu espírito e, por este meio, compra a sua superioridade sobre o não-Eu. Portanto, o Eu é aqui objectivamente produtor. Cessa de estar em igualdade de direitos com o não-Eu, e com esta igualmente cessa o dualismo. É aqui onde se encontra o ponto em que se pode estabelecer a unidade dum primeiro princípio em filosofia, se é possível estabelecê-la em qualquer parte. É a ideia que, infatigavelmente, os principais escritos dos anos de 1794/95 procuram formular e cujo esclarecimento e consolidação ambas as “Introduções” de 1797 prosseguem prioritariamente. O Eu conhece-se a si mesmo imediatamente e, na verdade, conhece-se como Eu activo. “A inteligência vê-se a si mesma”, isto é o que significa o conceito de “Eu” – assim conclui a primeira “Introdução” e esta observação é-lhe essencial; a reunião do ser e ver constitui a natureza da inteligência, coisa que não se pode dizer de nenhum objecto. O ser do objecto não existe para si, mas existe manifestamente para outrem, é objecto para um sujeito. [...] A inteligência, no decurso da sua própria acção, tem que dar as leis da determinação das representações. Esta legislação pode compreender-se como espontaneidade pura, isto é, como uma acção necessária de ordem superior, acção que, precisamente, se pode inferir daquela legalidade da representação que se apresenta no fenómeno. Assim, por exemplo, a causalidade, como modo de ligação, tem de inferir-se de leis superiores. Mas o mesmo se passa com o múltiplo que deve ser ligado e que, de facto, já em Kant traz consigo as suas determinações como matéria. Portanto, em oposição ao modo de considerar o agente kantiano, a idealidade das condições transcendentais do conhecimento eleva-se aqui a um plano mais alto do pensamento filosófico. É dum plano inferior que Kant recolhe as leis em questão, obtendo-as a partir da sua aplicação (à experiência), não da essência da própria inteligência. Em Kant são dadas as aplicações e com elas as próprias leis. Mas o verdadeiro idealismo apenas pode pressupor como dado a própria essência da inteligência, que é actividade pura. Kant não mostra como se origina o sujeito, mas só as suas qualidades e relações. Mas estas podem compreender-se muito bem na sua génese se se recuar à sua origem que, por sua vez, já não reside em leis dadas mas sim numa livre concessão de leis. Procurar uma matéria dada é então supérfluo, pois o objecto não é senão a síntese original de todas as relações. Esta posição filosófica básica não pode deduzir-se, só pode ser imediatamente “verificada”. Porque o último reduto de todas as determinações, assim como a unidade da sua síntese, reside na actividade da inteligência.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Op. cit., pp.59-61.

⁷ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Vol.I-1: *Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.20.

Continuamente:

O mero pensar, com o seu correlato de pensamento, é matéria da reflexão. [...] A reflexão, na sua aceção plena, emerge, todavia, numa segunda fase de pensamento, no pensar sobre tal primeiro pensar. [...] Neste segundo pensar [...], o primeiro ato do pensar apresenta-se transformado num nível mais elevado: ele torna-se “a forma da forma como o seu conteúdo”, o segundo nível do pensar emerge imediatamente a partir do primeiro nível através de uma autêntica reflexão. Por outras palavras, o pensar de segundo nível irrompe a partir de si mesmo espontaneamente enquanto autoconhecimento. [...] Inquestionavelmente, do ponto de vista do segundo nível de pensamento, o mero pensar é a matéria, e o pensar do pensar é a sua forma.^{8*}

2.2. A forma como modo de realização do pensamento autorreflexivo da obra de arte

56

O pensamento filosófico de Fichte, tal como lido e comentado no âmbito do estudo de Benjamin, integra a conceção relativa ao Eu absoluto como entidade que assume a prerrogativa da reflexão, porquanto o Eu absoluto se constitua como entidade formal e espontânea por excelência⁹. Distintamente, no âmbito das posições sobre arte de

⁸ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.27-28.

⁹ Sobre a reflexão e a sua articulação com a imaginação produtiva no âmbito do pensamento de Fichte, leia-se Nicolai Hartmann: «A Doutrina da Ciência empreende a tarefa de ministrar plenamente esta demonstração. O primeiro princípio, que é absolutamente incondicionado, rezava: “eu sou” ou “o Eu põe-se a si mesmo”. Ora bem, a reflexão da consciência sobre si mesma e, com ela, a posição do Eu só é possível quando ocorre simultaneamente a consciência de um objecto, frente ao qual o Eu se destaca. Portanto, o Eu só pode pôr-se a si mesmo ao mesmo tempo que põe um não-Eu. Daqui, como segundo princípio, condicionado pelo conteúdo, obtém-se a fórmula: “o Eu põe um não-Eu”. Esta fórmula é a antítese do primeiro princípio, exprime o princípio do idealismo. Um não-Eu sem Eu, um objecto sem um sujeito é um absurdo. A oposição em relação a um sujeito pertence à essência do objecto. Mas uma vez que o objecto não é autónomo, mas antes posto por um sujeito, fica também imanente ao sujeito, quer dizer, “o Eu põe no Eu o não-Eu”. Assim, o Eu põe-se a si mesmo e, ao mesmo tempo, põe o não-Eu. Deste modo, coloca o contraditório na sua própria esfera, pois o Eu e o não-Eu anulam-se reciprocamente. Tem que resolver-se a contradição. Isso só é possível por meio da restrição recíproca de ambas as posições, isto é, por meio de mútua eliminação parcial. É o que o terceiro princípio,

Friedrich Schlegel – particularmente no que concerne os escritos de

condicionado pela sua forma, exprime como fórmula; “o Eu contrapõe no Eu um não-Eu divisível em sujeito e objecto. Mas, simultaneamente, a divisão é depuração, síntese de ambos. Sujeito e objecto não existem um sem o outro. Estão contidos na autoconsciência como oposição original, e toda a consciência, seja prática ou teórica, supõe já como estrutura fundamental a sua correlação polarizada. [...] A reflexão teórica tem de ocupar-se, em maior grau, do problema de como é possível a autodelimitação do Eu. E para esse fim tem de mostrar-se como é que ela pode receber a forma de um processo passivo de determinação pelo não-Eu. A questão de que nos ocupamos é o grande problema do enigma da matéria do conhecimento. A consciência cognitiva é receptiva perante uma matéria. [...] Por detrás de qualquer determinação recíproca entre o Eu e o não-Eu – que, por um lado, significa sempre um fazer e, por outro lado, um ser afectado – tem de ser procurar uma actividade original, independente, à qual não corresponda nenhum padecer. Em conformidade com os pressupostos, esta actividade só pode encontrar-se do lado do Eu, pois o Eu é o conjunto de toda a actividade. Todavia, tem de estar constituída de tal maneira que o sujeito cognoscente a procure do lado do não-Eu, quer dizer, que a tenha por uma determinação do sujeito que tem a sua origem no objecto. O não-Eu não pode ser o fundamento real do facto passivo estabelecido no Eu; mas, não obstante, tem de ser representado como se fosse esse fundamento real (como o afectante). Dito de outro modo, o objecto, como fundamento real de afecção, não pode ser coisa-em-si, mas somente uma representação necessária do Eu. O próprio Eu tem de produzir com necessidade interior a representação dum não-Eu independente dele. Semelhante poder do Eu só pode residir na actividade independente do mesmo, caracterizada acima. Fichte designa esta actividade como o poder de produzir representações ou como imaginação produtiva. A actividade independente tem de ser, necessariamente, produtiva. Mas se ela tem de dirigir-se a objectos, isto só significa que os produz a eles mesmos. Ora bem, o objecto significa a representação de um ser independente do Eu. Por conseguinte, a imaginação produtiva, como produção do objecto, só é possível quando a consciência não reflecte simultaneamente sobre si mesma. Na reflexão sobre a actividade, a produção desta é reconhecida como produção do Eu. A *Doutrina da Ciência* proporciona este conhecimento ao tornar consciente a imaginação produtora por meio da análise que faz do problema. Mas esta reflexão sobre a actividade é coisa exclusiva da filosofia.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão. Op. cit.*, pp-69-72. Continuamente: «Na continuação da *Doutrina da Ciência* (exposta no “Compêndio” de 1795), Fichte procura dar a estrutura gradualmente coordenada do conhecimento. Adota nela o caminho inverso ao anterior, partindo da imaginação produtora como faculdade fundamental e mostrando como a reflexão se apodera pouco a pouco dela e finalmente a penetra conscientemente. [...] A representação é produto da imaginação produtiva. Mas se o Eu reflecte sobre esta última, fixa a representação ao conceito e eleva-se a si mesmo ao plano da actividade intelectual. Neste plano, a consciência afasta-se de novo do facto de o objecto ser dado, erguendo-se acima dessa realidade por meio da capacidade da abstracção – pois só caso individual concreto e dado – e, por este meio, obtém liberdade de movimentos em relação a ele. Esta liberdade é ilustrada pela faculdade de julgar, a qual, na ligação e separação dos sinais característicos pode ou dirigir-se arbitrariamente para determinados objectos ou desviar-se deles. Pois se o Eu pode, à vontade, abstrair do dado, pode também abstrair de todos os objectos em geral. Em virtude desta abstracção absoluta descobre, finalmente, por detrás de toda a objectividade a sua própria essência, a sua própria actividade livre, a única que produziu tudo aquilo. Aqui, na razão, a reflexão atinge o seu mais alto grau, ao dirigir-se para o próprio Eu, e ao converter-se assim em autoconsciência. E esta autoconsciência não significa simplesmente uma descoberta formal do Eu, o retorno a si mesmo, mas, ao mesmo tempo, a auto-realização de toda a consciência teórica como sistema das duas funções. Enquanto nos graus inferiores da reflexão todo o conteúdo parecia proceder do não-Eu, e este, como ser-em-si, permanecia perante o Eu receptivo,

juventude publicados na revista *Athenäum*, adverte Benjamin –, a dimensão formal da reflexão apresenta-se compreendida como *forma estética* [*ästhetische Form*], isto é, como determinação constitutiva do objeto artístico objetivado na sua *apresentação sensível* [*Darstellung*], na sua concreção formal imanente. Por conseguinte, importará assinalar o gesto de recusa de Schlegel quanto à preponderância do conceito de Eu ou de subjetividade no que respeita o estatuto de entidade autorreflexiva ou de pensamento reflexivo^{10*}: segundo

o Eu como razão compreende que nada lhe pode ser dado de fora, porque ele mesmo é toda a actividade e todo o dar; compreende, pelo contrário, que o não-Eu é o seu produto, a sua “posição”, e que, na sua posição teórica, se pôs a si mesmo como determinado pelo não-Eu. O Eu, na razão, elimina novamente esta posição e com isso alcança a perspectiva do filósofo, a qual, na *Doutrina da Ciência*, precisamente consiste em descobrir a longa série das ilusões necessárias da consciência ingénuas.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Op. cit., pp.73-77.

¹⁰ * Manfred Frank, no importante estudo “*Unendliche Annäherung*”: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, de 1997, enfatiza a dimensão epistemológica do pensamento filosófico de Schlegel, perspetivando-o como uma teoria de pendor antifundacionalista (sustentada na recusa da noção filosófica de Eu ou de Sujeito) e traçando as suas afinidades e analogias com a filosofia analítica contemporânea. Segundo Frank, o antifundacionalismo dos pensadores românticos – Schlegel, em primeiro lugar – deverá ser avaliado como a marca da sua distinção filosófica relativamente ao idealismo. Cite-se Frank: «Friedrich Schlegel tem sido nomeado ao longo destas conferências, mas ainda não nos ocupamos do seu pensamento de modo abrangente. Ele não se envolveu com os trabalhos e as transformações da filosofia crítica de modo tão precoce e tão produtivo quanto os seus contemporâneos Erhard, Hölderlin e Novalis. Em contrapartida, podemos afirmar que foi Schlegel (que, presume-se, alcançou as suas próprias posições na sequência de conversações e de correspondência escrita com Novalis) quem realizou a rutura com a filosofia dos primeiros princípios mais vigorosamente. Em nenhuma outra passagem a descrição relativa à filosofia como atividade infinita é tão claramente definida: “A natureza da filosofia consiste num anseio de infinito [...]” (KA XVIII: 418, Nr.1168; cf.420, Nr.1200). Considerando a inacessibilidade do primeiro princípio, ele delineou o que podemos considerar a mais decisiva consequência de uma coerente teoria da verdade (sobretudo por volta de 1800-1801). Em todo o caso, foi Schlegel quem aspirava a traçar, a partir da impossibilidade de “um conhecimento absoluto” e do acordo existente entre as nossas asserções, um critério negativo relativo à “probabilidade infinita” das nossas presunções de verdade (KA XIX: 301 ff.; Nr.50). O pensamento da progressão infinita (tenha-se presente o famoso Fragmento de *Athenäum* Nr.116 no qual se faz referência à “poesia universal progressiva”), e o amor pelo ceticismo apresentam-se como elementos óbvios na obra de Schlegel. Através de um olhar sobre os índices das edições críticas das suas obras podemos compreender a abundância de tais conceitos e das suas variações. Por fim, Schlegel foi, juntamente com Hölderlin, um dos primeiros pensadores a delinear consequências estéticas da transcendência do Absoluto relativamente à reflexão. Tal distingue-o, de modo claro, da constelação a que habitualmente nos referimos como “filosofia idealista”. Pois o idealismo sustenta um primeiro princípio, seja ele no início ou no fim do sistema, apresentado como epistemologicamente acessível.» Manfred Frank. “*Unendliche*

as posições de Schlegel, a obra de arte, entidade de pensamento autorreflexivo, eleva-se a primeiro plano. Cumprirá ter presente, a este propósito, o movimento schlegeliano de transposição do conceito de reflexão da esfera exclusiva do Eu ou da subjetividade para o âmbito do pensamento¹¹. A reflexão não se constitui, pois, como atividade única e distintiva do Eu enquanto absoluto formal, mas, sim, do pensamento enquanto tal – e, segundo Schlegel, a obra de arte apresenta-se, com efeito, como entidade de pensamento. A arte constitui-se, por conseguinte, como domínio de pensamento autorreflexivo, como domínio de reflexão, não o Eu ou a subjetividade¹²; a arte impõe-se como o sujeito da reflexão, o absoluto da reflexão, porquanto se determine, ela mesma, como centro de pensamento autorreflexivo¹³*: «[e]le [Schlegel] fixou as leis do espírito na obra de

Annäherung": *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997, pp.862-863.

¹¹ A este propósito, importará assinalar o facto de o estudo de Benjamin integrar o delineamento de uma aproximação entre a teoria romântica do conhecimento da natureza [*Theorie der Naturerkenntnis*] ou dos objetos naturais, formulada principalmente por Novalis, e a denominada teoria romântica do conhecimento da arte [*Theorie der Kunsterkenntnis*] ou dos objetos artísticos, desenvolvida por Friedrich Schlegel nos escritos de *Athenäum*. Segundo Benjamin, a noção de reflexão, reconfigurada na sua proveniência fichteano, constitui-se como o elemento comum e subjacente de ambas as teorias: todo o objeto, tanto o objeto natural quanto o objeto artístico, determina-se como entidade que se pensa autorreflexivamente. Tal posição teórica define, assim elucida Benjamin, a principal intuição metafísica dos românticos, como se tal se tratasse de um «credo metafísico» [*ein metaphysisches Credo*]. Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.62.

¹² As análises iniciais do presente estudo de Benjamin desenvolvem-se em torno das relações entre a teoria romântica da arte segundo Friedrich Schlegel e a teoria do conhecimento de Fichte. Como tal, a influência da estética kantiana – designadamente de *Kritik der Urteilskraft* – não constitui o centro de análise teórica de Benjamin. Todavia, importará sublinhar, a propósito da noção de reflexão presente na teoria romântica da arte, a sua perfeita desvinculação relativamente ao âmbito do juízo estético. O conceito romântico da reflexão apresenta-se invariavelmente referido à obra de arte, e não ao juízo estético formulado segundo uma subjetividade transcendental. Nesse sentido, a teorização kantiana concernente à dimensão reflexiva do juízo estético não constitui objeto de discussão filosófica por parte da teoria romântica da arte.

¹³ * Cumprirá referir, a este propósito, o estudo intitulado *L'Absolu littéraire*, 1978, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, assinalando o facto de os dois autores franceses apresentarem uma perspetivação relativa às influências filosóficas da teoria da arte de Friedrich Schlegel que não se assume inteiramente compatível com a leitura de Benjamin. De facto, Lacoue-Labarthe e Nancy avaliam a teoria romântica da arte como uma solução estética traçada no âmbito da problemática kantiana concernente à (im)

arte enquanto tal, ao invés de a perspetivar como um mero subproduto da subjetividade, numa postura contrária à de muitos autores modernos que, supostamente, pretenderam seguir o seu pensamento»^{14*}.

O primado epistemológico da reflexão – perspetivado por Fichte como a forma do pensar que se pensa a si mesmo em autoconsciência, prerrogativa do Eu absoluto – desdobra-se, no âmbito da filosofia schlegeliana da arte, em princípio de atividade de produção e de constituição formais do objeto artístico na sua concreção sensível imanente. Tal como sustenta Benjamin, «a reflexão, na aceção romântica do termo, consiste no pensar que produz a sua própria forma»^{15*}. O pensar-se-a-si autorreflexivamente da obra de arte constitui-se como o seu modo de produção-de-si e determinação-de-si na sua estruturação formal – isto é, na sua *apresentação formal [Darstellungsform]*. Em última instância, o pensar-se autorreflexivamente impõe-se como condição e princípio de existência de tal entidade, o objeto artístico.

60

possibilidade de apresentação [*Darstellung*] do sujeito filosófico a si mesmo; segundo os autores franceses, as bases teóricas das posições de Friedrich Schlegel sobre arte não deverão ser analisadas no âmbito do pensamento filosófico fichteano, mas no contexto da crise da autoapresentação do sujeito inserta na filosofia kantiana (designadamente, em *Kritik der reinen Vernunft*). Neste sentido, a teoria romântica da arte deverá ser perspetivada no seu intento de constituir-se como solução relativamente a uma problemática filosófica de pendor subjetivo: na arte – designadamente, na poesia – o sujeito realiza a sua possibilidade de apresentação sensível a si mesmo, sabendo-se a si mesmo plenamente, e não somente como entidade formal e logicamente sintética relativamente às suas representações. Leia-se Lacoue-Labarthe e Nancy: «A filosofia solicita, pois, o romantismo. [...] tal significa: Kant abre a possibilidade do romantismo. [...] O que representa a Estética Transcendental? Não a tradicional divisão entre o sensível e o inteligível, mas a divisão entre duas formas (*a priori*) no âmbito do “sensível” ou do intuitivo. O primeiro e mais importante resultado é que não existe um *intuitus originarius* [...]. Por consequência, tudo aquilo que resta do sujeito é um “Eu” enquanto “forma vazia” (uma pura necessidade lógica, diz Kant, ou uma exigência gramatical, dirá Nietzsche) que “acompanha as minhas representações”. E isto ocorre, pois a forma do tempo, que é a “forma do sentido interno”, não permite uma apresentação substancial. Como bem sabemos, o “cogito” kantiano é vazio. Devemos partir desta problemática da não-apresentação do sujeito a si mesmo e da constatação da erradicação de todo o substancialismo a fim de compreender a herança filosófica do romantismo, não como um legado, mas como a “sua” mais difícil e – porventura – intratável questão.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, pp.42-43.

¹⁴ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.71.

¹⁵ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.30.

A noção de forma, no sentido da filosofia romântica da arte, devém, pois, expressão conceptual sinónima de forma artística: «a teoria romântica da obra de arte é uma teoria sobre a sua forma»^{16*}.

Segundo a filosofia romântica da arte, a forma artística constitui-se como a expressão objetiva – e, correlativamente, como o resultado sensível – do movimento de pensamento reflexivo que a obra de arte inicia sobre si mesma: o seu modo de reflexão, o seu modo de pensar-se a si, corresponde à sua possibilidade de determinação da sua imanência formal. Assim escreve Benjamin: «o órgão da reflexão artística é a forma»^{17*}. A obra de arte apresenta-se avaliada como entidade de pensamento que, pensando-se a si mesma, se determina sensivelmente, objetivando-se numa forma que lhe é própria. Pensar-se reflexivamente consiste, por conseguinte, em determinar-se numa apresentação formal, a qual inclui a possibilidade da aparência sensível. A filosofia romântica da arte assume-se como uma teorização estética sobre a forma sensível: esta configura-se como a expressão objetiva da reflexão desenvolvida pela obra sobre si mesma, determinando-se como o momento resultante de tal movimento autorreflexivo do objeto artístico – um movimento que, em última instância, deverá ser perspectivado como análogo ao movimento de produção-de-si da obra de arte. O pensar autorreflexivo desenvolvido na obra de arte afigura-se realizado na «pura aparência formal» [*rein formalen Erscheinung*]¹⁸ do objeto: «[a] forma é a expressão objetiva da própria reflexão na obra, da reflexão que constitui a sua essência. [...] [A]través da sua forma, a obra de arte determina-se como um centro vivo de reflexão»^{19*}.

¹⁶ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.72.

¹⁷ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.87.

¹⁸ Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.73

¹⁹ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.73.

2.3. A crítica e a possibilidade de determinação da imanência formal do objeto artístico

Tal como a noção de reflexão deverá ser avaliada como movimento de pensamento concretizado na obra de arte, cumprirá, igualmente, indagar o conceito romântico de crítica de arte na sua referência à atividade constitutiva do objeto artístico enquanto tal. A noção de *crítica [Kritik]* anuncia-se, pois, como designação relativa à tarefa de produção-de-si da obra de arte na sua apresentação formal sensível, na sua imanência constitutiva. O objeto artístico, núcleo de pensamento, anuncia-se como entidade tão autorreflexiva quão autocrítica: tais são as determinações que o configuram como objeto determinado e concreto, formal e sensível. Importará ter presente que, no contexto da teorização schlegeliana sobre arte, a reflexão ou a crítica artísticas consistem, não no ato de julgar ou avaliar teoricamente e de um ponto de vista exterior sobre um objeto artístico, mas, distintamente, no movimento de desdobramento do pensamento autorreflexivo no âmbito da própria obra de arte enquanto estruturação formal sensível. O movimento de pensar-se autorreflexivamente e, cumprirá acrescentar, autocriticamente da obra de arte apresenta-se como modo de efetivação da sua potencialidade de determinação-de-si como imanência formal sensível. O julgamento crítico afigura-se avaliado como atividade constitutiva da obra de arte – e não enquanto enunciado exterior; trata-se, pois, de autojulgamento, perspectivado como condição de produção-de-si do objeto artístico: «[o] sujeito da reflexão é, no fundo, a própria *estrutura formal [Gebilde]* da arte, e a experiência consistirá, não numa reflexão *sobre* uma estrutura formal [...], mas no desenvolvimento da reflexão, o qual consiste, para os românticos, no desenvolvimento do espírito *na* estrutura formal»^{20*}.

A propósito da dimensão autocrítica da obra de arte, o estudo de Benjamin integra referências ao ensaio de Friedrich Schlegel dedicado ao romance de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*²¹ (1795-

²⁰ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.65-66.

²¹ A tradução portuguesa existente é de Paulo Osório de Castro e de João Barrento. Cf. Johann W. Goethe. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister. Obras Escolhidas*

1796); trata-se do texto publicado em 1798 na revista *Athenäum* sob o título «Über Goethes *Meister*»²². No âmbito de tal ensaio, Schlegel traça uma perspetivação relativa ao romance de Goethe segundo considerações sobre as suas estruturação e composição internas, anunciando-o como o exemplo perfeito do objeto artístico autocrítico. As seguintes citações de Schlegel percorrem o estudo de Benjamin: «[o] impulso inato da obra inteiramente organizada e organizadora em formar-se a si mesma num todo manifesta-se tanto nas massas maiores quanto nas mais pequenas»²³. Uma outra citação: «[p]ois julgar este livro absolutamente novo e único, que só se pode aprender a compreender a partir de si mesmo [...]»²⁴. E a última citação: «[...] trata-se precisamente de um daqueles livros que se julgam a si próprios, e que por conseguinte isentam o crítico de arte de todo e qualquer esforço. Com efeito, ele não apenas se julga, mas apresenta-se também a si mesmo»²⁵.

No seguimento da consideração das perspetivações de Schlegel sobre o romance de Goethe, importará compreender o conceito romântico de *crítica de arte* como designação respeitante

de Goethe. *Volumes II e III*. Trad. Paulo Osório de Castro. Pref., notas e tradução das canções João Barrento. Lisboa : Relógio d'Água, 1998.

²² No que respeita às citações do ensaio de Friedrich Schlegel «Über Goethes *Meister*», recorrer-se-à à recente tradução portuguesa de Bruno C. David, sob o título «Sobre o *Meister* de Goethe», integrada na antologia de textos do autor romântico alemão sob o título *Da Essência da Crítica e Outros Textos*, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2015. Cf. Friedrich Schlegel. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. Trad., apres. e notas Bruno C. Duarte. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp.1-45.

²³ Friedrich Schlegel. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. *Op. cit.*, p.19. Transcreve-se seguidamente o trecho na língua alemã original: «Der angeborne Trieb des durchaus organisierten und organisierendem Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen.» Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. München : Carl Hanser, 1971, p.457.

²⁴ Friedrich Schlegel. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. *Op. cit.*, p.22. Transcreve-se seguidamente o trecho na língua alemã original: «Denn dieses schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann [...]» Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. *Op. cit.*, p.459.

²⁵ Friedrich Schlegel. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. *Op. cit.*, p.23. Transcreve-se seguidamente o trecho na língua alemã original: «[...] ist es eben eins von den Büchern, welche sich selbst beurteilen und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben. Ja, es beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar.» Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. *Op. cit.* pp.459-460.

ao movimento autorreflexivo de constituição-de-si da obra de arte enquanto concreção plenamente determinada: Benjamin recorre ao termo *consumação* [Vollendung] – trata-se da tarefa autocrítica da obra de arte como método da sua realização, da sua plena determinação enquanto estruturação formal sensível. *Produção, reflexão e crítica* constituem conceitos indissociáveis no âmbito da filosofia romântica da arte: os movimentos autorreflexivo e autocrítico do objeto artístico apresentam-se como condição de possibilidade de produção-de-si da obra de arte enquanto objeto formal e sensivelmente estruturado. Autorreflexão e autocrítica anunciam-se, neste sentido, como os modos de objetivação da obra de arte.

Por conseguinte, e considerando a *crítica* como *tarefa* [Aufgabe] constitutiva da obra de arte, importará perspetivar a indistinção proposta por Schlegel entre *arte* e *crítica*, ou entre *arte* e *teoria da arte*. A este respeito, cumprirá referir o célebre “Fragmento 116” da revista *Athenäum*, continuamente citado no contexto do estudo de Benjamin que nos acompanha: «A poesia romântica... deverá fundir... genialidade e crítica»^{26*}. O movimento de produção-de-si da obra de arte – decorrência dos seus modos de pensamento autorreflexivo e autocrítico – assume-se como princípio de elaboração da própria *teoria da arte*, da sua própria *poética*. Tenha-se presente a seguinte afirmação de Schlegel incluída no seu ensaio sobre o romance de Goethe: «[f]oi de tal maneira intenção do poeta estabelecer uma teoria da arte não incompleta [...]»²⁷. A autêntica *teoria crítica*, tal como perspetivada por Schlegel, deverá atentar sobre as determinações *críticas*, ou *autocríticas*, desenvolvidas no âmbito do próprio objeto artístico – isto é, a verdadeira *teoria crítica* deverá tomar como objeto a estruturação formal sensível da obra de arte. Trata-se, portanto, de avaliar as determinações autocríticas da obra de arte – realizadas na concreção formal sensível do objeto – na sua potencialidade de configuração da sua *teoria crítica*. Afirmar-se-ia: as determinações

²⁶ * Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. Op. cit., p.38.

²⁷ Friedrich Schlegel. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. Op. cit., p.19. Transcreve-se seguidamente o trecho na língua alemã original: «Es war so sehr die Absicht des Dichters, eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen [...]» Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. Op. cit., p.457.

críticas do objeto artístico dão a lei à teoria crítica; esta deverá constituir-se e desenvolver-se de modo imanente relativamente ao objeto artístico. A *teoria crítica* deverá, pois, definir-se como *crítica imanente* [*immanente Krikit*] da obra da arte – o pensamento estético de Adorno designá-la-ia segundo a expressão *reflexão segunda* [*Zweite Reflexion*], uma segunda reflexão teoricamente atenta e dedicada aos movimentos reflexivos do objeto artístico insertos na sua concreção formal sensível.

Tal é a estrutura da obra, para a qual os românticos reclamavam uma crítica imanente. [...] A crítica imanente da obra, e correlativamente, o critério da sua crítica teórica, consiste na reflexão que subjaz na sua base e na qual a sua forma se apresenta inscrita. [...] A crítica da obra de arte é, com efeito, a sua reflexão, a qual poderá fazer irromper o germe que lhe é imanente.^{28*}

Tal como sublinha Benjamin, importará perspetivar a ênfase schlegeliana relativa à concreção formal sensível da obra de arte como uma postura teórica que não se reduz às conceções da tradicional teorização sobre arte sustentadas nas noções de totalidade harmoniosa e de organicidade interna²⁹. Distintamente, a filosofia da arte segundo

²⁸ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol. I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.77.78.

²⁹ Importaria assinalar que as conceções de *totalidade harmoniosa* e de *organicidade interna* – perspetivadas como princípios artísticos – apresentam a sua origem no diálogo *Timeu* de Platão. Em tal obra platónica, as posições (de influência pitagórica) acerca do número enquanto princípio constitutivo do cosmos, bem como as considerações relativas à proporção [*analogia*] (a qual poderá ser avaliada como expressão sinónima de ordem, harmonia ou racionalidade matemáticas) enquanto lei de organização do universo e fonte de beleza, são amplamente tratadas. Num âmbito estético, poder-se-ia perspetivar a obra de arte – um microcosmos, tal como o corpo humano – como um reflexo do macrocosmos enquanto totalidade harmoniosa, dotado de plena organicidade interna. Leia-se Platão em *Timeu* a respeito da proporção (recorre-se à tradução do grego de Rudolfo Lopes): «Daí que o deus, quando começou a constituir o corpo do mundo, o tenha feito a partir de fogo e de terra. Todavia, não é possível que somente duas coisas sejam compostas de forma bela sem uma terceira, pois é necessário gerar entre ambas um elo que as una. O mais belo dos elos será aquele que faça a melhor união entre si mesmo e aquilo a que se liga, o que é, por natureza, alcançado da forma mais bela através da proporção. Sempre que de três números, sejam eles inteiros ou em potência, o do meio tenha um carácter tal que o primeiro está para ele como ele está para o último, e, em sentido inverso, o último está para o do meio como o do meio está para o primeiro; o do meio torna-se primeiro e último e o último e o primeiro passam ambos a estar no meio, sendo deste modo obrigatório que se ajustem entre si e,

Schlegel apresenta-se delineada segundo uma nova concepção de objeto artístico enquanto entidade de pensamento e centro de reflexão. O estudo de Benjamin salienta, ainda, a singularidade do conceito romântico de forma artística; tal noção designa o modo de realização do pensamento autorreflexivo e autocrítico da obra de arte: a forma constitui-se, pois, como o elemento que, no âmbito do objeto artístico,

tendo-se assim ajustado uns aos outros entre si, serão todos um só. Ora, se o corpo do mundo tivesse sido gerado como uma superfície plana, sem nenhuma profundidade, um só elemento intermédio teria sido suficiente para o unir aos outros termos. Porém, convinha que o mundo fosse de natureza sólida, e, para harmonizar o que é sólido não basta um só elemento intermédio mas sim sempre dois. Foi por isso que, tendo colocado a água e o ar entre o fogo e a terra, e, na medida do possível, produzido entre eles a mesma proporção, de modo a que o fogo estivesse para o ar como o ar estava para a água, e o ar estivesse para a água como a água estava para a terra, o deus uniu estes elementos e constituiu um céu visível e tangível. Foi por causa disto e a partir destes elementos – elementos esses que são em número de quatro – que o corpo do mundo foi engendrado, posto em concordância através de uma proporção; e a partir destes elementos obteve a amizade, de tal forma que, tornando-se idêntico a si mesmo, é indissolúvel por outra entidade que não aquela que o uniu». Platão. *Timeu*. Trad. do grego, introd. notas e índices Rudolfo Lopes. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, 31c-32c. Continuamente: «Em primeiro lugar, que o fogo, a terra, a água e o ar são corpos, isso é claro para todos; tudo o que é da espécie do corpo tem profundidade. Mas a profundidade envolve, necessariamente e por natureza, a superfície; e uma superfície plana é composta a partir de triângulos. Todos os triângulos têm origem em dois triângulos, cada um dos quais com um ângulo recto e com os outros agudos. Destes, um tem em cada lado uma parte do ângulo recto dividido em lados iguais, enquanto que o outro tem partes desiguais do ângulo recto divididas por lados desiguais. Este é o princípio que supomos aplicar-se ao fogo e aos outros corpos, ao seguirmos uma explicação que combina necessidade e verosimilhança; quanto aos princípios ainda anteriores àqueles, conhece-os o deus e aqueles de quem, entre os homens, ele for amigo. É necessário que se diga então como são esses quatro corpos mais belos, dissemelhantes uns em relação aos outros, e que têm a capacidade de se gerarem uns aos outros, se porventura forem dissolvidos. Se o conseguirmos, obteremos a verdade da terra, do fogo e dos elementos intermediários que estão entre eles segundo a proporção. E não aceitaremos a ninguém a seguinte argumentação: que existem e podem ser observados corpos mais belos do que estes, cada um correspondendo a um só género. Devemos, portanto, empenhar-nos em estabelecer uma relação harmónica entre os quatro géneros de corpos que se distinguem pela beleza e demonstrar que compreendemos satisfatoriamente a sua natureza». Platão. *Timeu*. *Op.cit.*, 53c-e. No mesmo tom: «É que, tal como foi dito de princípio, em virtude de estas coisas estarem desordenadas, o deus criou em cada uma delas uma medida que servisse de referência tanto a cada uma em relação a si mesma, como também em relação às outras, de modo a serem proporcionais. Essas proporções eram tantas quantas podiam ser e possuíam analogia e proporcionalidade. É que até àquele momento, nenhuma delas tomava parte na ordem, a não ser que fosse por acaso, e nenhuma era inteiramente digna de ser chamada do modo que agora são chamadas, como “fogo”, “água” e qualquer um dos outros. Mas tudo isto o deus começou por organizar, e em seguida constituiu o universo a partir delas – um ser vivo único que contém em si mesmo todos os outros seres vivos, mortais e imortais.» Platão. *Timeu*. *Op.cit.*, 68b-c.

deverá configurar-se como centro de atenção privilegiada por parte da teoria crítica. Neste sentido, cumprirá avaliar a perspetivação romântica – apresentada por Benjamin como inaugural – respeitante à autonomia da obra de arte enquanto objeto constituído segundo as suas leis próprias, imanentes: a filosofia da arte do Frühromantik poderá, elucida Benjamin, ser lida como um corpus estético perspetivado como afim da teorização kantiana sobre a *autonomia do juízo estético* em *Kritik der Urteilkraft*^{30*}. Autonomia constitui-se, pois, como

³⁰ * No que concerne a questão da formulação da possibilidade de autonomia da arte no contexto da teoria da arte romântica, Peter Osborne discute, em *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, de 2013, a rutura traçada por Schlegel relativamente à estética kantiana, sublinhando a distinção entre autonomia estética (Kant) e autonomia da arte (Schlegel). Segundo Osborne, a estética kantiana não apresenta as condições de configuração filosófica da autonomia da arte – tal constitui-se, de facto, como prerrogativa estética da teoria romântica da arte. Leia-se Osborne: «[...] os juízos sobre arte (tais como, 'tal é uma bela pintura') – são explicitamente excluídos por Kant da esfera dos juízos de gosto esteticamente 'puros'. Isto é, Kant exclui da estética precisamente aqueles juízos que constituem a parte principal da crítica do gosto, historicamente, como discurso crítico, enquanto efeito do transcendentalismo do seu método. [...] Segundo Kant, a beleza artística não pode nunca constituir aquilo que ele designa de beleza 'livre' ou 'puramente estética' (pelo menos, não a beleza artística enquanto tal), mas somente uma beleza 'acessória' ou 'aderente'. [...] Existe pois uma rutura conceptual entre arte e estética que não pode ser adequadamente resolvida no âmbito do pensamento kantiano. Considerando 'estética' como o termo usado para o tratamento filosófico da arte, somos confrontados com uma nova e igualmente irónica 'ignorância da coisa e da linguagem': a ignorância relativamente aos princípios da estética e da arte enquanto arte. Pois Kant prontamente reconhece que o 'estético' não permite distinguir a arte da natureza: a arte torna-se esteticamente pura somente aparecendo 'como se fora mero produto da natureza'. [...] Identificando a significação 'estética' dos objetos segundo o seu efeito sobre o sujeito no seu puro juízo reflexivo, Kant simultaneamente expandiu o termo 'estético', concedendo-lhe um papel central na metafísica do sujeito, e subtraiu-o de qualquer possível metafísica da obra de arte enquanto entidade autossuficiente ou 'autónoma'. 'Arte estética' é o resultado contraditório da negação de tal impasse. A tradição da 'arte enquanto estética' dos séculos XIX e XX – o esteticismo artístico – ocultamente perpetuada sob o termo 'estética', quando referida à filosofia da arte, repousa sobre uma absolutização autocontraditória da conceção kantiana de 'arte estética'. Contrariamente à sua aceitação por parte de Hegel como mero 'nome', o termo 'estética' funciona como algo mais do que um simples nome: ele sela e legítima a exclusão de outros aspetos da arte do âmbito do conceito filosófico de arte, reduzindo-a a um simples plano de significação – designadamente, a sua capacidade de aparecer como 'produto da mera natureza' e, como tal, enquanto objeto de juízos de gosto puros. [...] Esta ignorância da linguagem – a ideia de que 'estética' é um termo apropriado para denominar o tratamento filosófico da arte – resume a ignorância relativa a tal coisa: a 'arte'. Inclusivamente autores tão sofisticados nas suas leituras do idealismo alemão tais como Andrew Bowie e Jay Bernstein, por exemplo, contribuíram para a perpetuação deste mito elevando-o ao nível do lugar-comum filosófico consistente no uso da expressão 'autonomia estética' para referir a autonomia da arte. No entanto, a obra de Kant não pode, em princípio, fornecer o fundamento conceptual da autonomia da obra de arte,

palavra de ordem. Consecutivamente, e considerando o imperativo schlegeliano da dedicação à imanência formal sensível do objeto artístico por parte da teoria crítica, importará sublinhar as afinidades entre a filosofia romântica da arte e a teoria modernista da arte, tal como tratadas no âmbito do estudo de Benjamin: a obra de arte deverá ser compreendida segundo o delineamento de uma teorização da arte que perspetive o próprio objeto como um centro vivo de reflexão-de-si ou autorreflexão; trata-se de conceber a possibilidade de autonomia da arte – num sentido romântico que antecipa a modernidade estética – segundo a perspetivação do julgamento autorreflexivo e autocrítico do objeto artístico na sua imanência formal sensível, nos seus modos de realização de produção-de-si. A este respeito, o estudo de Benjamin – sublinhe-se: escrito em 1919 e publicado no ano seguinte – apresenta a seguinte conclusão: a conceção das obras de arte como entidades formais, como núcleos imanentes de formas que repousam sobre si mesmas, não caiu em esquecimento desde os românticos^{31*}.

68

pois a estética kantiana não toma em consideração (nem se apresenta interessada em considerar) o carácter ontológico distintivo da obra de arte. Tal constitui a contribuição do Romantismo de Jena.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London & New York : Verso, 2013, pp.42-43.

³¹ * A este respeito, o estudo *L'Absolu littéraire* (1978) de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy acompanha a leitura benjaminiana relativamente à precedência romântica no âmbito das relações entre crítica e possibilidade de autonomia da arte. O estudo de Lacoue-Labarthe e Nancy enfatiza as perspetivações românticas sobre as determinações autorreflexivas da obra de arte enquanto modos de produção-de-si e de realização da sua identidade própria. Segundo os autores franceses, o romantismo rompera, em definitivo, com a tradicional conceção de obra de arte assente no princípio da imitação, elevando a primeiro plano a dimensão artística de produção-de-si ou autoprodução; por conseguinte, a identidade constitutiva da arte não mais se assume concebida segundo uma relação de semelhança no que respeita a uma outra entidade que se lhe apresentaria como idêntica, mas na construção de uma identidade crítica, isto é, própria. Cite-se Lacoue-Labarthe e Nancy: «A crítica romântica abre, de modo decisivo, toda a história que nos conduz até ao presente [...]. Doravante, a genuína identidade da arte (seja da obra, seja do artista) não mais se define segundo uma relação de semelhança relativamente a uma outra identidade dada [...], mas constitui-se através da construção de uma identidade crítica. Se, doravante, o autor não mais poderá ser autor sem ser, ele mesmo, também um crítico, um teórico ou um poeta (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), se o crítico deve ser, ele mesmo, também um autor (Benjamin, Barthes, Genette), se a obra não poderá ter lugar sem a sua autoconstrução (ou desconstrução) (Mallarmé, Proust, Joyce), tal ocorrerá em virtude da sua identidade crítica - em última instância, em virtude da identidade da própria "poesia romântica" que, tal como é dito no Fragmento 116 de *Athenäum*, "aspira a, devendo ora misturar ora fundir poesia e prosa, originalidade e

A conceção da arte e das obras como algo que essencialmente não consiste nem em aparências de beleza nem em manifestações de emoções imediatas, mas que se constitui como *media* de formas, repousando sobre si mesmas, não caiu em oblióvio desde os românticos, pelo menos no que respeita o espírito do desenvolvimento da arte enquanto tal. Se aspirarmos a extrair os princípios básicos de teorias da arte de mestres tão eminentemente conscientes como Flaubert, os Parnasianos, o círculo de Stefan George, decerto neles encontraremos os princípios aqui expostos.^{32*}

2.4. A ideia de arte enquanto conceito absoluto

A plena compreensão do conceito romântico de *crítica de arte* exige a perspetivação de uma outra noção delineada no contexto dos escritos de Friedrich Schlegel: a noção de *ideia de arte* [*die Idee der Kunst*], perspetivada como noção análoga de *poesia* [*Poesie*]^{33*} ou de

crítica, etc”.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Op. cit., p.384.

³² * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Vol.I-1: *Abhandlungen werkausgabe*. Op. cit., p.107.

³³ * O referido estudo *L'Absolu littéraire* (1978) de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy apresenta a seguinte interpretação do termo romântico *Poesie*, delineada segundo a consideração respeitante à relevância da dimensão da produção artística no âmbito da teoria da arte de Friedrich Schlegel: «O absoluto da literatura não é tanto a poesia (cujo conceito moderno fora inventado no âmbito do Fragmento 116 de *Athenäum*) mas a *poiesis* – segundo um recurso à etimologia que os românticos não hesitavam em fazer. A *poiesis*, isto é, a produção. O pensamento do “género literário” concerne menos à produção da coisa literária do que à produção, em termos absolutos. A poesia romântica intenta penetrar na essência da *poiesis*, da coisa literária, e produzir a verdade da produção em si e, como tal, da produção de si, da *autopoiesis*.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Op. cit., p.21.

No seguimento do que se enuncia, apresentar-se-á pertinente atentar sobre o modo como Stuart Barnett, tradutor norte-americano de Friedrich Schlegel (particularmente do ensaio «Über das Studium der griechischen Poesie»), concebe a noção romântica de *Poesie*. Stuart Barnett parte, assim, da análise do estudo «Über das Studium der griechischen Poesie»: «O termo utilizado por Schlegel para “poesia” é “Poesie”. No final do século XVI, a utilização do termo *Poesie* derivava do francês *poésie*, o qual, por sua vez, possuía a sua origem no termo latino *poesis* e no grego *ποίησις*. Originalmente, tal expressão denotava produção em geral ou uma atividade produtora de algo. Importa salientar que, até Platão e Aristóteles, “poesia” não existia enquanto conceito na Grécia Antiga. Apenas gradualmente o termo começara a ser aplicado, de modo circunscrito, a coisas poéticas e líricas. *Poesie* referia-se,

poesia romântica [*romantische Poesie*]. Tal como sustenta Benjamin, a noção de *ideia de arte* assume-se, no âmbito do pensamento schlegeliano, como tradução de uma singular conceção de absoluto definido segundo a reflexividade do saber-de-si – cumprirá advertir, no entanto, e no seguimento das conceções anteriormente enunciadas, que tal noção de absoluto não poderá coincidir com o conceito de fichteano de Eu. O absoluto schlegeliano é, com efeito, a arte (*ideia de arte* ou poesia romântica constituem outras denominações para tal absoluto schlegeliano), perspectivada por Benjamin como o conceito que, segundo os escritos de *Athenäum*, concentraria as pretensas intenções filosóficas de teor sistemático apresentadas por Schlegel. Neste sentido, o estudo de Benjamin problematiza as relações entre *reflexão* e *absoluto – ideia de arte* ou *poesia romântica* – recorrendo ao termo *medium*; a arte enquanto absoluto determina-se como *o medium da reflexão* [*das Reflexionsmedium*]. Asseverar-se-ia: a arte (ou a poesia romântica), elevada a absoluto e perspectivada como *medium da reflexão*, determina-se nos seus modos de pensar-se-a-si autorreflexivamente. Conquanto o conceito fichteano de Eu absoluto constitua alvo de recusa no contexto dos escritos de Schlegel publicados na *Athenäum*, haverá que considerar, tal como o sublinha Benjamin, a pertinência do modelo filosófico da reflexividade subjetiva no que respeita o delineamento do conceito romântico de absoluto enquanto arte³⁴.

então, àquilo que as artes da linguagem partilhavam entre si e que as determinava enquanto artes. Tal fora compreendido como a fundação das artes da linguagem. Em meados do século XIX, *Poesie* começara a ser substituído pelos termos *Lyrik* e *Dichtkunst*. Por isso, e considerando o estudo da poesia grega desde a lírica mélica ao lirismo helenístico como o objeto do ensaio de Schlegel, importa compreender o fundamento e os limites das artes da linguagem como uma das suas maiores preocupações. Em grande medida, Schlegel apresenta-se fiel às conceções gregas sobre poesia. Contrariamente aos críticos modernos, os gregos não traçavam quaisquer convergências entre poesia e lírica pessoal. De facto, segundo Dionísio de Halicarnasso, a poesia abrange a prosa e as obras de retórica, bem como a filosofia e a história. Schlegel manteve-se fiel a tal conceção alargada respeitante à poesia nos seus escritos tardios. Neste sentido, o “Diálogo sobre a Poesia [Poesie]” oscila livremente sobre matérias aparentemente não-líricas, tais como *Ésquilo* e o *Wilhelm Meister*.». Stuart Barnett. «Introduction» in Friedrich Schlegel. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. e introd. Stuart Barnett. New York : State University of New York Press, 2001. pp.108-109, n.1.

³⁴ * Os mais recentes estudos dedicados ao *Frühromantik* e ao pensamento de Friedrich Schlegel – tenha-se presente “*Unendliche Annäherung*”: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (1997) de Manfred Frank, *From Romanticism to Critical Theory: The*

Numa passagem das conferências de Windischmann, podemos perceber o eco de uma ideia que movera profundamente Schlegel no período de *Athenäum*, determinando a sua teoria

Philosophy of German Literary Theory (1997) de Andrew Bowie e *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (2007) de Elizabeth Millán-Zaibert – apresentam-se delineados segundo a consideração de ruturas filosóficas relativamente ao pensamento de Fichte, designadamente no que respeita a preponderância fichteana do Eu absoluto enquanto pretensão fundamento [*Grund*] incondicionado da realidade e do saber filosófico. De acordo com os três estudos mencionados, os quais sustentam a possibilidade de delineamento de uma teoria epistemológica schlegeliana como problemática principal, as posições filosóficas de Schlegel – teoricamente caracterizadas segundo a recusa dos princípios definidores do pensamento fichteano, tais como o de Eu absoluto –, poderão ser analisadas como antifundamentalistas. Andrew Bowie perspectiva a rutura filosófica de Schlegel relativamente a Fichte segundo a consideração da aproximação schlegeliana ao pensamento de Jacobi, o filósofo que, de acordo com Bowie, poderá ser compreendido como o primeiro a rejeitar o gesto fichteano de elevação do Eu a princípio incondicionado: «[...] Nas Ideias de 1800, ele [Schlegel] afirma ‘Onde a filosofia termina, a literatura (*Poesie*) deve começar... Devemos, por exemplo, opor não somente a não-filosofia, mas também a literatura, à filosofia’ [...]. A referência à ‘não-filosofia’ é uma referência explícita à conceção de Jacobi relativa à falência da filosofia no que respeita a sua própria fundamentação, o que conduzira Jacobi à sua teologia [...]. Schlegel considera que tal falência deve ser resolvida através da reinterpretação das relações entre filosofia, arte e religião. Subjacente a tal reinterpretação encontra-se o problema da fundamentação, seja ao nível epistemológico ou seja – e tal constituirá o novo crucial ponto de partida – ao nível da linguagem. Tal como já vimos, o problema da fundamentação aponta para novas conceções de verdade que constituem a principal questão na história da teoria literária aqui reconstruída. Schlegel, nesse sentido, compreende explicitamente a verdade como questão da filosofia e da literatura. [...] O argumento de Schlegel que afirma a possibilidade de opor a literatura à filosofia poderá ser inicialmente avaliado do seguinte modo: se aquilo que fundamenta a realidade não pode ser incluído no interior do sistema filosófico que aspira a abarcá-lo, então o *medium*, no qual a revelação de tal falência do alcance do fundamento último – o ‘incondicionado’ – é, de certo modo, constitutiva, pode ser mais apto para a compreensão da natureza da existência e da verdade do que um sistema filosófico autossuficiente. O *medium* seria, certamente, a arte. Esta posição tem sido frequentemente compreendida ora como uma regressão a um misticismo estético, ora como uma redenção do objetivo próprio da filosofia, o objetivo da verdade. Em Jacobi, a renúncia de um fundamento que possa ser articulado no interior da filosofia possui a sua origem numa conceção não-racionalista de teologia, o início de uma teologia da ‘alteridade’. É a resposta estética, com efeito, a tentativa de transfiguração da arte em religião, sugerindo que o saber mais elevado não pode ser discursivamente articulado e que tal deverá ser desvelado através dos meios simbólicos da arte? Conquanto tais pontos de vista apresentem um papel significativo na filosofia romântica, a posição romântica aqui debatida possui um estatuto mais estritamente filosófico, o qual não se sustenta sobre a ideia da arte como substituto da teologia. A fonte de tal posição deriva dos problemas de Kant relativamente à génese da verdade, a qual se inicia como um aspeto central da *Crítica da Razão Pura*, posteriormente explorada em *Crítica da Faculdade do Juízo*.» Andrew Bowie. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London : Routledge, 1997, pp.53-56.

da arte. “Existe um modo de pensar que produz algo, possuindo, portanto, uma grande similaridade, em termos de forma, com a capacidade criativa do Eu da natureza ou do ‘mundo-Eu’. Esta forma de pensar é, designadamente, a Poesia, a qual cria o seu próprio material [Stoff]”.^{35*}

72 Considerando a *crítica de arte* como movimento autorreflexivo do objeto artístico na sua concreção formal sensível, importará compreender as relações entre a obra de arte particular e o seu universal, isto é, a *ideia de arte* – o absoluto schlegeliano – na sua *infinitude* [Unendlichkeit]. Tal como aponta Benjamin, a intensificação da *reflexão* ou do saber-de-si autoconsciente que define a *ideia de arte* – elevada a conceito absoluto – apresenta-se como uma atividade ou movimento infinitos, perspectivados como passíveis de concretização e configuração no âmbito de cada objeto artístico particular. Como tal, cumprirá compreender a estruturação formal da obra de arte – na qual se afiguram realizados os modos autocríticos do objeto artístico – como momentos de *reflexão* da *ideia de arte*, perspectivada como entidade absoluta e universal. Importaria, a tal propósito, concluir: cada obra de arte particular, na sua concreção formal, na sua apresentação sensível, constitui-se como um centro de *reflexão* da *ideia de arte*. A contínua e infinita produção-de-si da *ideia de arte* segundo entidades sensíveis determinadas define-se, pois, como o seu modo de reflexão-de-si; o seu movimento de pensar-se autorreflexivamente é indistinto do movimento de determinação-de-si segundo objetos particulares concretos: «[n]o *medium* da reflexão, na arte, novos centros de reflexão são continuamente formados. [...] O valor-limite é a apresentação formal de cada obra particular»^{36*}.

No contexto da filosofia romântica da arte – a qual assume, progressivamente, os contornos de uma *metafísica da arte* –, a obra artística determinada na sua concreção formal não se apresenta, todavia, concebida como uma entidade marcada pela fragilidade

³⁵ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.62-63.

³⁶ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.73.

da sua contingência ou da sua fortuitidade relativamente à *ideia de arte*, perspetivada sob o conceito de absoluto. De facto, e tal como esclarece Benjamin, o pensamento schlegeliano enfatiza o carácter de necessidade das formas artísticas dos objetos particulares concretos, avaliando-as como momentos de *reflexão* e de saber-de-si efetivamente necessários do absoluto. Deste modo, no âmbito da filosofia romântica da arte, a *crítica* deverá promover a união ou a conexão entre as obras determinadas, entre os diversos momentos de *reflexão formal* da *ideia de arte*, referindo-os ao absoluto: o método crítico deverá consistir na indagação e na perscrutação das determinações críticas – decorrentes da *reflexão formal* inserta na textura sensível – de cada obra na sua concreção particular, avaliando-as como modos necessários da *reflexão* e saber-de-si da *ideia de arte*. A *teoria crítica* configura-se, enquanto tal, segundo a atenção dedicada à *crítica* enquanto atividade reflexiva constitutiva da obra de arte determinada: «[c]ontrariamente à conceção atual, a crítica, na sua intenção central, não se constitui como um juízo, mas como a consumação, a completude e a sistematização da obra, por um lado, e como a sua resolução no absoluto, por outro»^{37*}.

73

Considerando a *forma* enquanto órgão da reflexão artística, haverá que perspetivar a *ideia de arte* – o absoluto autorreflexivo – como união das formas, ou das *apresentações formais* [*Darstellungsformen*] realizadas nas obras de arte particulares. O conceito romântico de *ideia de arte* enquanto absoluto afigura-se, pois, avaliado segundo uma conceção relativa a um *continuum* de formas: a *ideia de arte* consiste na ideia de um *continuum* de formas [*eines Kontinuums der Formen*]. Elucidando a relação entre *ideia de arte* e poesia sob o conceito de absoluto enquanto *continuum* de formas, o estudo de Benjamin cita, novamente, o “Fragmento 116” da revista *Athenäum*:

De um modo mais pormenorizado, o “Fragmento 116” de *Athenäum* apresenta o propósito da poesia romântica que consiste em “reunir todos os géneros separados da poesia... Ela engloba tudo o que seja poético, desde os grandes sistemas da arte que contêm, em si mesmos, outros sistemas, até o

³⁷ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.78.

suspiro, o beijo que o poeta-criança exala numa canção ingênua... O género poético romântico é o único que, mais do que um género, se apresenta como a arte da poesia em si mesma.” O *continuum* das formas artísticas não poderia ser caracterizado de modo mais claro.^{38*}

A célebre conceção romântica relativa à poesia nas suas dimensões de universalidade e progressividade deverá ser compreendida, tal como sustenta Benjamin, segundo a perspetivação da *ideia de arte* enquanto unidade composta por um *continuum* de formas determinadas, concebidas, por sua vez, como momentos necessários – não contingentes, não fortuitos – de reflexão do absoluto^{39*}. O “Fragmento 116” da revista *Athenäum* constitui-se, com efeito, como o objeto principal do estudo de Benjamin:

A apresentação da ideia de arte numa obra total consiste, segundo Schlegel, na tarefa de uma poesia universal progressiva; esta caracterização da poesia aponta para nada mais do que uma tal tarefa. “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva... O modo poético romântico encontra-se ainda num processo de devir; com efeito, esta é a sua própria essência, o eterno devir que nunca poderá completar-se.” Seguidamente: “...uma ideia não pode ser apreendida numa única proposição. Uma ideia é uma série infinita de proposições, uma grandeza irracional, incapaz de ser formulada, incomensurável... e, no entanto, a lei da sua progressão poderá ser determinada”. – O conceito de poesia universal progressiva, quando não concebido na sua conexão com o conceito de *medium* da reflexão, apresenta-se

³⁸ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol. I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.88.

³⁹ * Segundo Katharine Everett Gilbert e Helmut Kuhn em *A History of Esthetics* (1939-1954), a perspetivação do carácter progressivo da arte constitui-se como o aspeto filosófico mais relevante do pensamento estético de Friedrich Schlegel: «Esta é a principal contribuição de Schlegel para a estética: ele introduzira a conceção de que a arte, e especialmente a poesia, não se movimenta através da história enquanto um *medium* indiferente, o qual afetaria de modo meramente superficial os seus modos de expressão – mas que a sua essência se apresenta envolvida no processo de evolução. Deste modo, ele tornara-se o precursor de Hegel e da sua filosofia da arte.». Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged*. Bloomington : Indiana University Press, 1954, p.377.

exposto a um mal-entendido moderno. Este mal-entendido consiste na perspetivação de uma interminável progressão como mera função de, por um lado, uma tarefa infinita e indeterminada e, por outro lado, segundo uma infinitude temporal vazia. No entanto, já expusemos anteriormente o quanto Schlegel se esforçara por compreender a ideia de arte na sua determinabilidade, na sua individualidade, configurando-se, assim, como poesia progressiva e universal.^{40*}

Segundo o estudo de Benjamin, a concepção schlegeliana de *ideia de arte* como *continuum* de formas poderá ser compreendida como uma teorização estética inaugural no que respeita a proclamação de uma maior liberdade das formas artísticas, proclamando, de acordo com a expressão romântica, um *formalismo liberal* [*eines liberalen Formalismus*]. Importará compreender, neste sentido, que, segundo a posição romântica, a estruturação formal de cada obra de arte determinada apresenta-se, enquanto tal, plenamente legitimada e validada – na perfeita ausência de quaisquer preceitos ou cânones artísticos elevados a modelos de emulação.

75

A este respeito, Benjamin apresenta e delinea, em modo de conclusão, uma contraposição entre a filosofia da arte segundo Friedrich Schlegel e a filosofia da arte segundo Goethe. De acordo com a interpretação de Benjamin, cumprirá perspetivar a noção de *ideia de arte* – e as suas articulações conceptuais com a noção de *infinitude* da arte – como núcleo central da filosofia romântica da arte. Neste sentido, e tal como elucida Benjamin, a teorização schlegeliana sobre arte, sustentada na concepção de *ideia de arte* como *continuum* de formas, não integra quaisquer formulações estéticas relativas ao conceito de *ideal de arte* [*Ideal der Kunst*]. A este propósito, cumprirá evocar as posições teóricas de Goethe⁴¹: em contraste com a postura romântica, a filosofia da arte desenvolvida por Goethe assume como

⁴⁰ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.91-92.

⁴¹ A propósito do pensamento teórico de Goethe – e sobre a própria possibilidade de delineamento de um pensamento teórico em Goethe –, importaria referir o importante estudo de Maria Filomena Molder intitulado *O Pensamento Morfológico de Goethe*, publicado em 1995.

ponto de partida uma conceção de *ideal de arte*, avaliado como unidade arquetípica, passível de manifestação-de-si enquanto conteúdo puro limitado – a ideia das Nove Musas, tradicionalmente concebida como sistema das artes⁴², apresenta-se explicitamente evocada.

A filosofia da arte de Goethe parte de um *a priori* deste tipo. O elemento que o move é a questão do ideal de arte. O ideal é uma unidade conceptual suprema, a unidade do conteúdo. A sua função, como tal, é completamente diferente da função da ideia. O ideal não é um *medium* que se recolhe em si mesmo, configurando-se através de formas, mas uma unidade de tipo diferente. Ele só poderá ser apreendido numa pluralidade

⁴² As Musas são mencionadas pela primeira vez – e desde logo exclusivamente relacionadas com a poesia – na *Teogonia* de Hesíodo (recorre-se à tradução do grego de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira): «É este o canto das Musas, que têm no Olimpo a sua morada, / as nove filhas nascidas do grande Zeus: / Clio e Euterpe, Talia e Melpómene, / Terpsícore e Erato, Polímnia e Urânia, / e Calíope, aquela que, entre todas, desempenha o mais importante papel.» Hesíodo. *Teogonia / Trabalhos e Dias*. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Introd., trad. e notas Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014, 75-79.

Também Platão, no diálogo *Fedro*, introduz referências às Musas, designadamente a Terpsícore, Érato, Calíope e Urânia (recorre-se à tradução do grego de José Ribeiro Ferreira): «Sócrates: E todavia não fica bem a um devoto das Musas nunca ter ouvido falar de semelhante coisa! Diz-se que outrora, antes do nascimento das Musas, as cigarras eram homens. Mas, quando as Musas surgiram e apareceu o canto, alguns dos homens dessa época sentiram-se de tal maneira arrebatados pelo prazer da música que, à força de cantar, descuidaram o alimento e a bebida, e morreram sem dar por isso. Deles nasce então a raça das cigarras, que recebeu das Musas o privilégio de nunca precisar de alimento desde a nascença, mas de se dedicar de imediato ao canto até à hora da morte, sem comer nem beber. Depois, vão junto das Musas, anunciar a cada uma quem as honra aqui na terra. Assim, a Terpsícore informaram-na sobre os que a têm homenageado nos coros, de modo a torná-la mais benévola; a Érato, sobre os que a honram em matéria de amor; e às outras do mesmo modo, segundo a modalidade de honorarias de cada uma. Mas a Calíope, a mais veneranda, e à que vem a seguir, Urânia, informam sobre os que passam a vida filosoficamente e honram a arte que lhes é própria, porque, dentre as Musas, são sobretudo elas que, ocupando-se do Céu e das questões divinas e humanas, cantam com a mais bela voz. Por muitas razões, portanto, devemos conversar e não dormir, na hora do meio-dia.» Platão. *Fedro*. Trad. do grego, introd. e notas José Ribeiro Ferreira. Lisboa : Edições 70, 2009, 259b-d.

Relativamente à questão da configuração dos sistemas das artes e da Nova Musas em particular, importaria assinalar a pertinência do seguinte artigo: Paul Oskar Kristeller. «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic. Parte 1». *Journal of the History of Ideas* 12, 4 (1951) 496-527. E, no que concerne o tratamento mais vasto da temática das musas, cumpriria referir os brilhantes estudos: Étienne Gilson. *L'école des muses*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1951; Walter F. Otto. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf, 1954.

limitada de conteúdos puros, nos quais se decompõe. O ideal manifesta-se a si mesmo numa descontinuidade limitada e harmoniosa de conteúdos puros. Nesta sua conceção, Goethe encontra-se com os gregos.^{43*}

No contexto da filosofia da arte segundo Goethe, a preponderância do conceito de *ideal* assume-se concertada com uma postura de concessão de relevância teórica à noção de conteúdo, em oposição à preferência romântica pelo conceito de *forma*. Consequentemente, os modos de determinação-de-si ou de manifestação-de-si dos ideais – haverá que compreendê-los no seu número limitado e em referência à conceção das Nove Musas, correspondentes, por seu turno, às nove distintas artes e ciências – apresentam-se configurados segundo conteúdos puros e descontínuos entre si. Em todo o caso, tais ideais de arte – concebidos como entidades arquetípicas invisíveis e não passíveis de imitação ou reprodução (os *Urbilder*, no dizer de Goethe) – não poderão ser plenamente realizados no âmbito da contingência das obras de arte particulares; estas nunca poderão manifestá-los completamente, mas somente de modo relativo, em maior ou menor grau. No contexto da filosofia da arte segundo Goethe, as obras de arte da antiguidade grega apresentam-se excepcionalmente perspectivadas como os *protótipos* [*Vorbilder*], isto é, aquelas obras de arte que se aproximam de um mais pleno dos arquétipos, constituídos como produtos totalmente concluídos e fechados sobre si mesmos – são, pois, perfeitos e completos.

Importará salientar, a este propósito, a recusa de Goethe relativamente às perspetivações românticas sobre arte sustentadas na consideração da possibilidade de movimento ou de devir no âmbito das formas artísticas; segundo Goethe, tal como sublinha Benjamin, «a arte não cria para si mesma os seus ideais – estes repousam, anteriores a toda a obra produzida, naquela esfera da arte onde a arte não é criação, mas natureza»^{44*}. Por conseguinte, cumprirá compreender,

⁴³ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol. I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.111.

⁴⁴ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol. I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.112.

no âmbito do pensamento de Goethe, a possibilidade de apreensão do *ideal de arte* segundo os modos de investigação da natureza, ou, de modo mais rigoroso, dos *Urphänomene*^{45*}. Segundo o estudo de

⁴⁵ * A propósito do conceito goetheano de *Urphänomen* e do postulado artístico de investigação da natureza, importaria ter presente as seguintes elucidações de Katharine Everett Gilbert e Helmut Kuhn em *A History of Esthetics* (1939-1954): «O impulso criativo pode ser aplicado à esfera do conhecimento. Neste sentido, Goethe estudara a natureza das cores, desenvolvera importantes descobertas no campo da anatomia, e contribuíra para a discussão de problemas meteorológicos. No âmbito de todos estes esforços, a natureza constituíra-se, a seus olhos, como a revelação de uma ordem contínua e visível. A sua aspiração consistia em dotar esta ordem de proeminência, tornando-a – dir-se-ia – mais visível. Ao mesmo tempo, ele ansiava não ultrapassar os limites deste mundo visível – o mundo em relação ao qual os nossos órgãos sensíveis respondem com satisfação e que pode ser reproduzido pela imaginação artística. Por isso rejeitara a teoria ótica de Newton, pois esta falhara em considerar o efeito imediato das cores na nossa percepção. Pela mesma razão, detestava telescópios e microscópios – artificios que distorciam a perspetiva da natureza da experiência enquanto condicionada pelo organismo humano. E onde outros teriam postulado uma ideia ou uma lei abstrata para explicar uma série de fenómenos, Goethe tentara apreender um “fenómeno originário” (*Urphänomen*), a cristalização de uma ordem configurada segundo leis numa única coisa visível. Assim, a passagem – digamos – de uma investigação meteorológica da natureza do granito para a poesia significaria, para ele, a passagem de um extremo a outro, do estudo do mais estático objeto na natureza para o estudo do mais volátil. No entanto, na mente de Goethe, esta mudança consistia no deslocamento de um objeto para outro objeto (ambos objetos, ao invés de uma mudança radical de procedimento ou de perspetiva). O artista, não menos do que o meteorologista ou o botânico, é um investigador da natureza com a intenção de revelação da verdade que escapa ao observador superficial.». Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged. Op. cit.*, p.349.

Cumpriria, ainda, seguir os esclarecimentos de Maria Filomena Molder em *O Pensamento Morfológico de Goethe* (1995): «Ainda que algumas vezes o termo *Phänomen* seja utilizado com a mesma compreensão de *Manifestation* ou *Erscheinung*, como acontece na Máxima 590: “Diz-se muito acertadamente que o fenómeno [*das Phänomen*] é uma consequência sem motivo, um efeito sem causa”, em muitos outros casos, em particular nas investigações sobre a cor, o seu sentido não é equivalente. Esta diferença é expressivamente enunciada num texto intitulado “Schema der Farbenlehre”, preparatório da *Teoria das Cores*, texto onde o termo *Erscheinung* recebe, aliás, uma qualificação restritiva, mais abstracta, sendo tomado como uma designação geral daquilo de que nos apercebemos sem disso termos plena certeza, correspondente a uma percepção vaga falsamente englobante, uma vista de olhos, por assim dizer. É um modo de falar de *Erscheinung*, como o indeterminado aparecer, por conseguinte o correlato de uma apreensão incerta. A sua transformação em *Phänomen* implica justamente uma orientação perceptiva determinada, a que compete uma especificação do carácter da manifestação, da *Erscheinung*, derivada de uma compreensão das condições do aparecer em relação a certas formas restritas de aparecer, quer dizer, o *Phänomen* implica um seccionamento do campo da manifestação em regiões, uma ordem reductiva, determinativa, e uma apreensão das condições dessa ordem e, por isso, da região correspondente. Sendo assim, o termo *Phänomen* introduz um corte no aparecer enquanto tal e delimita, reunindo sob condições precisas, manifestações particulares, por exemplo, fenómenos de halos luminosos, de contrastes cromáticos. O *Phänomen* envolve as ideias de ordenação, classificação, série. No termo *Urphänomen*, a determinação alcança um clímax que é, ao mesmo tempo, como irá ser explicitado, um limite de determinação cognitiva

Benjamin, os *Urbilder*, os ideais de arte – concebidos em analogia teórica com os *Urphänomene* – consistem, não em criações, mas, e do ponto de vista de uma interpretação epistemológica, em *ideias* num sentido platónico. Cada obra de arte determinada participa de tais arquétipos; todavia, seria incorreto perspetivar modos de transição do reino dos arquétipos para as obras de arte particulares – o que, de facto, parece ocorrer, importará afirmá-lo, no âmbito da conceção romântica relativa ao movimento de determinação-de-si da *ideia de arte* no contexto de obras individuadas. Tal como afirma Goethe, cada objeto artístico determinado assume-se, na sua relação de contingência para com o ideal incondicionado, como um *torso* [*Torso*], como uma entidade fragmentada e contingente. O alvo de depreciação teórica por parte Goethe consiste, pois, na postura romântica de perspetivação de modos de imediatidade e reconciliação entre o absoluto da arte e as suas concretizações formais determinadas^{46*}.

(não se pode ir mais além). Trata-se de um conceito que designa uma energia generativa presente na natureza, identificando-se para casos precisos. O *Urphänomen* é origem do fenómeno aparecendo no fenómeno, por essa razão possui ao mesmo tempo um estatuto fenomenal e um estatuto ideal, formativo, incorpóreo. O *Urphänomen*, o fenómeno original ou originário é a forma genética da manifestação.» Maria Filomena Molder. *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, pp.355-356.

⁴⁶ * No entanto, importará referir que a consideração de contraposições entre as teorias da arte de Friedrich Schlegel e de Goethe não constitui a tendência dominante no contexto académico dedicado ao estudo do Romantismo. M. H. Abrams em *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, de 1953, perspetiva a existência de afinidades entre a teoria da arte segundo Friedrich Schlegel e a teoria da arte segundo Goethe. De acordo com as análises de Abrams, a avaliação da obra de arte sob o conceito de organismo ou de totalidade orgânica natural apresenta-se como um elemento comum a Schlegel e a Goethe. Cite-se Abrams: «Mas, para Goethe e outros organologistas estéticos, tornara-se irresistível perspetivar uma teleologia puramente interna como elemento constitutivo da natureza vivente, ultrapassando Kant e identificando, de um modo completo, os processos inconscientes e os produtos da ‘natureza’ na mente do génio com o crescimento inconsciente da natureza e as complexas interadaptações de meios a fins no âmbito de um organismo natural. Neste sentido, descreveu Friedrich Schlegel o *Wilhelm Meister* de Goethe em 1798: “O impulso inato da obra inteiramente organizada e organizadora em formar-se a si mesma num todo manifesta-se tanto nas massas maiores quanto nas mais pequenas. Nenhuma pausa é acidental ou insignificante; [...] tudo é ao mesmo tempo meio e fim.”» M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London : Oxford University Press, 1960, p.208. Sobre as relações – afinidades e ruturas – entre Goethe e o romantismo alemão, cumpriria assinalar a excepcional obra de Roger Ayrault. *La genèse du romantisme allemand*. 4 vols. Paris : Aubier, 1961-1976.

A superação da contingência, do carácter de *torso* das obras, constitui a intenção de Friedrich Schlegel na formulação do conceito de forma. Na relação com o ideal, o torso é uma figura [*Gestalt*] legítima, mas, no *medium* das formas [*Formen*], ele não possui lugar. A obra de arte não pode ser um torso [...]. A obra de arte, limitando-se a si mesma na sua forma [*Form*] própria, apresenta-se, de modo transitório como uma figura [*Gestalt*] contingente; todavia, como figura [*Gestalt*] perecível, ela faz-se a si mesma eterna através da crítica.^{47*}

A análise de Benjamin dedicada aos contrastes teóricos entre as perspetivações sobre arte de Schlegel e de Goethe enfatiza o propósito do ensaio *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*: a sustentação relativa à filosofia romântica da arte como posição de pensamento dedicada à estruturação formal sensível e à imanência interna do objeto artístico em detrimento de qualquer conceção de *ideal de arte*. O intento de apresentação da filosofia romântica da arte como um corpo de pensamento que antecipa a modernidade estética – o eixo estruturante do estudo de Benjamin – assume-se realizado através da delimitação e da problematização dos conceitos-chave elaborados por Schlegel: *reflexão* e *crítica*, expressões conceptuais referidas à obra de arte enquanto núcleo de pensamento.

80

Num certo sentido, a *filosofia da arte* desenvolvida por Adorno poderá, assim cremos, ser avaliada nas suas afinidades com a filosofia romântica da arte tal como traçada por Friedrich Schlegel e interpretada por Walter Benjamin, especialmente no que concerne a partilha de conceções, tais como: a consideração da obra de arte como entidade de pensamento autorreflexivo e crítico. Todavia, importaria elucidar que, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a *filosofia da arte* apresenta-se elaborada segundo um intento de não-proclamação do conceito de *arte* como conceito filosófico absoluto; o carácter

⁴⁷ * Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.115.

de absolutidade conferido à arte por Friedrich Schlegel – o qual poderá ser perspectivado, e assim propõe Benjamin, como um gesto inaugurador das teorizações modernistas da arte (evoque-se Clement Greenberg), sustentadas, por seu turno, na exaltação da noção artística de *autonomia* – afigura-se, em última instância, como um gesto estético estranho sob o olhar de Adorno.

Tal como sustentaremos, a perspetivação do pensamento estético de Adorno como *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*] exige a atenta avaliação da centralidade de um outro conceito – um conceito *filosófico* – e, bem assim, a cuidada consideração dos modos de delineamento da uma postura estética relativa à arte como núcleo de *verdade* [*Wahrheit*]. O conceito a que nos referimos é o conceito de *subjetividade* [*Subjektivität*]. Com efeito, as possibilidades de perspetivação da filosofia adorniana da arte – no âmbito da qual o conceito de *subjetividade* se apresenta introduzido e filosoficamente desenvolvido em torno da conceção-chave de *conteúdo de verdade da arte* – integram um imperativo de avaliação das afinidades estéticas entre o pensamento de Adorno e o idealismo filosófico. A convocação de tal tradição filosófica-estética – a tradição idealista (e não propriamente a tradição romântica) – apresentar-se-á, pois, como o nosso modo de leitura e compreensão da filosofia da arte tal como desenvolvida por Adorno.

PARTE II

A INTRODUÇÃO DO CONCEITO DE *SUBJETIVIDADE* ENQUANTO CONCEITO DA FILOSOFIA DA ARTE

CAPÍTULO 1

FILOSOFIA, ARTE E SUBJETIVIDADE SEGUNDO F. SCHLEGEL, SCHILLER E HEGEL

A convocação do conceito filosófico de *subjetividade* [*Subjektivität*] enquanto problemática central da filosofia da arte [*Philosophie der Kunst*] constitui a postura estética fundamental que aproxima o pensamento de Adorno a determinadas posições estruturantes da estética alemã de finais do século XVIII e inícios do século XIX. A herança estética de Adorno deverá, neste momento, ser traçada segundo a avaliação do seu pensamento como filosofia da arte, desenvolvida à luz da perspetivação da subjetividade como princípio de *verdade* [*Wahrheit*] da arte e, assim sustentamos, no seguimento da consideração da sua postura de afinidade filosófica com determinadas posições que definem e compõem o idealismo estético. Neste sentido, importaria analisar alguns dos escritos e obras basilares do idealismo estético, especialmente no que concerne a elaboração da visão filosófica dedicada à articulação estética entre o conceito de *arte* [*Kunst*] e o conceito de *subjetividade* [*Subjektivitt*]. Tomemos, primeiramente, como objeto de estudo dois ensaios escritos em finais do século XVIII: «Über das Studium der griechischen Poesie» de Friedrich Schlegel, escrito em 1795 e publicado em 1797, e «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Friedrich Schiller, escrito e publicado em 1795 em *Die Horen*. Tal como elucida Hans Robert Jauß em *Literaturgeschichte als Provokation* (1967), particularmente no ensaio «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des

Anciens et des Modernes”»¹, os dois escritos de Schlegel e Schiller poderão ser avaliados como um prolongamento estético do debate literário denominado «querelle des Anciens et des Modernes» ocorrido em França no século XVII^{2*}; com efeito, a dicotomia entre

¹ Cf. Hans Robert Jauß. «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”» in Hans Robert Jauß. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, pp. 67-106.

² * A propósito da *Querelle des anciens et des modernes*, tenha-se presente as elucidações de Moshe Barasch em *Theories of Art. Vol. I: From Plato to Winckelmann*, de 1985: «E. R. Curtius, na sua obra célebre *Literatura Europeia e a Idade Média Latina*, considera a batalha entre os antigos e os modernos um fenómeno constante na história da cultura da Europa. A palavra ‘moderno’ (relativa ao *modo latino*, ‘agora’) parece ter surgido apenas no século VI d.C., mas o debate entre o Aticismo e o Asianismo na literatura helénica – algo que apresenta paralelos na pintura e na escultura de inícios do Cristianismo – tem sido definido pelos estudiosos do século XX como uma das primeiras batalhas entre antigos e modernos. [...] Esta velha controvérsia atingiu o seu auge em finais do século XVII em França, na disputa agora conhecida como *Querelle des anciens et des modernes*. Uma data importante na história da *Querelle* é 27 de janeiro de 1687. Nesta data, os membros da Académie française e da Academia das Ciências foram convocados para celebrar a recuperação do Rei Luís XIV de uma cirurgia. Charles Perrault (1628-1703), um escritor que gozou de considerável fama durante este período, lera um poema intitulado “Le Siècle de Louis le Grand” (“O Século de Luís O Grande”), no qual comparara o seu próprio tempo à era mítica da abundância e da felicidade, o período de Augusto. Perrault, decerto, admirava a grandiosidade dos antigos, mas, tal como dizia, nós não devemos ajoelhar-nos prestando-lhes reverência. O progresso das ciências e das artes fizera com que a época do rei francês, isto é, o tempo de Perrault, fosse considerada como superior inclusivamente ao tempo do imperador romano. Os membros da Académie française reagiram violentamente a tal heresia. Boileau, o legislador do Parnase, tal como era denominado, abandonara a assembleia em fúria; aquilo que Perrault sugerira, disse ele, consistia em “falta de gosto resultando em ignorância”. Racine, o grande poeta trágico, tentara defender Perrault, sugerindo que aquilo que este dissera consistia num paradoxo, engenhoso e espirituoso, mas que não deveria ser tomado a sério. A *Querelle* tinha começado. Pouco tempo depois da leitura do seu poema, Perrault publicara uma obra mais longa sobre o assunto. O livro, *Parallèle des anciens et des modernes*, consiste em cinco diálogos, e foi publicado em quatro volumes (1677-1697). Os interlocutores dos diálogos são o Prêssident, o porta-voz dos admiradores ortodoxos da Antiguidade, e o Abbé, o porta-voz do partido progressista. Um Chevalier, o terceiro interlocutor, socorre frequentemente o Abbé, referindo-se ao *bon sens*. No *Parallèle*, a discussão entre os antigos e os modernos apresenta-se plenamente explicitada e desenvolvida em pormenor. O primeiro diálogo postula princípios; o segundo é dedicado às três artes visuais; o terceiro à eloquência; o quarto à poesia, e o quinto às ciências. [...] O mais importante para o nosso propósito é que a *Querelle* possibilitou uma maior consciência acerca do valor do tempo presente. Os nossos dias – trata-se da mensagem central da *Querelle* – não são um pálido reflexo de uma glória do passado, uma glória que ninguém poderia ser capaz de capturar plenamente, como que uma utopia orientada face ao passado, um classicismo consistente. Os modernos tentaram demover a crença de que a perfeição dos antigos se apresenta para lá de todo o alcance.» Moshe Barasch. *Theories of Art. Vol. I: From Plato to Winckelmann*. New York : Routledge, 2008, pp. 360-361. Importaria, ainda, referir a obra de Matei Calinescu *Five Faces of Modernity*:

arte antiga e arte moderna – esta última perspetivada como novo momento estético-artístico marcado pela sua distinção e, porventura, contraposição relativamente à arte antiga – constitui o núcleo teórico dos ensaios de Schlegel e de Schiller^{3*}. Todavia, e conquanto os dois

Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism (1977-1987), que salienta a influência da discussão filosófica e científica no âmbito da *Querelle*; segundo Calinescu, a *Querelle*, enquanto debate estético, deverá ser plenamente compreendida a partir da atenta análise de obras filosóficas e científicas como *Les essais* (1580) de Montaigne, *Advancement of Learning* (1605) e *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon e *Discours de la méthode* (1634) de Descartes: «A *Querelle des Anciens et des Modernes*, nos seus aspetos estéticos, apresenta-se fundada na discussão filosófica e científica dos séculos XVI e XVII, a qual resultara na libertação da razão, não apenas da tirania da escolástica medieval, mas também dos igualmente restritivos grilhões impostos pela idolatria da antiguidade clássica na Renascença. Os *Ensaio*s (1580) de Montaigne, *O Progresso do Conhecimento* (1605) e o *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon, o *Discours de la méthode* (1634) de Descartes são alguns dos marcos importantes da história da autoafirmação da modernidade. De uma forma ou de outra, grande parte destes autores e dos seus seguidores responsabilizam a antiguidade – ou antes, a veneração cega da antiguidade – pela prevalecente esterilidade do pensamento e pela falta geral de métodos adequados nas ciências.» Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987, p.23. Cumpriria, por fim, considerar os importantes estudos em língua francesa: Hippolyte Rigault. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris: Hachette, 1865, e Hubert Gillot. *La querelle des anciens et des modernes en France*. Paris: Hénocq Champion, 1914; e em língua inglesa: Anne Elizabeth Burlingame. *The Battle of the Books in its Historical Setting*. New York: B.W. Huebsch, 1920, e Richard Foster Jones. *Ancients and Moderns: A Study of the Background of the 'Battle of the Books'*. St. Louis : Washington University Studies, 1936.

³ * Leia-se Hans Robert Jauß em «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”»: «No centro da investigação encontram-se dois famosos escritos programáticos, os quais constituem análises e prognósticos da literatura atual e futura: «Über das Studium der griechischen Poesie» de Friedrich Schlegel e «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Friedrich Schiller. No contexto da tradição da literatura alemã, estes dois escritos constituem um ponto de viragem, pois antecipam a relação implícita entre o acontecimento histórico da Revolução Francesa e o advento de uma “revolução estética”. A fundamentação de tal relação estética e histórico-filosófica delineada por Schlegel e Schiller poderá ser concebida como uma resposta – a qual promoverá um novo significado histórico – a interrogação formuladas em França há oitenta anos, no âmbito da *Querelle des anciens et des modernes*.». Hans Robert Jauß. «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”» in Hans Robert Jauß. *Literaturgeschichte als Provokation*. Op. cit., pp.69-70. Continuamente: «O ensaio de Schlegel «Über das Studium der griechischen Poesie» possui o seu paralelo na forte antítese traçada por Perrault e pela *Querelle*; todavia, o ensaio de Schlegel apresenta-se delineado em torno da “comparação entre poetas antigos e modernos”. No prefácio, Schlegel descreve o seu tratado como “uma tentativa de resolver uma longa disputa entre os partidários dos antigos poetas e os partidários dos novos poetas, e, no domínio da beleza, restaurar a unidade entre a forma natural e a forma artificial, esferas rigorosamente determinadas e delimitadas”. Ele sustentara-se nas antigas posições manifestas em tal disputa, apresentando a sua

ensaios possam ser lidos em analogia com as posições expressas no contexto da «querelle des Anciens et des Modernes», designadamente no que respeita a elaboração das dicotomias entre arte antiga e arte moderna, os delineamentos teóricos de Schlegel e Schiller anunciam novas posições estéticas sustentadas numa singular avaliação da arte: a indagação do objeto artístico – a saber, a literatura – segundo a categoria filosófica de *subjetividade* [*Subjektivität*].

1.1. F. Schlegel e a elaboração do conceito estético de *romantisch*

Segundo as pesquisas de Arthur O. Lovejoy apresentadas em «The Meaning of ‘Romantic’ in Early German Romanticism»⁴ (1916), o ensaio «Über das Studium der griechischen Poesie» de Friedrich Schlegel – um texto escrito e publicado num momento anterior à elaboração da filosofia romântica da arte desenvolvida pelo filósofo (objeto de abordagem e análise no âmbito do Capítulo 2 da Parte I do presente livro) – constitui o primeiro texto de estética literária dedicado à perspetivação da expressão conceptual *romântico* [*Romantisch*] no âmbito do universo cultural de língua alemã. Tal conceito estético – de origem schlegeliana, assim sustenta Lovejoy

88

parcialidade relativamente: à “arrogância da correção” com que os “velhos críticos franceses e ingleses” (isto é, os modernos) “avaliavam” as contradições internas das obras da antiguidade ou a simplicidade dos costumes gregos a partir de um ponto de vista de uma moralidade superior pertencente a um século mais refinado. No entanto, Schlegel também condenara o preconceito dos *Anciens* consistente na crença de que a bela arte havia florescido somente uma única vez – na antiguidade grega – e que, por conseguinte, ao tempo posterior prosaico restaria apenas a imitação dos antigos. Ele compreendera que “o sentido da mais recente história da arte” deveria integrar o novo delineamento de uma perspetiva de futuro, mediante a “a disputa entre a formação estética antiga e a formação estética moderna”, a qual nunca cessara de existir. Do mesmo modo, também Schiller aspirara a “mostrar a diferença entre os caminhos [...] dos antigos e dos modernos, os poetas ingénuos e os poetas sentimentais, no que respeita ao alcance dos seus objetivos”. Também Schiller delinea criticamente a sua “comparação” a partir de paralelismos anteriores: “pois, de facto, se abstrairmos o conceito de poesia a partir das conceções dos poetas antigos, nada resulta mais fácil – e nada resulta mais trivial – do que menorizar os modernos”.». Hans Robert Jaufß. «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”» in Hans Robert Jaufß. *Literaturgeschichte als Provokation*. *Op. cit.*, pp. 75-76.

⁴ Cf. Arthur O. Lovejoy. «The Meaning of ‘Romantic’ in Early German Romanticism» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*. New York : G. P. Putnam’s Sons, 1960, pp.183-206.

–assume-se, no contexto do ensaio de juventude de F. Schlegel, como expressão sinónima de *moderno* [*Modern*]: a poesia da modernidade apresenta-se compreendida segundo a denominação *poesia romântica* [*romantische Poesie*]. As análises de Lovejoy dedicadas a tal escrito de juventude de Schlegel – o jovem classicista Schlegel⁵ – correspondem a um momento de inversão de posições até então dominantes no âmbito dos estudos sobre estética literária: de acordo com tais posições hegemónicas, o termo *Romantisch* havia sido primeiramente introduzido no ensaio de Friedrich Schlegel sobre o romance de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), publicado no 2º volume da revista *Athenäum* em 1798 sob o título «Über Goethes Meister». De acordo com tal perspetivação, o jovem Schlegel delinear e utilizara a expressão *Romantisch* como designação referida a um novo género literário emergente no universo cultural germânico – o romance –, de que a expressão mais perfeita seria a mencionada obra de Goethe⁶.

⁵ * Também Hans Robert Jauß sublinha em «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Ancients et des Modernes”» a postura classicista – como que winckelmanniana – de Schlegel apresentada em «Über das Studium der griechischen Poesie»: «A contraposição histórica entre Antigos e Modernos apresenta, tanto no pensamento de Schiller quanto no pensamento de Schlegel, novos contornos. No século XVIII teve lugar uma avaliação do cânone literário, no âmbito da qual se delinear a apropriação alemã da antiguidade grega em detrimento da antiguidade romana. Com a crescente distância histórica entre a poesia grega e a poesia moderna, entre a natureza concebida como primordialidade e a natureza concebida como objeto de reflexão, tal dicotomia histórica apresentara-se como consciência da oposição entre formação natural e formação artificial. Tal dicotomia surgia agora como eco das discussões da *Querelle*, no âmbito da qual Perrault perspetivara o princípio da *inventio* como um avanço da artificialidade técnica da era moderna sobre o princípio da *imitatio naturae*, i.e., a mera imitação da natureza ou das suas obras, tal como se cumprira nas obras dos antigos. [...] Schlegel partilhara a intenção de Schiller, inclusivamente quando o seu interesse numa teoria topológica dos modos poéticos se sobrepe à problemática histórica, interrogando-se Schlegel “se a aliança entre o carácter do poeta antigo e o carácter do poeta moderno poderá ser considerada o momento supremo da arte”. No entanto, a solução de Schiller para tal controvérsia não repousa em nenhuma “aliança”. A sua resposta para as interrogações da *Querelle* fornecem soluções consequentes delineadas a partir do ponto de vista de um *Moderne*, enquanto que Schlegel, aluno de Winckelmann, representava e sofisticava a posição de um *Ancien*.» Hans Robert Jauß. «Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”» in Hans Robert Jauß. *Literaturgeschichte als Provokation*. Op. cit., pp.77-78. Importaria assinalar, todavia, que tal como Schlegel escreve no Prefácio do seu estudo de juventude, a leitura do escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Schiller constituir-se-ia como motivo de inversão das suas posições depreciativas relativamente à poesia moderna.

⁶ No que concerne a introdução do termo literário *romantic* no contexto cultural de língua inglesa, cumpriria ler a obra de Mario Praz intitulada *La carne, la morte e il*

No entanto, pesquisas posteriores, desenvolvidas pelo próprio Arthur O. Lovejoy, apontam que o termo *Romantisch* integraria outras conotações no âmbito da obra teórica de Friedrich Schlegel, surgindo pela primeiríssima vez num texto de juventude intitulado «Über das Studium der griechischen Poesie», um ensaio provavelmente escrito num momento anterior à elaboração do estudo sobre o referido romance de Goethe, e no qual o jovem Schlegel apresenta e desenvolve a dicotomia estética entre poesia antiga e poesia moderna, assumindo uma postura de preferência pelos clássicos – aproximando-se teoricamente do seu mestre Johann Joachim Winckelmann –, a qual fora posteriormente rejeitada, nomeadamente após a leitura do escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Friedrich Schiller. Segundo a argumentação de Lovejoy, a obra teórica de Schlegel integraria a expressão conceptual *Romantisch* segundo um propósito de avaliação da obra literária de Dante, Boccaccio, Cervantes, Camões e, principalmente, Shakespeare, a expressão maior do romantismo^{7*}: a expressão conceptual *Romantisch* apresentar-se-ia configurada por Schlegel como o modo de designação de obras literárias que não se constituem, de modo algum, como romances; tal como adverte Lovejoy, a expressão conceptual *Romantisch* poderia ter sido formulada por Schlegel num momento anterior à leitura do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe.

Por conseguinte, e seguindo as conclusões de Lovejoy, a expressão conceptual *Romantisch*, tal como introduzida e desenvolvida por Schlegel, não se reporta a um género literário específico, mas apresenta-se como um conceito de conotações estéticas, possibilitando perspetivar a antítese entre arte antiga e arte moderna, a qual, elucida Lovejoy, constitui uma distinção menos cronológica do que filosófica. De facto, em «Über das Studium der griechischen Poesie»,

diavolo nella letteratura romântica, publicada em 1930 (e traduzida para inglês sob o título *The Romantic Agony*, em 1933), especialmente a “Introdução”.

⁷ * Assim escreve Friedrich Schlegel em «Über das Studium der griechischen Poesie»: «Entre todos os artistas, Shakespeare é aquele que caracteriza o espírito da poesia moderna de modo mais abrangente e perfeito. [...] Poder-se-á, sem exagero, denominá-lo o auge da poesia moderna.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. Ed. Wolfdiétrich Rasch. München : Deutscher Taschenbuch, 1972, pp.113-114.

Schlegel, reconhecendo no “Prefácio” a posterior influência decisiva da leitura do escrito de Schiller «Über naive und sentimentalische Dichtung» no que concerne a valorização apreciativa da poesia romântica^{8*}, desenha uma contraposição de ordem estética entre a poesia antiga grega e a poesia moderna romântica. O ensaio do jovem classicista F. Schlegel apresenta uma teorização da poesia moderna romântica à luz da conceptualização da poesia da antiguidade e do seu primado da natureza. Deste modo, a natureza constitui-se como o protótipo a partir do qual o Romantisch se afigura teoricamente avaliado e caracterizado. Se a bela poesia grega se apresenta definida e caracterizada segundo os princípios da unidade, organicidade e coerência internas⁹, objetividade, completude e fidelidade à

⁸ * Leia-se Friedrich Schlegel no “Prefácio” de «Über das Studium der griechischen Poesie»: «O tratado de Schiller sobre o poeta sentimental promoveu – para além de expandir a minha perspetiva sobre o carácter da poesia do interessante – uma nova compreensão relativa aos limites do domínio da poesia clássica. Se o tivesse lido anteriormente à publicação deste meu ensaio, a secção relativa à origem e à artificialidade original da poesia moderna encontrar-se-ia muito menos imperfeita.». Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. Op. cit., p.86. Importaria assinalar que o escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Friedrich Schiller não fora lido por Schlegel antes ou aquando da elaboração do ensaio «Über das Studium der griechischen Poesie». Se o “Prefácio” do ensaio de Schlegel – escrito posteriormente – menciona a importância da leitura do escrito de Schiller, haverá que sublinhar que o texto que compõe «Über das Studium der griechischen Poesie» fora escrito na total ignorância do referido estudo schilleriano. A tal propósito, leia-se os dois seguintes artigos: Hans Eichner. «The Supposed Influence of Schiller’s *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel’s *Über das Studium der griechischen*». *Germanic Review* 30 (1955) 260-264, e Leonard P. Wessell, Jr. «The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel’s ‘Romanticism’». *Studies in Romanticism* 47 (1972) 243-258.

⁹ Tenha-se presente, a este propósito, a influência das considerações de pendor teleológico avançadas por Kant acerca da organicidade natural. A segunda parte da *Kritik der Urteilskraft* – dedicada à crítica da faculdade de julgar teleológica – deverá ser evocada. Recorde-se o parágrafo §65 da *Kritik der Urteilskraft* (recorra-se à tradução portuguesa de António Marques e Valério Rohden): «Para uma coisa ser considerada como fim natural é pois em primeiro lugar necessário que as partes (segundo a sua existência e a sua forma) somente sejam possíveis mediante a sua relação ao todo. Com efeito a própria coisa é um fim, por conseguinte apreendida sob um conceito ou uma ideia que tem que determinar a priori tudo o que nela deve estar contido. Mas na medida em que uma coisa somente é pensada como possível deste modo, é meramente uma obra de arte, isto é o produto de uma causa racional distinta da matéria (das partes) daquela mesma obra, cuja causalidade (na constituição e na ligação das partes) é determinada através da sua ideia de um todo tornado assim possível (por conseguinte não mediante a natureza fora de si). Contudo se uma coisa como produto natural deve conter em si mesma e na sua necessidade interna uma relação a fins, isto é ser somente possível

natureza^{10*}, a poesia moderna – desde os romances de cavalaria e a

como fim natural e sem causalidade dos conceitos de seres racionais fora dela, então para tanto deve exigir-se *em segundo lugar* que as partes dessa mesma coisa se liguem para a unidade de um todo e que elas sejam reciprocamente causa e efeito da sua forma. Então só assim é possível que inversamente (reciprocamente) a ideia do todo, por sua vez, determine a forma e a ligação de todas as partes; não como causa – pois que assim seria um produto da arte, mas sim como fundamento de conhecimento da unidade sistemática da forma e ligação de todo o múltiplo que está contido na matéria dada, para aquele que ajuíza essa coisa. Por isso, para um corpo dever ser ajuizado em si e segundo a sua forma interna, é necessário que as partes do mesmo se produzam umas às outras reciprocamente e em conjunto, tanto segundo a sua forma como na sua ligação e assim produzam um todo a partir da sua própria causalidade, cujo conceito por sua vez e inversamente (num ser que possuísse a causalidade adequada a um tal produto) poderia ser causa dele mesmo, segundo um princípio e em consequência a conexão das *causas eficientes* poderia ser ajuizada simultaneamente como efeito mediante *causas finais*. Num tal produto da natureza cada uma das partes, assim como só existe mediante as restantes, também é pensada *em função das outras*, e por causa do todo, isto é como instrumento (órgão). No entanto isto ainda não basta (pois que ela também poderia ser instrumento da arte e desse modo ser representada em geral somente como fim). Pelo contrário, quando um órgão *produz* as outras partes (por consequência cada uma produzindo reciprocamente as outras) não pode ser instrumento da arte, mas somente da natureza, a qual fornece toda a matéria aos instrumentos (mesmo aos da arte). Somente então e por isso poderemos chamar a um tal produto, enquanto ser *organizado e organizando-se a si mesmo*, um *fim natural*. [...] Diz-se muito pouco da natureza e da sua faculdade nos produtos organizados, quando designamos esta como *analogon da arte*; pois aí se pensa o artífice (um ser racional) fora dela. Sobretudo ela organiza-se a si própria e em cada espécie dos seus produtos organizados, na verdade segundo um único modelo no todo, mas porém de igual modo como modificações bem urdidadas que a autopreservação segundo as circunstâncias exige. Talvez adquiramos uma perspectiva mais correcta desta propriedade impenetrável se a designarmos como um *analogon da vida*. Mas então ou temos que dotar a matéria, enquanto simples matérias, com um propriedade (hilozoísmo) que contradiz a sua essência, ou a animamos com um princípio que com ela *se encontra em comunidade* e de diferente espécie (uma alma). Contudo para tanto, se é que um tal produto deve ser um produto natural, a matéria organizada como instrumento daquela alma, ou já tem que ser pressuposta e então não torna essa matéria mais compreensível, tendo assim que retirar o produto à natureza (ao corpóreo). Para falar com rigor, a organização da natureza não tem por isso nada de analógico com qualquer causalidade que conheçamos. A beleza da natureza pode com razão ser designada como um *analogon da arte*, já que ela é atribuída aos objectos somente em relação à reflexão sobre a intuição *externa* dos mesmos, por conseguinte somente por causa das formas superficiais. Mas a perfeição natural interna <*innere Naturvollkommenheit*>, tal como a possuem aquelas coisas que somente são possíveis enquanto *fins naturais* e por isso se chamam seres organizados, não pode ser pensada e explicada segundo nenhuma analogia com qualquer faculdade física, isto é natural, que nos seja conhecida e nem mesmo através de uma analogia perfeitamente adequada à arte humana, já que nós próprios pertencemos à natureza no mais amplo sentido.» Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introd. António Marques. Trad. e notas António Marques e Valério Rohden. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, §65.

¹⁰ * Relativamente ao conceito de *natureza* enquanto noção estética, importaria mencionar o texto de Arthur O. Lovejoy intitulado «Nature as Aesthetic Norm» [Cf. Arthur

literatura medieval e protomoderna¹¹ –, assume-se avaliada, por seu turno, segundo os princípios-chave da *autorreflexão* [*Selbstreflektion*] e da *artificialidade* [*Künstlichkeit*]. O distanciamento face ao primado classicista da natureza e ao seu imperativo de organicidade e completude perfeitas afigura-se, pois, como determinação essencial do *Romantisch*: a denominada poesia romântica integra a impossibilidade de imitação ou emulação da natureza – bem como a impossibilidade de eleição do primado da natureza como seu princípio-maior –, pois apresenta-se filosoficamente definida segundo a introdução da *autorreflexão* e da *mediação subjetivas*. Os novos princípios da individualidade, do idiossincrático, do *característico* [*das Charakteristik*] e do *interessante* [*das Interessante*]¹² configuram-se

O. Lovejoy. «Nature as Aesthetic Norm» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*. New York : G. P. Putnam's Sons, 1960, pp.69-77]. Segundo Lovejoy, a aceção estética do conceito de natureza presente em Friedrich Schlegel consiste na referência a um «domínio antitético ao homem e às suas obras; a parte da realidade empírica que não fora transformada (ou corrompida) pela arte humana; portanto, o fora-de-portas, as paisagens e os sons “naturais”». Arthur O. Lovejoy. «Nature as Aesthetic Norm» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*. Op. cit., p.71. Stuart Barnett, na “Introdução Crítica” da edição norte-americana de «Über das Studium der griechischen Poesie» de Friedrich Schlegel, elucida o significado e a inscrição do termo *natureza* [*Natur*] na sua referência à arte e poesia antigas segundo Schlegel: «A dificuldade inerente na relação entre a cultura clássica e pós-clássica não se caracteriza, segundo Schlegel, numa quebra ou rutura. Ao invés, tanto a antiguidade quanto a modernidade apresentam-se governadas por dois princípios de formação (ou *Bildung*) distintos e incomensuráveis. O que Schlegel apresenta é o conflito entre dois tipos diferentes de *Bildung*. A antiguidade é governada por uma *Bildung* natural. Tal é caracterizada por uma consistente fidelidade à natureza. [...] No processo de tal formação, a *Bildung* natural assume-se orientada em torno do que é essencial na natureza. A cultura daí resultante é autêntica e verdadeira em relação à natureza – tanto quanto é possível que uma cultura o seja. De facto, tal permite fazer emergir aquilo que se encontra implícito na natureza.». Stuart Barnett. «Critical Introduction. The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity» in Friedrich Schlegel. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. e introd. Stuart Barnett. New York : State University of New York Press, 2001, p.7.

¹¹ Importaria esclarecer que a designação «romântico» ou «poesia romântica», tal como utilizada por Friedrich Schlegel, bem como por Hegel, traduz uma perspetivação filosófico-estética dedicada à literatura e à poesia da pós-antiguidade, a qual se afigura caracterizada pelo abandono do latim e pela adoção das novas línguas românicas. Trata-se, pois, de um amplo período literário – desde os romances de cavalaria à literatura medieval e proto-moderna. A propósito da configuração do termo ‘romântico’ e da sua vinculação às línguas e literaturas românicas, importaria ler a fascinante obra de Ernst Robert Curtius intitulada *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, de 1948, particularmente o “Capítulo II: A Idade Média Latina”.

¹² A respeito da influência da conceção estética kantiana de *interesseloses Wohlgefallen* na elaboração do conceito schlegeliano de *Interessante*, leia-se Rodolphe

como os elementos essencialmente definidores da poesia moderna romântica. Detendo-se sobre Shakespeare¹³, F. Schlegel sustentará a determinação formal artificial, fragmentária, anárquica e dissonante – por outras palavras: não-orgânica, não-natural – como a lei artística imanente da poesia moderna romântica¹⁴. A inaugural perspetivação de Friedrich Schlegel relativa à artificialidade ou ao distanciamento face à natureza como marcas definidoras da poesia romântica e, bem assim, de Shakespeare, poderá ser avaliada como oposta à posição de Samuel Johnson acerca da obra do poeta inglês – com efeito, sob o olhar de Johnson, mais fiel a Aristóteles do que Schlegel, Shakespeare permanece o poeta da natureza^{15*}: «[n]ada poderá melhor explicar

Gasché. «Forward: Ideality in Fragmentation» in Friedrich Schlegel. *Philosophical Fragments*. Intro. Rodolphe Gasché. Trad. Peter Firchow. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, vii-xxxii.

¹³ A perspetivação da obra de Shakespeare como um *corpus* cultural-literário que merece a avaliação das suas eminentes particularidades em diferenciação relativamente aos cânones gregos (Sófocles, entre os primeiros) constituirá objeto de estudo no âmbito do importante ensaio de Johann Gottfried Herder, intitulado «Shakespeare» de 1773 (Cf. Johann Gottfried Herder. «Shakespeare» in *Sämmlische Werke*. Ed. Bernhard Suphan. Vol. V. Berlin : Weidmann, pp.208-231). O jovem Friedrich Schlegel não partilha o tom enaltecedor relativamente a Shakespeare manifestado por Herder, mas convoca, desenvolvendo-a numa apologia neo-clássica à maneira de Winckelmann, a dicotomia Shakespeare vs. Gregos.

¹⁴ Interessantemente, assim escrevera Ludwig Wittgenstein sobre Shakespeare: «A razão pela qual não compreendo Shakespeare é que pretendo descobrir simetria em toda a assimetria. As suas peças não me suscitam a impressão de pinturas, mas antes de enormes esboços; como se tivessem sido rabiscadas por alguém que, por assim dizer, se pode permitir a si próprio *seja o que for*. E compreendo como tal se pode admirar e chamar-lhe arte *superior*, mas não gosto dela. Assim, se alguém fica sem fala perante essas peças, consigo compreendê-lo; mas quem as admira como se admira, digamos, Beethoven, parece-me não compreender Shakespeare.». Ludwig Wittgenstein. *Cultura e Valor*. Trad. Jorge Mendes. Rev. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2000, pp.125-126.

¹⁵ * Leia-se Johnson no seu célebre “Preface” às *The Plays of William Shakespeare (1765)*: «Nada agrada a tantos, e de modo tão demorado, quanto as representações da natureza geral. [...] Shakespeare é, acima de todos os escritores, pelo menos acima de todos os escritores modernos, o poeta da natureza; o poeta que apresenta aos seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida. As suas personagens não são modificadas segundo os costumes de locais particulares, não praticados no resto do mundo; não são modificados segundo as peculiaridades de estudos ou profissões, as quais podem operar somente sobre pequenos números; nem segundo os acidentes de modas transitórias ou de opiniões temporárias; elas constituem a genuína linhagem da humanidade comum, tal como o mundo sempre a produzirá, e as observações sempre a encontrarão. As suas personagens agem e falam segundo a influência de tais paixões universais e de acordo com os princípios mediante os quais as almas são agitadas e o sistema total da vida continua em movimento. Nos escritos de outros poetas, uma personagens é, por muitas vezes,

e confirmar a artificialidade da formação estética moderna do que a preponderância do Individual, do Característico e do Filosófico em toda a poesia moderna»^{16*}. No mesmo sentido:

O entendimento isolado começa por dividir e desmembrar o todo da natureza. Sob a sua legislação, a arte direciona-se para a imitação do particular. [...] torna-se natural que o objetivo da poesia moderna consista na Individualidade original e interessante. [...] Apenas através de uma posição idealista poderá o Característico de um Indivíduo tornar-se uma obra de arte filosófica.^{17*}

um indivíduo; nos escritos de Shakespeare, ela é, comumente, uma espécie.» . *Samuel Johnson. Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. London : Oxford University Press, 1967, pp. 11-12. Continuamente: «A sua adesão à natureza geral expô-lo à censura dos críticos, os quais formam os seus julgamentos sobre princípios mais restritos. Dennis e Rhyner consideram os seus romanos não suficientemente romanos; e Voltaire censurou os seus reis por não serem completamente reais. Dennis sentiu-se ofendido pelo facto de Menenius, um senador de Roma, tivesse de representar o bobo; e Voltaire pensa provavelmente que a decência fora violada quando o Usurpador Dinamarquês é representado como um ébrio. Mas Shakespeare faz sempre prevalecer a natureza sobre o acidente [...]. A sua história necessita de romanos e de reis, mas ele pensa simplesmente em homens.» . *Samuel Johnson. Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, pp. 14-15. No mesmo tom: ««A força das suas cenas cómicas não foi diminuída pelas mudanças ocorridas em século e meio, nas maneiras ou nas palavras. Tal como as suas personagens agem segundo princípios derivados de genuína paixão, muito pouco alterada por formas particulares, os seus prazeres e vexações são passíveis de serem comunicados a todos os tempos e a todos os lugares [...].» . *Samuel Johnson. Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, p. 19. Por fim: ««[...] ele preservou suficientemente bem a unidade da ação. [...] o seu plano possui, geralmente, aquilo que Aristóteles exige, um começo, um meio e um fim; uma ação apresenta-se relacionada com outra, e a conclusão segue-se em fácil consequência. Há, possivelmente, alguns incidentes que poderiam ser poupados, tal como em outros poetas há demasiada conversa que serve meramente para preencher o tempo sobre o palco; mas o sistema geral realiza avanços graduais, e o fim da peça constitui o fim da expectativa.» . *Samuel Johnson. Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, pp. 24-25. A definição de poesia à luz da noção de natureza, tão cara a Johnson, poderá ser lida também em *Rasselas*, de 1759, na célebre dissertação de Imlac sobre poesia, exposta no capítulo X (cf. *Samuel Johnson. The History of Rasselas Prince of Abissinina*. Oxford: Oxford World's Classics, 2009, pp. 27-29.

¹⁶ * Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. *Op. cit.*, p.109.

¹⁷ * Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. *Op. cit.*, p.111.

Continuamente: «[r]aras exceções, entre os poetas modernos, poderão ser avaliadas segundo o seu grau de aproximação ao Objetivo e ao Belo. Na generalidade, o Interessante constitui o autêntico padrão dos valores estéticos modernos»^{18*}.

Importará, ainda, salientar o modo como Schlegel compreende a introdução do *conceito* e da *reflexão* filosóficos – prevalecendo sobre a (e em detrimento da) natureza – como marcas caracterizadoras da nova poesia, a qual se anuncia crescentemente como domínio de autorreflexão de uma *subjetividade* que não poderá ser apenas perspectivada como poética (sujeito poético), mas, inclusivamente, filosófica. A envolvimento subjetiva da poesia moderna define-se, com efeito, segundo a consideração da configuração de uma esfera espiritual na qual a *subjetividade* – parcamente definida por F. Schlegel mediante a sua possibilidade de reflexão-de-si através da conceptualização filosófica – se apresenta como princípio de produção e como princípio de verdade.

1.2. Schiller e a perspetivação da arte segundo o conceito filosófico de *subjetividade*

No âmbito do escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung», publicado em Die Horen em 1795, as posições de Friedrich Schiller revelam um carácter inaugural no que respeita a perspetivação estética das relações entre arte e subjetividade: o escrito de Schiller apresenta uma das primeiras avaliações da arte enquanto produto da subjetividade e, articuladamente, enquanto potencialidade de constituição de um domínio de autorreflexividade subjetiva. Se a publicação intitulada «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen», do mesmo ano de 1795, traduz a posição teórico-estética de pendor classicista de Schiller (trata-se, pois, da postura schilleriana convencionalmente perspectivada como própria do poeta e filósofo alemão), importará salientar a relevância do texto «Über

¹⁸ * Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. Op. cit., p.177.

naive und sentimentalische Dichtung»¹⁹ como primeira elaboração de

¹⁹ Curiosamente, no contexto da filosofia e da estética contemporâneas alemãs, o ensaio de Schiller que se impõe como o mais importante objeto de estudo e comentário é «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen». Por seu turno, o escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung» apresenta-se como relegado para o domínio dos estudos literários. Considere-se como ilustrativas de tal tendência teórica as posições de Jürgen Habermas e Peter Bürger. Habermas elege, entre os trabalhos de Schiller, o escrito publicado sob o título «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», compreendendo a posição schilleriana relativa à função mediadora e reconciliação da arte como modelo da denominada *razão comunicacional* [*kommunikative Vernunft*]. Habermas, no seu ensaio «O Conceito Hegeliano de Modernidade», escreve o seguinte (recorre-se à tradução portuguesa de Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya, com revisão científica de António Marques): «As *Cartas*, em que Schiller trabalhava desde 1793, editadas em 1795 nas “Horen”, constituem o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade. Ele antecipa a visão frankfurtiana dos amigos de Tübingen na medida em que leva a cabo a análise da modernidade bipartida nos conceitos da filosofia kantiana e esboça uma utopia estética que atribui à arte um papel francamente social-revolucionário. No lugar da religião deve ser a arte que pode ser activa enquanto poder unificador, porque ela é entendida como uma “forma de transmissão” que intervém nas relações intersubjectivas dos homens. Schiller entende a arte como uma razão comunicacional que se irá realizar no “Estado estético” do futuro. [...] A formulação da pergunta sugere já a resposta: a própria arte é o *medium* da formação do género humano em verdadeira liberdade política. Não é ao indivíduo que se refere este processo de formação, mas ao contexto colectivo da vida do povo. [...] Se a arte deve cumprir a tarefa histórica de conciliar consigo mesmo a modernidade em decadência, ela não pode apenas arrebatar os indivíduos, ela tem antes de transformar as formas de vida que os indivíduos compartilham. Por isso, Schiller aposta na força comunicativa, instituinte de comunhão, solidária, no *carácter público* da arte. A sua análise da actualidade desemboca na visão de que nas relações modernas da vida as forças particulares só se diferenciaram e desenvolveram ao preço da fragmentação da totalidade. [...] Com esta utopia estética, que permaneceu ponto de orientação para Hegel e Marx, bem como para a tradição hegeliano-marxista até Lukács e Marcuse, Schiller entende a arte como a encarnação genuína da razão comunicacional. [...] Uma estetização do mundo da vida é para Schiller legítima apenas no sentido de que a arte actua de forma catalisadora, como uma forma de comunicação, como um *medium* em que os momentos divididos se unem de novo numa totalidade natural.» Jürgen Habermas. «O Conceito Hegeliano de Modernidade» in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya. Rev. cient. António Marques. Rev. Eda Lyra, Lisboa : Texto Editores, 2010, pp.54-58. Também Peter Bürger, no ensaio intitulado «O Problema da Autonomia da Arte na Sociedade Burguesa» [Cf. Peter Bürger. «O Problema da Autonomia da Arte na Sociedade Burguesa» in Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa : Vega, 1993, pp. 73-99], privilegia o texto de Schiller «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», avaliando-o como um intento filosófico de recusa da autonomia da arte – categoria estética burguesa, segundo Bürger. Leia-se Bürger (recorre-se à tradução portuguesa de Ernesto Sampaio): «Kant concedeu ao estético um lugar privilegiado entre a razão e os sentidos, e definiu o juízo do gosto

como livre e desinteressado. Schiller parte destas reflexões de Kant para se ocupar de algo assim como uma determinação da função social do estético. A tentativa parece paradoxal porque Kant havia posto em evidência o desinteresse do juízo estético, o qual implica também, como se viu em primeiro lugar, a carência de função da arte. O que Schiller tentará agora provar é que a arte, partindo precisamente da sua autonomia, da sua desvinculação a fins imediatos, é capaz de cumprir um tipo de missão que não poderia cumprir-se por nenhum outro meio: a elevação da humanidade. O ponto de partida das suas reflexões é uma análise daquilo a que se chama, sob a impressão causada pela época do terror da revolução Francesa, “o drama do nosso tempo”. [...] Na estratégia de Schiller, o decisivo consiste em que não interpreta o resultado da sua análise a partir de uma perspectiva antropológica, no sentido de uma natureza humana perene, mas a partir de uma perspectiva social, como produto de um processo histórico. A evolução da cultura destruiu, diz-nos Schiller, a unidade de sensibilidade e espírito que os gregos conheceram. [...] A diferenciação das actividades dá lugar a “uma classificação mais estrita das classes sociais e dos negócios”; para dizê-lo em termos das ciências sociais: a divisão do trabalho gera a sociedade de classes. Esta, segundo a argumentação de Schiller, não pode suprimir-se mediante uma revolução política, porque a revolução só a podem fazer os homens que, formados na divisão do trabalho, não puderam alcançar a humanidade. A aporia, que apareceu no primeiro estádio da análise schilleriana como oposição irresolúvel entre a sensibilidade e o entendimento, volta a apresentar-se agora. Esta oposição já não é eterna: tornou-se histórica, mas nem por isso parece menos irremediável, pois toda a transformação social no sentido de um homem racional e ao mesmo tempo humano exige previamente que ele possa formar-se numa sociedade humana e racional. Neste momento da argumentação, Schiller introduz a arte, à qual atribui nada menos do que a missão de voltar a reunir as duas “metades” separadas do homem. Ou seja, que já no interior da sociedade da divisão do trabalho, a arte deve facilitar a formação da totalidade das disposições humanas que os indivíduos não podem desenvolver no âmbito da sua actividade. “Mas pode o homem estar destinado a desentender-se de si próprio para nenhum fim? Devia roubar-nos a natureza, para os seus fins, uma perfeição que a razão nos prescreve para os seus? Por conseguinte, ou é falso que a formação das forças isoladas torne necessário o sacrifício da sua totalidade, ou, por muito que a lei da natureza se incline a isso, tem que haver em nós meios de restituir, por uma arte superior, essa totalidade da nossa essência que foi destruída pela arte”. A tarefa é complicada: os conceitos não são rígidos, posto que uma vez captados pela dialéctica do pensamento, transformam-se no seu contrário. Fim quer dizer, em primeiro lugar, a missão limitada que corresponde ao particular; reveste-se também de um sentido teleológico atribuído ao desenvolvimento histórico (“a natureza”); por último, significa o fim racional de uma formação universal dos homens. Algo parecido acontece com o conceito de natureza, que por um lado alude a uma lei de desenvolvimento, e por outro refere os homens como uma totalidade de corpo e alma. E também a arte se diz num duplo sentido: no sentido de técnica e ciência, mas também, em senso moderno, como ordem (ou âmbito) saída da praxis vital (“arte superior”). A ideia de Schiller, portanto, é que a arte, pela sua renúncia à intervenção imediata na realidade, é apropriada para restaurar a totalidade humana. Schiller, que não via no seu tempo a possibilidade de construir uma sociedade que permitisse o desenvolvimento de todas as disposições particulares, pensará contudo que esse objectivo não tem preço. A instituição de uma sociedade racional depende da realização prévia da humanidade por meio da arte. [...] No nosso contexto, importa-nos insistir na função social que Schiller atribui à arte, precisamente por estar desvinculada da vida prática. Em resumo, a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Permite descrever a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à

uma teoria da arte moderna – a poesia sentimental [*sentimentalische Dichtung*] –, segundo a categoria filosófica da subjetividade. Tal como esclarece Arthur O. Lovejoy, o ensaio de Schiller, traçado segundo a contraposição filosófico-estética entre arte antiga *poesia ingénuo* [*naive Dichtung*] – e arte moderna – *poesia sentimental* [*sentimentalische Dichtung*], anuncia-se como um texto fundador do romantismo alemão, particularmente no que concerne a alteração das posturas estéticas de Friedrich Schlegel: é, pois, a leitura do ensaio de Schiller por parte de Schlegel que promove a rutura desenvolvida por este com o classicismo dos seus escritos de juventude manifesto em «Über das Studium der griechischen Poesie»^{20*}.

vida prática, e assim constatar o fracasso na construção de uma sensualidade disposta conforme à racionalidade dos fins nos membros da classe que esta, pelo menos episodicamente, liberta de constrangimentos imediatos. Nisto reside o momento de verdade do discurso das obras de arte autónomas. A categoria, no entanto, não permite captar o facto de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e portanto *socialmente condicionado*. A falsidade da categoria, o momento da deformação, consiste precisamente em que cada ideologia – no sentido que o conceito assume na crítica da ideologia do jovem Marx – está ao serviço de alguém. A categoria de autonomia não permite perceber a aparição histórica do seu objecto. A separação da obra de arte relativamente à praxis vital, relacionada com a sociedade burguesa, transforma-se assim na (falsa) ideia da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à praxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste facto histórico a “essência” da arte).» Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993, pp.84-87.

²⁰ * Assim escreve Arthur O. Lovejoy no estudo intitulado «Schiller and the Genesis of German Romanticism» [Cf. Arthur O. Lovejoy no estudo intitulado «Schiller and the Genesis of German Romanticism» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*, New York: G.P. Putnam's Sons, 1960, pp.207-227]: «Friedrich Schlegel prestou testemunho, de modo claro e enfático, da impressão decisiva que a primeira leitura da segunda parte de «Über naive und sentimentalische Dichtung» de Schiller produzira em si. [...] O efeito de tal leitura era evidente no prefácio dos ensaios sobre poesia grega, publicado posteriormente. A sua dívida para com o ensaio de Schiller é agora publicamente reconhecida; proporcionara-lhe “uma perspetivação mais ampla da natureza da *interessante Poesie*, lançando uma nova luz sobre as limitações do alcance da poesia clássica”. Se ele tivesse lido tal ensaio antes, a sua posição sobre a origem e o carácter da poesia moderna, tal como apresentados no seu livro, teria sido “incomparavelmente menos incompleta”. [...] É precisamente o carácter transitivo do seu prefácio de 1797, e o manifesto reconhecimento de que a transição em processo se deve a Schiller, que constitui a evidência decisiva de que o ensaio «Sobre Poesia Ingénuo e Sentimental» fora o instrumento de conversão de Schlegel à sua nova – isto, à sua romântica – fé estética. Um pouco depois, nos *Lyceumsfragmente* (1797), encontramos tal transição finalizada. [...] Não é difícil vislumbrar os elementos do ensaio de Schiller que causaram um efeito tão profundo sobre o jovem Schlegel, fornecendo-lhe de imediato novas “soluções”. Pois o ensaio – especialmente a segunda parte – dedica-se, em primeiro lugar, ao problema

O escrito «Über naive und sentimentalische Dichtung» integra uma definição equívoca – dúplice, afirmar-se-ia – de poesia. Há dois conceitos evocados que subjazem aos intentos schillerianos de definição da poesia: *natureza* [*Natur*] e *humanidade* [*Humanität*]. Por um lado, a poesia apresenta-se proclamada como modo de convocação e salvaguarda da natureza – objeto perdido no contexto filosófico-histórico da modernidade; por outro lado, a poesia apresenta-se concebida como potencialidade de expressão da plenitude – *reconciliação* [*Versöhnung*] – da humanidade. Segundo a primeira definição de poesia, Schiller estabelece a dicotomia entre poesia ingénuo e poesia sentimental; de acordo com a segunda definição de poesia, o filósofo determina o propósito filosófico-estético da poesia sentimental: um propósito ideal e infinito.

Os poetas são sempre, já de acordo com o seu conceito, os conservadores da natureza. Quando já não podem sê-lo inteiramente e sentem em si a influência destrutiva de formas arbitrarias e artificiais, ou têm de lutar com a mesma, aí surgirão como testemunhas e como vingadores da natureza. Ou hão-de ser natureza ou hão-de buscar o que se perdeu. Daí brotam

100

que absorvera as preocupações de Schlegel desde os inícios do seu pensamento enquanto crítico e teórico da estética; trata-se de uma tentativa de definir as *ideias* iminentes da poesia antiga e moderna, de formular a *moralische Bedeutung* (segundo a frase de Schiller) de ambas. E alguns dos elementos essenciais de tal formulação consistiam nos mesmos que Schlegel já havia alcançado através da sua própria reflexão. O facto de o homem moderno não mais se encontrar “em unidade com a natureza”, o facto de o poeta moderno, em contraste com o antigo, ser caracteristicamente “subjetivo”, disposto a interessar-se “pelas impressões que os objetos provocam sobre si e não pelos objetos enquanto tais”; o facto de o poeta antigo se mover através da natureza, através do sentido de verdade, através de uma realidade presente e viva, enquanto que o poeta moderno se move através de ideias”, o facto de – o mais característico de todos – a arte moderna ser uma *Kunst des Unendlichen*, ao passo que a arte antiga é uma *Kunst der Begrenzung* – estas são as temáticas sobre as quais Schlegel copiosamente discursara. [...] Tal conclusão consistia na tese que pode ser definida como um elemento geral e produtivo da doutrina romântica – a tese da superioridade intrínseca da *Kunst des Unendlichen* sobre a *Kunst der Begrenzung*, e a elevação da arte moderna, “progressiva” e “subjetiva”, sobre a arte da antiguidade clássica, estática e mais puramente “objetiva”, com a sua restrita perfeição formal e a sua rigorosa autodelimitação. Na medida em que conduzira Fr. Schlegel à sua convicção romântica fundamental, Schiller poderá ser descrito como o avô espiritual do Romantismo Alemão.». Arthur O. Lovejoy. «Schiller and the Genesis of German Romanticism» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*, New York : G.P.Putnam's Sons, 1960, pp.217-220.

duas formas poéticas inteiramente distintas, através das quais todo o domínio da poesia se vê esgotado e medido. Todos os poetas que realmente o são não-de pertencer, de acordo com as características do tempo no qual eles florescem, ou com a influência que as circunstâncias casuais exercem na sua cultura ou na disposição transitória do seu ânimo, à categoria dos ingénuos ou dos sentimentais.²¹

Continuamente:

O poeta, disse eu, ou é natureza ou irá procurá-la. O primeiro aspecto perfaz o poeta ingénuo, o segundo, o poeta sentimental. [...] Também agora a natureza é a única chama da qual se alimenta o espírito poético; só a ela é que este vai buscar todo o seu poder, só com ela é que ele fala, mesmo no ser humano artificial implicado na cultura. [...] É pela natureza, digo eu, que ainda hoje, no estado artificial da cultura, o espírito poético é poderoso; apenas mudou, totalmente, a relação deste com a mesma.²²

De outro modo:

Ora se aplicarmos o conceito de poesia, que não é outro senão o de dar à humanidade a sua mais completa expressão possível, a ambos os estados, daí resulta o facto de ali, no estado de singeleza natural em que o ser humano, com todas as suas faculdades em simultâneo, actua como unidade harmoniosa, onde portanto o todo da sua natureza se expressa completamente na realidade, ser a *imitação do real* da forma mais completa possível, e de aqui, pelo contrário, no estado da cultura, em que aquela conjugação harmoniosa de toda a sua natureza é apenas uma ideia, ser a *ascensão da realidade ao plano ideal*, ou, o que vem resultar no mesmo, a *representação do ideal que tem de perfazer o poeta*. E estas são também as duas únicas formas

101

²¹ A tradução utilizada é de Teresa Rodrigues Cadete. Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p.59.

²² Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. *Op. cit.*, pp.62-63.

possíveis de expressão do génio poético. Elas são, como se vê, extremamente distintas uma da outra, mas existe um conceito superior que as abarca, e não devemos estranhar se tal conceito coincide com a ideia de humanidade.²³

O conceito schilleriano de natureza – apresentado como princípio constitutivo da arte antiga ou da poesia ingénua e, correlativamente, como primado artístico progressivamente ausente da poesia sentimental – afigura-se continuamente perspectivado à luz do conceito de humanidade: deste modo, o conceito de natureza, tal como formulado no âmbito do pensamento de Schiller, apresenta-se elaborado em torno da conceção respeitante à cisão ocorrida no sujeito moderno entre espírito e natureza, tal como denunciada em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen»²⁴. De facto, o pensamento estético schilleriano integra uma

²³ Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., pp.63-64.

²⁴ A este propósito, cumprirá ter presente a crítica schilleriana respeitante ao sujeito moderno tal como apresentada e desenvolvida em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen». No âmbito da Terceira Carta, a cisão entre espírito e natureza inscrita no sujeito moderno apresenta-se enunciada segundo a divisão entre Natureza – o elemento sensível e material – e Estado – o elemento formal e moral –, dois princípios opostos que legislam sobre o humano. Leia-se Schiller em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen» (a tradução utilizada é de Teresa Rodrigues Cadete): «A natureza principia por não tratar melhor o ser humano do que as suas restantes obras: ela age no seu lugar enquanto ele próprio não pode agir como inteligência livre. Mas é precisamente isso que faz dele um homem, o facto de não se limitar ao que a mera natureza fez dele, mas de possuir a capacidade de refazer no sentido inverso, por meio da razão, os passos que aquela antecipou com ele, de transformar a obra da urgência numa obra da sua livre opção e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral. Saindo do seu torpor sensorial, ele vem a si, reconhece-se como ser humano, olha à sua volta e encontra-se no Estado. A coacção das carências arremessou-o para lá antes que ele pudesse escolher tal situação em liberdade: a necessidade estruturou o mesmo a partir de leis naturais, antes que ele pudesse fazê-lo de acordo com leis racionais. Mas com esse Estado de necessidade, apenas resultante da sua determinação natural e calculado apenas em função da mesma, ele não podia nem pode estar satisfeito, na qualidade de pessoa moral – e grave seria para ele se pudesse! Logo, ele abandona, com o mesmo direito que lhe confere a sua qualidade humana, o domínio de uma necessidade cega, assim como, pela sua liberdade, se separa dela em tantos outros momentos, assim como, para dar apenas *um* exemplo, ele suprime através da ética e enobrece através da beleza o baixo carácter imprimido pela necessidade do amor sexual. Deste modo, ele recupera artificialmente a sua infância na idade adulta, formando na sua ideia um *estado natural* que, embora lhe não seja dado por qualquer experiência, é decretado pela sua determinação racional como sendo necessário; nesse estado ideal, ele concede a si próprio um objectivo final que não conhecia no seu verdadeiro estado natural, bem como uma opção de que

antes não era capaz, e passa a proceder como se começasse do princípio e trocasse o estado de independência pelo estado dos contratos, com base numa clara visão e livre decisão. Por mais artificial e firme que possa ter sido o modo como o cego arbítrio fundamentou a sua obra, por mais arrogante que tenha sido a forma como se afirmou e por mais que se tenha rodeado de uma aparência de venerabilidade – no âmbito de tal operação, o ser humano pode encarar tal obra como inexistente, porque uma obra de forças cegas não possui qualquer autoridade perante a qual a liberdade precisasse de curvar-se e tudo tem de submeter-se ao supremo objectivo final que a razão estabelece na sua personalidade. Deste modo surge e se legitima a tentativa, por parte de um povo tornado adulto, de transformar o seu Estado natural num Estado ético.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 31-32.

A incisividade da crítica schilleriana relativa ao sujeito moderno apresenta-se manifesta na Sexta Carta, no âmbito da qual o homem grego se assume concebido como a expressão mais perfeita da Humanidade: «Mas se prestarmos alguma atenção ao carácter do tempo, temos de surpreender-nos com o contraste encontrado entre a forma actual da humanidade e a sua forma antiga, sobretudo a grega. A fama de especialização e de refinamento, que temos o direito de fazer valer contra toda e qualquer outra forma de natureza *simples*, não pode reverter a nosso favor no confronto com a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sapiência, sem se tornar como a nossa na sua vítima. Os gregos envergonham-nos, não apenas devido a uma simplicidade alheia à nossa época; são também os nossos rivais e mesmo frequentemente os nossos modelos, no que diz respeito a essas vantagens com as quais costumamos consolar-nos do carácter desnaturado dos nossos costumes. Em simultâneo plenos de forma e de substância, em simultâneo exercendo uma actividade filosófica e criadora, em simultâneo delicados e enérgicos, eles fazem-nos ver como associada a juventude da fantasia à virilidade da razão, numa soberba expressão da humanidade. Outrora, naquele belo despertar das energias intelectuais, os sentidos e o espírito não possuíam ainda um domínio estritamente separado; porque nenhuma cisão os tinha ainda tentado a fazer partilhas hostis e a definir a sua demarcação. A poesia ainda não tinha cortejado a espiritualidade e a especulação ainda não tinha sido corrompida pela sofistaria. Ambas podiam, caso fosse necessário, permutar as suas funções, uma vez que cada uma honrava a verdade apenas à sua maneira. Por mais que a razão se elevasse, ela transportava a matéria amorosamente consigo, e por mais fina e aguda que fosse a forma que usava para separar, ela nunca mutilava. Embora decompusesse a natureza e a projectasse, ampliando-a, no seu magnífico círculo de deuses, ela não a despedaçava, mas combinava-a de modos diferentes, visto que em nenhum único deus se sentia a falta da humanidade inteira. Como tudo difere em nós, os modernos! Também entre nós a imagem da espécie se vê projectada e ampliada nos indivíduos – mas em fragmentos, não em diferentes combinações, de tal modo que se tem de questionar os indivíduos um por um para reconstituir a totalidade da espécie. Entre nós, quase estaria tentado em afirmar, as forças do ânimo expressam-se também separadamente no campo da experiência, tal como o psicólogo as divide no plano da representação; e vemos não apenas sujeitos isolados, mas classes humanas inteiras desenvolverem apenas uma parte das suas disposições, enquanto as outras, como plantas deformadas, se vêem meramente sugeridas por ténues traços. [...] Foi a própria cultura que abriu esta fenda na moderna humanidade. Logo que, por um lado, uma experiência alargada e um pensamento mais exacto necessitaram de uma divisão mais acentuada das ciências e que, por outro lado, um mecanismo estatal mais complexo exigiu uma separação mais rigorosa das camadas sociais e das tarefas, também se cindiu a liga íntima da

conceção de subjetividade que deverá ser analisada em articulação com a postura de crítica filosófica e cultural avançada em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen». A conexão estética schilleriana entre arte e subjetividade – manifesta no âmbito da poesia sentimental implica, por sua vez, a elucidação do conceito de natureza segundo Schiller: tal conceito não traduz o domínio absolutamente outro relativamente ao sujeito (tal como a filosofia kantiana, mau grado as suas aspirações sistematizadoras e reconciliadoras, parece tê-lo formulado na «Introdução» de *Kritik der Urteilskraft*²⁵), mas anuncia-se como dimensão constitutiva do

natureza humana, e uma luta corrosiva desuniu as suas forças harmoniosas.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Op. cit., pp.37-39. No mesmo tom: «Vemos então na natureza irracional apenas uma irmã mais feliz que permaneceu na casa materna, da qual irrompemos para o desconhecido na presunção da nossa liberdade. Com um doloroso desejo, sentimos a nostalgia do regresso logo que principiamos a experimentar os martírios da cultura, e ouvimos no exílio distante da arte a voz comovente da mãe. Enquanto éramos simples filhos da natureza éramos felizes e perfeitos; tornámo-nos livres e perdemos ambas as coisas. Daí brota uma nostalgia dupla e desigual face à natureza: uma nostalgia face à sua *felicidade*, uma nostalgia face à sua *perfeição*. A perda da primeira só é lamentada pelo homem sensível; a perda da segunda só pode ser chorada pelo homem moral.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Op. cit., p.54. Continuamente: «Não é uma maior *conformidade à natureza*, mas pelo contrário a adversidade à natureza das nossas condições, situações e costumes, que nos leva a proporcionar no mundo físico, ao impulso nascente para a verdade e a simplicidade, impulso esse que reside nos corações humanos de forma incorruptível e inextinguível como a disposição moral da qual ele decorre, uma satisfação que não pode ser esperada no mundo moral. Por isso é que o sentimento com que nos afeiçoamos à natureza tem um parentesco tão próximo com o sentimento com o qual lamentamos a época passada da infância e da inocência infantil. A nossa infância é a única natureza não deformada que encontramos na humanidade cultivada; daí que não seja de admirar que cada pegada da natureza exterior a nós conduza de volta à nossa infância.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Op. cit., pp.56-57.

²⁵ No âmbito da “Introdução” da *Kritik der Urteilskraft*, Kant apresenta a sua divisão da filosofia segundo a distinção entre dois domínios respetivamente referidos a dois conceitos, o conceito de *natureza* [*Natur*] e o conceito de *liberdade* [*Freiheit*]; o intento filosófico de *reconciliação* [*Versöhnung*] entre os dois domínios constitui-se como uma das linhas estruturantes da Terceira Crítica kantiana, tal como enunciada na sua “Introdução”. Leia-se Kant (recorre-se à tradução de António Marques e Valério Rohden): «Toda a nossa faculdade de conhecimento possui dois domínios, o dos conceitos de natureza e o do conceito de liberdade; na verdade, nos dois, ela é legisladora *a priori*. Ora de acordo com isto, também a Filosofia se divide em teórica e prática, mas o território em que o seu domínio é erigido e a sua legislação exercida, é sempre só a globalidade dos objectos de toda a experiência possível, na medida em que forem tomados simplesmente como simples fenómenos; é que sem isso não poderia

ser humano – a natureza no sujeito –, progressivamente negada ou suprimida no decurso do movimento de configuração filosófico-histórica da subjetividade moderna enquanto entidade marcada pelas suas superioridade e liberdade face à natureza. Neste sentido, as considerações de teor filosófico-antropológico²⁶ respeitantes

ser pensada qualquer legislação do entendimento relativamente àqueles. A legislação mediante conceitos de natureza ocorre mediante o entendimento e é teórica. A legislação mediante o conceito de liberdade acontece pela razão e é simplesmente prática. Apenas no plano prático < *im Praktischen* > pode a razão ser legisladora; a respeito do conhecimento teórico (da natureza) ela somente pode retirar conclusões, através de inferências, a partir de leis dadas (enquanto tomando conhecimento de leis mediante o entendimento), conclusões que porém permanecem circunscritas à natureza. Mas ao invés, onde as regras são práticas, não é por isso que imediatamente a razão passa a ser *legisladora*, porque aquelas também podem ser práticas de um ponto de vista técnico. A razão e o entendimento possuem por isso duas legislações diferentes num e mesmo território da experiência, sem que seja permitido a uma interferir na outra. Na verdade o conceito da natureza tem tão pouca influência sobre a legislação mediante o conceito de liberdade, quão pouco este perturba a legislação da natureza. [...] Ainda que na verdade subsista um abismo intransponível entre o domínio do conceito de natureza, enquanto sensível, e o do conceito de liberdade, como supra-sensível, de tal modo que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (por isso mediante o uso teórico da razão), como se se tratassem de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último *deve* ter uma influência sobre aquele, isto é o conceito de liberdade deve tornar efectivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela actuam segundo leis da liberdade. – Mas por isso tem que existir um fundamento da *unidade* do supra-sensível que esteja na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade contém de modo prático e ainda que o conceito desse fundamento não consiga, nem de um ponto de vista teórico, nem de um ponto de vista prático, um conhecimento deste e por conseguinte não possua qualquer domínio específico, mesmo assim torna possível a passagem da maneira de pensar segundo os princípios de um para a maneira de pensar segundo os princípios de outro.» Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introd. António Marques. Trad. e notas António Marques e Valério Rohden. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp.55-57.

105

²⁶ Tal cisão entre Natureza e Estado ocorrido no sujeito moderno apresenta-se teoricamente aprofundada por Schiller no âmbito do delineamento da teoria (dir-se-ia: de pendor antropológico) dos dois impulsos: o *impulso sensível* [*Sinnestrieb*] e o *impulso formal* [*Formtrieb*]. Leia-se a Décima Segunda Carta «[S]omos pressionados por duas forças opostas, às quais, uma vez que elas nos impelem a realizar o seu objecto, se dá com toda a conveniência o nome de *impulsos*. O primeiro destes impulsos, a que pretendo chamar *sensível*, parte da existência física do ser humano, ou da sua natureza sensível, e ocupa-se em situá-lo dentro dos limites do tempo, tornando-o em matéria: não de fornecer-lhe matéria, uma vez que isso já requer uma actividade livre por parte da pessoa, que aprende a matéria e a distingue de si própria enquanto elemento persistente. Porém, matéria aqui nada mais significa do que a mutação ou realidade que preenche o tempo; por conseguinte, este impulso exige mudança e um conteúdo para

à condição de perda da natureza por parte do sujeito moderno

o tempo. Tal estado, que consiste num tempo meramente preenchido, é designado por sensação, e é apenas através dela que se anuncia a existência física. Uma vez que tudo o que se situa no tempo é *sucessivo*, logo o facto de algo existir implica uma exclusão de tudo o resto. Ao tocarmos uma nota num instrumento, só esta nota é real entre todas as notas que ele possa emitir; quando o ser humano sente o presente, toda a possibilidade infinita das suas determinações vê-se limitada a essa única forma de existência. Logo, onde este impulso actua em exclusividade existe necessariamente o mais algo grau de limitação; neste estado, o ser humano nada mais é do que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido – mais propriamente, *ele não é*, uma vez que a sua personalidade se encontra suprimida enquanto a sensação o domina e o tempo o arrastar no seu decurso. Na medida em que o ser humano é finito, estende-se o domínio deste impulso; e uma vez que toda a forma só se manifesta através de uma matéria bem como tudo o que é absoluto só através do *medium* dos limites, logo é de facto no impulso sensível que está fixado, em última análise, todo o fenómeno da humanidade. Mas embora seja só ele a despertar e desenvolver as disposições humanas, porém é apenas ele que impossibilita o seu aperfeiçoamento final. Com laços indestrutíveis, ele prende ao mundo dos sentidos o espírito que ambiciona elevar-se, apelando para que a abstracção regresse das suas viagens mais livres ao infinito e reingresse nos limites do presente. É certo que o pensamento pode fugir-lhe por momentos, enquanto uma vontade firme se opõe triunfalmente às suas exigências; mas em breve a natureza oprimida regressa aos seus direitos, a fim de exigir uma realidade para a existência, um conteúdo para os nossos conhecimentos e um objectivo para a nossa actuação. O segundo desses impulsos, a que podemos chamar o *impulso formal*, parte da existência absoluta do ser humano, ou da sua natureza racional, ambicionando pô-lo em liberdade, trazer harmonia à diversidade das suas manifestações e afirmar a sua pessoa em todas as mutações do seu estado. Uma vez que esta última, como unidade absoluta e indivisível, nunca pode estar em contradição consigo própria, *uma vez que nós somos nós para toda a eternidade*, deste modo aquele impulso que insiste na afirmação da personalidade não pode exigir outra coisa senão o que tem de exigir para toda a eternidade; logo, ele decide para sempre o que decide para agora e ordena para agora o que ordena para sempre. Com isto ele abarca toda a sequência temporal, o que significa que ele suprime o tempo, suprime a mudança, e pretende que o real seja necessário e eterno e que o que é eterno e necessário seja real. Por outras palavras, ele insiste na verdade e no direito. Enquanto o primeiro apenas cria *casos*, o segundo outorga *leis*; leis para cada juízo, se se trata de formas de conhecimento, leis para cada vontade, se se trata de acções. Quando conhecemos um objecto, atribuindo validade objectiva a um estado do nosso sujeito, ou quando actuamos a partir de conhecimentos, tornando o que é objectivo na base determinativa do nosso estado – em ambos os casos, arrebatamos esse estado à jurisdição do tempo e concedemos-lhe uma realidade válida para todos os seres humanos e todas as épocas, ou seja, um estatuto de universalidade e necessidade. O sentimento pode apenas dizer isto: isso é verdade *para este sujeito e neste momento*, podendo surgir outro momento e outro sujeito que revogue a asserção da presente sensação. Mas uma vez que o pensamento proclama: *assim é*, aí ele decide para todo o sempre, estando a validade da sua asserção garantida pela própria personalidade que se opõe a qualquer mudança. A inclinação pode apenas dizer: isso é bom *para o teu indivíduo e para a tua presente carência*, mas o teu indivíduo e a tua presente carência serão arrastados pela mudança, e tudo aquilo que agora cobiças com ardor tornar-se-á no objecto da tua repulsa. Mas quando o sentimento moral diz: *isso deve ser*, então ele decide para todo o sempre – quando reconheces a verdade porque é verdade e praticas a justiça porque é a justiça, então terás transformado um caso único em lei para todos os casos e tratado um momento na tua vida como eternidade. Logo, onde o impulso formal

constituem os elementos teóricos subjacentes às posições estéticas do filósofo. Assim, Schiller perspectiva, tanto em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen» quanto em «Über naive und sentimentalische Dichtung», a subjetividade moderna como expressão filosófica do ser humano moderno enquanto não-natureza – «a não-natureza em nós» [*die Unnatur in uns*]²⁷, escreve Schiller –, enquanto entidade não-reconciliada consigo mesma. As considerações schillerianas relativas ao sentimento moderno de

tem o domínio e o puro objecto actua em nós, existe o mais alto alargamento do ser, desaparecendo todos os limites e o ser humano elevou-se de uma unidade quantitativa, à qual a precariedade dos sentidos o reduzia, para uma *unidade ideal* que resume em si todo o reino dos fenómenos. Nesta operação já não nos encontramos no tempo, mas é o tempo que se encontra em nós com toda a sua sucessão ilimitada. Já não somos indivíduos mas espécie; o juízo de todos os espírito vê-se proclamado através do nosso e a opção de todos os corações encontra-se representada pela nossa acção.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. *Op. cit.*, pp.54-56.

No âmbito da Décima Terceira Carta, Schiller apresenta a sua conceção relativa a um impulso intermediário e unificador dos impulsos sensível e formal – trata-se do *impulso lúdico* [*Spieltrieb*], cuja teorização integra a aspiração filosófica schilleriana de reconciliação do sujeito moderno. Cite-se a Décima Terceira Carta: «À primeira vista, nada parece ser mais diametralmente oposto do que as tendências de ambos os impulsos, uma vez que um insiste na mudança e o outro na imutabilidade. E contudo são estes dois impulsos que esgotam o conceito de humanidade, sendo um terceiro *impulso fundamental*, que pudesse exercer um papel mediano entre ambos, um conceito absolutamente impensável. Como vamos portanto restabelecer a unidade da natureza humana, que parece encontrar-se completamente suprimida por esta oposição originária e radical? É verdade que as *tendências* de ambos se contradizem, embora, convém notá-lo, não no que diga respeito aos *mesmos objectos*; e o que não possui pontos de encontro não pode colidir. É certo que o impulso sensível exige mudança, mas não exige que ela se estenda à pessoa e ao domínio desta: ou seja, que exista uma mudança de princípios. O impulso formal insiste na unidade e persistência – mas não quer que o estado se fixe juntamente com a pessoa, que exista identidade na sensação. Logo, eles não são opostos por natureza e, se contudo parecem sê-lo, só chegaram a esse estado devido a uma livre transgressão da natureza, em que revelam um entendimento equívoco de si próprios e confundem as suas esferas. Exercer vigilância sobre estas e assegurar a cada um dos dois impulsos os seus limites constitui a tarefa da *cultura*, que deve fazer igual justiça a ambos e tem de apoiar não só o impulso racional contra o sensível, mas também este último contra aquele. A sua tarefa é portanto dupla: *em primeiro lugar*, preservar a sensibilidade contra os ataques da liberdade; *em segundo lugar*, assegurar a protecção da personalidade contra o poder das sensações. O primeiro objectivo é alcançado através da formação da capacidade de sentir, o segundo pela formação da capacidade racional.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. *Op. cit.*, pp. 56-57.

²⁷ A expressão original, extraída de «Über naive und sentimentalische Dichtung», é a seguinte: *die Unnatur in uns*. Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke. Band 5: Philosophische Schriften, Vermischte Schriften*. München: Winkler, 1968, p.435.

*nostalgia [Sehnsucht]*²⁸ ante a natureza – dimensão humana que o sujeito moderno negara em si mesmo, determinando-a como um outro de si – deverão ser compreendidas segundo tal enquadramento teórico: a crítica cultural traçada por Schiller relativamente ao sujeito moderno²⁹ constitui, pois, a premissa do pensamento estético do filósofo³⁰.

A arte moderna – a poesia sentimental – assume-se perspectivada em «Über naive und sentimentalische Dichtung» como domínio de problematização autorreflexiva da subjetividade. As singularidades da poesia sentimental apresentam-se caracterizadas por Schiller segundo um eixo autorreflexivo subjetivo, o que marca a sua distinção relativamente à arte antiga ou à poesia ingénuo: a noção filosófica de subjetividade eleva-se a noção estético-artística – a subjetividade determina-se, neste sentido, como princípio de produção e de verdade da poesia sentimental, expressão poética profundamente espiritualizada. Por consequência, a autorreflexividade subjetiva

²⁸ O conceito de *Sehnsucht* – cuja tradução portuguesa adotada é *nostalgia* (segundo a escolha da tradutora portuguesa de Schiller, Teresa Rodrigues Cadete) – apresenta-se avaliada por Andrew Bowie como uma temática eminentemente romântica e perspectivada em articulação com a noção de *infinito [Unendlichkeit]*; cf. Andrew Bowie. *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester / New York : Manchester University Press, 2003, p.52.

²⁹ No que respeita a *crítica cultural [Kulturkritik]* desenvolvida por Schiller relativamente à modernidade, importaria ler o elucidativo ensaio «La crise de la modernité selon Schiller», de 2004, de Gilbert Merlio; cf. Gilbert Merlio. «La crise de la modernité selon Schiller». *Revue germanique internationale* 22 (2004) 145-160.

³⁰ Cite-se Schiller em «Über naive und sentimentalische Dichtung» (recorre-se à tradução portuguesa de Teresa Rodrigues Cadete): «Daqui fica claro que tal forma de agrado face à natureza não é estético mas moral; pois é transmitido por uma ideia e não produzido directamente através da contemplação; tão-pouco se orienta pela beleza das formas. O que teria aliás para nós uma insignificante flor, uma nascente, uma pedra coberta de musgo, o chilrear dos pássaros, o zumbir das abelhas, etc., de agradável em si? O que lhe permitiria exigir o nosso amor? Não esses objectos que amamos, mas sim uma ideia por eles representada. Amamos neles a vida silenciosa e criadora, a acção tranquila a partir deles mesmos, a existência de acordo com leis próprias, a necessidade interior, a eterna unidade consigo próprios. Eles são o que nós éramos; são o que *devemos tornar a ser*. Fomos como eles natureza e a nossa cultura deve reconduzir-nos à natureza pela via da razão e da liberdade. Eles são portanto, em simultâneo, uma representação da nossa infância perdida, que permanece sempre para nós o mais caro dos bens; daí que eles nos encham de uma certa nostalgia. Em simultâneo, eles são representações da nossa suprema perfeição no ideal, motivo pelo qual nos transportam para um estado de comoção sublime.» Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p.42.

anuncia-se como princípio da arte moderna, em detrimento do postulado classicista da natureza. Tenha-se presente, importaria insistir, que a avaliação estética de tal revogação artística do primado da natureza no contexto da modernidade decorre de uma incisiva perspetivação relativa à subjetividade moderna que estrutura o pensamento estético schilleriano: a saber, a consideração respeitante à cisão ocorrida no sujeito moderno enquanto expressão filosófica do humano; trata-se, pois, de uma cisão que implica a consciência subjetiva de perda da natureza no sujeito. Deste modo, a poesia sentimental – produzida por uma subjetividade dividida e não-idêntica a si mesma³¹ – apresenta-se teoricamente descrita segundo uma ordem de princípios subjetivos que não se coadunam com os princípios derivados do postulado classicista da natureza enquanto modelo da arte: a arte antiga ou a poesia ingénua possuem a marca da imediatidade relativamente à natureza, uma imediatidade que deverá ser perspetivada como anterior à cisão moderna entre natureza e subjetividade – as noções de unidade e plenitude apresentam-se, a tal respeito, enunciadas. Em contraste, a arte moderna ou a poesia sentimental afiguram-se concebidas segundo o eixo da mediatidade e da reflexão: a subjetividade moderna anuncia-se como princípio estético-artístico, como mediação produtora da arte e como princípio da sua verdade. No seguimento de tais considerações schillerianas, poder-se-ia evocar a coleção de poemas ilustrados de William Blake intitulada *Songs of Innocence and of Experience*³², de 1789: não obstante as influências do pensamento

³¹ Assim escreve Schiller em «Über naive und sentimentalische Dichtung»: «Tudo se passava de modo muito distinto com os gregos antigos. Nestes, a cultura não tinha ainda degenerado a ponto de provocar o abandono da natureza. Toda a construção da sua vida social erguia-se sobre sensações, não sobre um mecanismo do artifício; a sua mitologia era ela própria a inspiração de um sentimento ingénuo, o nascimento de uma alegre imaginação, não o da razão especulativa como a fé dogmática das nações modernas; logo, uma vez que não havia perdido a natureza na humanidade, o grego também não podia ser surpreendido por ela fora dela, não tendo assim uma carência imperiosa de objectos nos quais a reencontrasse. Idêntico a si próprio e feliz no sentimento da sua humanidade, ele tinha de permanecer nela como sendo o seu máximo, fazendo esforço para aproximar-se de tudo o que estivesse contido nela; enquanto nós, não idênticos a nós próprios e infelizes com as nossas experiências de humanidade, não temos um interesse mais urgente do que fugir à mesma e desviar do nosso olhar uma forma tão mal sucedida.» Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., pp.57-58.

³² Assinale-se a existência de tradução portuguesa de *Songs of Innocence and of Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul* de William Blake por Jorge

e da poesia de John Milton e a sua contraposição Paraíso-Inferno no âmbito da obra de Blake, importaria atentar sobre as afinidades entre a antítese estética ingénuo-sentimental desenvolvida por Schiller e a antítese inocência-experiência poeticamente elaborada por Blake; a contemporaneidade entre as teorizações de Schiller e o trabalho poético de Blake deverá, pois, ser digna de menção.

A marca filosófica da espiritualização da poesia sentimental concerta-se com a avaliação da ausência da natureza enquanto elemento definidor da arte subjetivamente produzida e, consecutivamente, enquanto dimensão humana continuamente enunciada como domínio outro relativamente ao sujeito no âmbito da modernidade filosófico-histórica. O sentido de imediatidade da poesia ingénua relativamente à natureza, realidade sensível erigida em princípio artístico e modelo de emulação da arte, afigura-se dissolvida no contexto da poesia sentimental: esta constitui-se, enquanto tal, na decorrência da sua *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] – a subjetividade determina-se como princípio de produção e como objeto da arte. O gesto schilleriano de perspetivação da subjetividade como princípio estético-artístico traduz uma nova definição de arte enquanto domínio de mediatidade subjetiva – a arte apresenta-se, pois, como domínio de autorreflexividade subjetiva. O conteúdo de verdade da poesia sentimental deverá ser indagado segundo a categoria filosófica da subjetividade.

[O] poeta ingénuo apenas segue a natureza e a sensação simples e se limita apenas à imitação da realidade, logo ele também só pode ter uma relação única com o seu objecto, não existindo *neste* aspecto qualquer opção de tratamento. [...] Tudo se processa de modo diferente com o poeta sentimental. Este *reflecte* sobre a impressão que os objectos fazem nele e só nessa reflexão é que se encontra fundada a comoção para a qual ele é transportado e nos transporta. O objecto é aqui relacionado com uma ideia e só nessa relação é que assenta a sua força poética. O poeta sentimental tem por isso sempre

Vaz de Carvalho, publicada sob o título *Canções de Inocência e de Experiência Mostrando os Dois Estados Contraditórios da Alma Humana* pela editora Assírio & Alvim em 2009.

a ver com duas representações e sensações em litígio, com a realidade enquanto limite e com a sua ideia como sendo o infinito, e o sentimento misto que ele suscita será sempre um testemunho dessa dupla origem.³³

E, referindo-se a Haller, Kleist e Klopstock como poetas sentimentais:

Entre os poetas da Alemanha incluídos neste género, quero aqui apenas mencionar Haller, Kleist e Klopstock. O carácter da sua poesia é sentimental; eles comovem-nos através de ideias, não através da verdade sensível, não tanto por serem eles próprios natureza como por saberem entusiasmar-nos pela natureza. O que é contudo verdadeiro no seu conjunto acerca do carácter tanto destes poetas como de todos os poetas sentimentais, não exclui por isso naturalmente de modo algum a capacidade de nos comover em particular por meio da beleza ingénua: sem isso, eles não seriam poetas de todo. Só que não faz parte do seu carácter verdadeiro e predominante captar as coisas com um sentido tranquilo, singelo e leve e expressar da mesma forma o que se recebeu. A fantasia antepõe-se involuntariamente à intuição, a energia conceptual à sensação, o olhar e o ouvido fecham-se para permitir uma contemplação e um recolhimento próprios. O ânimo não pode sofrer qualquer impressão sem observar em simultâneo o seu próprio jogo, sem confrontar-se pela reflexão com o que tem em si e que produz a partir de si. Desta forma nunca recebemos o objecto, mas apenas o que o entendimento reflexivo do poeta fez do objecto, e mesmo quando o poeta é esse objecto, quando ele pretende apresentar-nos as suas sensações, o seu estado não chega a nós directamente e em primeira mão, mas do modo como o mesmo se reflecte no ânimo, como o que ele pensou acerca disso enquanto espectador de si mesmo. [...] porém

³³ Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., p.67.

sentimos também que o poeta não nos transmite no fundo as suas sensações, mas os seus pensamentos acerca delas.³⁴

O poeta sentimental deverá cumprir uma finalidade *ideal e infinita*: a recuperação da plenitude da humanidade, a *reconciliação* [*Versöhnung*] do humano consigo mesmo, enquanto união entre espírito e natureza – ou, segundo os conceitos schillerianos apresentados em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen», entre *impulso formal* [*Formtrieb*] e *impulso sensível* [*Sinnestrieb*]. Tal finalidade, a qual não mais poderá ser adquirida na sequência de uma experiência imediata da realidade, deverá ser pensada como ideia ou ideal infinitos: a poesia sentimental é, por conseguinte, uma *arte do infinito* [*Kunst des Unendlichen*]. A modernidade poética apresenta-se caracterizada à luz da autoconsciência subjetiva da perda da natureza e, consecutivamente, da ausência de uma ordem objetiva total – a modernidade literária ou poética define-se, assim, pela infinita tarefa de alcance de um sentido de *reconciliação* [*Versöhnung*], de *totalidade* [*Totalität*].

112

Ao poeta ingénuo a natureza concedeu o favor de agir sempre como uma unidade indivisa, de ser em cada momento um todo independente e perfeito e de apresentar a humanidade de acordo com a plenitude do seu conteúdo e na realidade. Ao poeta sentimental ela emprestou o poder, ou melhor, marcou-o com um vivo impulso para restabelecer aquela unidade que nele havia sido suprimida pela abstracção, para completar a humanidade em si e para passar de um estado limitado a um estado infinito.³⁵

No âmbito do ensaio de Schiller, a caracterização da poesia sentimental segundo os princípios estético-artísticos do *ideal* [*Ideal*]³⁶ e do *infinito* [*Unendlich*] – em oposição aos postulados de

³⁴ Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., pp.78-79.

³⁵ Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., p.97.

³⁶ Tenha-se presente o ensaio de Maria Filomena Molder publicado sob o título «A disciplina do esgrimista: a antecipação da *beleza moderna* em Schiller» [Cf. Maria Filomena Molder. «A disciplina do esgrimista: a antecipação da *beleza moderna* em Schiller» in *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe.Leituras)*, Lisboa : Relógio

imitação e de limite da arte antiga – apresenta-se interessantemente articulada com a conclusão schilleriana relativa à poesia sentimental como modo poético no qual se concretiza a liberdade da arte. A espiritualização afigura-se, por conseguinte, como possibilidade e condição da liberdade da arte moderna: correlativamente, o ideal infinito subjetivo, elevado a objeto da arte moderna, constitui-se como o mais eminente dos objetos. O tom elogioso relativamente à poesia sentimental apresenta-se como o surpreendente corolário de «Über naive und sentimentalische Dichtung».

Mas o poeta ingénuo fica a ganhar face ao poeta sentimental em matéria de realidade, criando uma existência concreta onde este apenas pode despertar um impulso vivo, o último possui porém sobre o primeiro a grande vantagem de ser capaz de dar ao impulso um objecto maior do que aquele produziu e podia produzir. Toda a realidade, sabemos-lo, permanece aquém do ideal; tudo o que existe tem as suas barreiras, mas o pensamento é ilimitado. Tal limitação, a que tudo o que é sensível se encontra submetido, faz portanto sofrer também o poeta ingénuo, cabendo em contrapartida ao poeta sentimental

113

d'Água, 2014, pp. 197-216]. No contexto de tal ensaio as «afinidades insuspeitadas» entre Schiller e Baudelaire – particularmente no que respeita a questão estética moderna do *ideal* – constituem objeto de reflexão: «Poucos anos separam a morte de Schiller e o nascimento de Baudelaire, e como parecem separados por anos-luz de distância. Existem, porém, afinidades inegáveis, embora imediatamente imperceptíveis. Lembre-se o enigmático título da primeira parte de *Les Fleurs du Mal*: “*Spleen et Idéal*” (no qual, como declara Benjamin no “Exposé de 1938” de *Das Passagen-Werk*, vemos associados o termo estrangeiro mais recente e o termo estrangeiro mais antigo). *Idéal* não pode deixar de apontar para elementos da experiência poética moderna que o *Spleen* desfigurou e inaugurou ao mesmo tempo, a natureza atrás de nós, o abismo da beleza, o leitor hipócrita. Em rigor, o ideal é um tema baudelairiano por excelência, embora pareça escapar àquilo que petrificámos como “modernidade”. Como Schiller mostra de modo excelente, só um moderno pode apontar para um ideal, agora que os Antigos estão a começar a ficar soterrados ou agora que eles estão a nascer. A procura do ideal é o único caminho para aquele que se sabe em perda e que toma a liberdade como uma condição severa e exultante, o termo melhor para Schiller é, já o sabemos, incandescente, incendiária. Aqui já estamos longe do ideal em sentido goethiano, que procede dos conteúdos das Musas (no que se segue a certa compreensão de Benjamin) e próximos dos dois crepúsculos, *le crépuscule du soir* e *le crépuscule du matin*, a luz lívida e viscosa do gás de iluminação que cobre a cidade e segrega um tom elegíaco: o crepúsculo eterno, o intervalo em que ainda não é noite e já não é dia.» Maria Filomena Molder. *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014, pp.210-211.

a liberdade incondicional da capacidade de idealizar. É certo que aquele cumpre a sua tarefa, mas a própria tarefa é algo limitado; é certo que este não cumpre inteiramente a sua, mas a tarefa é algo de infinito. [...] O génio ingénuo encontra-se portanto numa dependência face à realidade que o sentimental não conhece. Este, sabemos-lo, só principia a sua operação onde aquele conclui a sua; a força dele consiste em completar um objecto defeituoso a partir de si próprio e em transportar-se por capacidade própria de um estado limitado para um estado de liberdade. O génio poético ingénuo necessita portanto de um apoio exterior, enquanto o sentimental se nutre e purifica a partir de si próprio.³⁷

Joachim Ritter, no seu brilhante ensaio «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft»³⁸, publicado em 1974, afirma-se como um dos mais finos intérpretes das teorizações schillerianas dedicadas à perda da natureza no sujeito como condição irremediavelmente cumprida, mas desejavelmente imprescindível à configuração da liberdade humana enquanto valor da modernidade. De acordo com a leitura de Ritter, a definição filosófica e a efetivação ética, política e estética da *liberdade* [*Freiheit*] implica – de um modo que não poderá ser pronta e inexoravelmente perspectivado sob o tom da lamentação – a separação do homem com a natureza na qual aquele se encontrava originariamente inserido. Com efeito, a aguda interpretação de Ritter sobre tal matéria – a abertura à possibilidade de recusa da leitura do lamento – poderá ser recebida como uma elucidação do tom elogioso que Schiller dedica à poesia sentimental, a poesia da modernidade e da liberdade enquanto valor ou categoria estéticos.

³⁷ Friedrich Schiller. *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Op. cit., pp.98-100.

³⁸ O texto de Joachim Ritter corresponde inicialmente ao discurso de posse do filósofo como Reitor da Universidade de Münster, em 1962; obteve a sua primeira publicação em *Schriften zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, Heft 54, 1963, e, posteriormente, em Joachim Ritter. *Subjektivität*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, pp.141-163. Assinale-se a existência de uma tradução portuguesa, por nós seguida, do mencionado ensaio: Joachim Ritter. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in Adriana Verissimo Serrão (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Trad. Ana Nolasco. Lisboa : Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.95-122.

A reificação da natureza em objecto, e com ela a separação do homem da tranquila natureza originária, não é, por isso, considerada por Schiller como queda e perda de uma existência ainda intacta na sua origem. A perda da tranquila natureza circundante é sobretudo a condição mesma dessa liberdade. [...] Deste modo, a liberdade enquanto liberdade para o homem ganha existência com a cidade, com a ciência e com o trabalho da sociedade moderna, porque é graças a ela que o homem se liberta definitivamente do poder da natureza, submetendo-a como objecto do seu domínio e utilização. Consequentemente, não pode, para Schiller, haver retorno à unidade primordial com a natureza. A emancipação da natureza é a condição à qual a liberdade permanece necessariamente vinculada.³⁹

O objetivo teórico das asseverações de Ritter decorre da sua visão da *paisagem [Landschaft]* – a natureza como paisagem – enquanto expressão de um modo eminentemente estético de relacionamento moderno do humano com a natureza, objeto de reificação objetiva, técnica e científica. Após a configuração filosófica da liberdade moderna, a natureza perdida torna-se ganha, recuperada, de um modo que é o eminentemente estético: a contemplação da natureza como objeto belo, como objeto potenciador de sentimentos estéticos – numa palavra: a natureza como paisagem. De acordo com a análise dos poemas de Schiller – especialmente «Der Spaziergang» – desenvolvida por Ritter, o relacionamento estético do homem com a natureza constitui-se como uma determinação profundamente moderna, e que não poderá integrar considerações do seguinte género: «qualquer relação com um mero jogo e a uma fuga ilusória ou o sonho (fatal) de voltar à origem como a um mundo ainda sagrado»⁴⁰. A contemplação da natureza como paisagem constitui-se, pois, como o modo excelente e distintamente moderno de recuperação da natureza perdida após a configuração da subjetividade como se o sujeito detivesse em

³⁹ Joachim Ritter. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in Adriana Veríssimo Serrão (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Op.cit., pp.117-118.

⁴⁰ Joachim Ritter. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in Adriana Veríssimo Serrão (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Op.cit., p.118.

si mesmo os meios e as possibilidades de redenção, de salvação, desse mesmo objeto que negara ou rejeitara a fim de configurar-se como tal, como sujeito.

Apenas neste contexto, em que, para Schiller, a liberdade e a reificação objectiva da natureza estão indissociavelmente ligadas, se pode compreender a interpretação que Schiller faz da paisagem nos seus poemas. Onde a cisão entre a sociedade, com a sua natureza “objectiva”, e a “tranquila” natureza circundante é condição da liberdade, o acolhimento e a presentificação estéticas da natureza-paisagem têm a função positiva de manter em aberto a conexão do homem com a tranquila natureza circundante, concedendo-lhe voz e visibilidade; sem a mediação estética, esta tem necessariamente de permanecer não dita no mundo objectivo da sociedade. [...] Schiller concebe a arte estética como o órgão que o Espírito cria no terreno da sociedade para restituir ao homem aquilo que a sociedade, na sua necessária reificação do mundo, tem de colocar fora de si enquanto objecto seu. A natureza que pertence à vida terrena do homem enquanto céu e terra torna-se esteticamente, na forma da paisagem, no próprio conteúdo desta liberdade cuja existência tem por condição a sociedade e o seu domínio sobre a natureza subjugada e reduzida a objecto. A fruição e a entrega estética à natureza pressupõem a liberdade e o domínio da sociedade sobre a natureza. Quando a natureza se torna numa força que rompe as suas correntes e arrasta o homem, que se tornou desprotegido, no terrível, aí reina o medo, que é cego. Por isso, a natureza enquanto paisagem apenas pode existir sob a condição da liberdade no terreno da sociedade moderna.⁴¹

A relevância estética do escrito de Schiller no que respeita a autoconsciência filosófico-histórica da Modernidade apresenta-se sublinhada por Jürgen Habermas em *Der Philosophische Diskurs*

⁴¹ Joachim Ritter. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in Adriana Veríssimo Serrão (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Op.cit., pp.118-119.

*der Moderne: Zwölf Vorlesungen*⁴², de 1985: segundo o filósofo contemporâneo, as posições schillerianas dedicadas à poesia sentimental – conceito afim do conceito de arte moderna^{43*} – antecipam as perspetivações de Hegel relativas à *arte romântica* [*romantische Kunst*]. O ensaio de Schiller constitui-se, assim, como o primeiro escrito filosófico-estético a propor a possibilidade de avaliação da arte moderna enquanto arte subjetivamente produzida, em contraste com a arte antiga. O ensaio estético schilleriano define-se, neste sentido, como um dos modos de autoconsciência e autorreflexão da modernidade filosófico-histórica.

É inicialmente no domínio da crítica estética que tomamos consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, e isso torna-se claro quando se traça a história do conceito de “moderno”. O processo de separação do paradigma da arte antiga é iniciado nos começos do século XVIII pela célebre *Querelle des Anciens et des*

⁴² Cf. Jürgen Habermas. «A Consciência de Época da Modernidade e a sua Necessidade de Autocertificação» in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya. Rev. cient. António Marques. Rev. Eda Lyra, Lisboa : Texto Editores, 2010, pp.13-33.

⁴³ * Importaria assinalar que a distinção schilleriana entre poesia ingénua e poesia sentimental traduz um eixo de perspetivação menos cronológico do que a distinção schlegeliana entre poesia antiga e poesia romântica. De modo a ilustrar tal diferença de posições poder-se-ia referir o denominado «problema Shakespeare» [*das Shakespeare-Problem*]: de acordo com Schlegel, Shakespeare constitui-se como a expressão máxima da poesia moderna e, como tal, da poesia romântica; todavia, segundo Schiller, Shakespeare não deverá ser compreendido como um poeta sentimental, mas como um poeta ingénua. Tal como sublinham Katharine Everett Gilbert e Helmut Kuhn em *A History of Esthetics* (1939), as posições de Schiller relativas à antinomia poeta ingénua / poeta sentimental integram um pendur menos histórico do que psicológico; com efeito, no âmbito da teoria schilleriana da poesia, apresenta-se formulada a possibilidade de existência de poetas ingénuos num tempo histórico moderno – entre eles, Shakespeare e Goethe: «Para Schiller, no entanto, a distinção entre estes dois tipos, não obstante aplicável à história, denota, primeiramente, um antagonismo mais psicológico do que histórico. O verdadeiro génio, afirma Schiller, é guiado somente pela natureza e pelo instinto. Nesse sentido, ele é, por necessidade, ingénua, ou, caso contrário, não é génio. Shakespeare, e acima de todos, Goethe, são exemplos do génio ingénua nos tempos modernos.»). Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged*. Bloomington : Indiana University Press, 1954, pp.362-3623.

Modernes. O partido dos modernos insurge-se contra a ideia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico da perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza. Os “modernos” põem em questão, com argumentos de crítica histórica, o sentido da imitação dos modelos antigos, em face das normas de uma beleza absoluta, aparentemente desligada do tempo, elaboram os critérios de um belo relativo e condicionado pelo tempo e, dessa forma, articulam a autocompreensão do Iluminismo francês, como de um recomeço epocal. Conquanto o substantivo *modernitas* (juntamente com os adjetivos antitéticos *antiqui/moderni*) fosse já usado num sentido cronológico desde o final da Antiguidade, nas línguas europeias da idade moderna só muito tarde, mais ou menos a partir dos meados do século XIX, é que o adjetivo *moderno* foi substantivado, e de novo pela primeira vez no domínio das Belas Artes. Assim se explica a razão pela qual as expressões *Modernidade*, *Moderne*, *Modernität*, *modernité* conservaram até hoje um cerne de significado estético marcado pela autocompreensão da arte de vanguarda.⁴⁴

No mesmo sentido:

Foi justamente durante a polémica sobre o carácter modelar da arte clássica, como tinha acontecido em França, que o problema da autofundamentação da modernidade tinha vindo também na Alemanha à consciência. H. R. Jauss mostrou como Friedrich Schlegel e Friedrich Schiller actualizaram nos seus trabalhos *Sobre o Estudo da Poesia Grega* (1797) e *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental* (1795) o questionamento da “querela” francesa, definiram a especificidade da poesia moderna e tomaram posição em relação ao dilema que tinha lugar quando se tinha de conciliar o carácter modelar da arte antiga reconhecida pelos classicistas com a superioridade da

⁴⁴ Jürgen Habermas. «A Consciência de Época da Modernidade e a sua Necessidade de Autocertificação» in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. *Op.cit.*, p.21.

modernidade. Ambos os autores descrevem a diferença de estilo de modo semelhante, ou seja, com um antagonismo entre o objectivo e o interessante, entre a cultura natural e a artística, entre o *naïf* e o sentimental. Eles contrapõem à imitação clássica da natureza a arte moderna como um acto de liberdade e de reflexão. [...] Schiller estabelece uma hierarquia filosófico-histórica entre a antiguidade e os tempos modernos. A perfeição da poesia *naïf* tornou-se, porventura, inalcançável para o poeta reflectido da modernidade; em vez disso, a arte moderna *esforça-se* por um ideal de uma unidade mediatizada com a natureza – e isto é “imensamente preferível” ao objectivo que a arte antiga *alcançou* com a beleza da natureza imitada. Schiller conceptualizou a arte da reflexão do romantismo ainda antes de ele vir à luz.⁴⁵

De acordo com a leitura de Habermas, a *filosofia da arte* desenvolvida por Hegel integra, prolongando, a interpretação filosófico-histórica de Schiller relativamente à arte moderna enquanto domínio de autorreflexividade subjetiva – enquanto domínio de saber-de-si subjetivo. A introdução do conceito hegeliano de *Geist* e da postura teleológico-histórica no âmbito da *filosofia da arte* dá cumprimento à visão schilleriana relativa ao objeto artístico (moderno) – a qual, insiste Habermas, antecipa o idealismo estético de Hegel – enquanto esfera de manifestação da *subjetividade para-si*, enquanto domínio eminentemente espiritual. A perspetivação de uma afinidade essencial entre a definição hegeliana de *arte romântica* e a definição schilleriana de *poesia sentimental* constitui um importante elemento de análise no âmbito de tais considerações avançadas por Habermas.

Hegel já a tinha em vista quando assimila a interpretação filosófico-histórica de Schiller da arte moderna no seu conceito de espírito absoluto. Em geral, é na arte que o espírito se deve visualizar como acontecer simultâneo da auto-exteriorização

⁴⁵ Jürgen Habermas. «O Conceito Hegeliano de Modernidade» in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya. Rev. cient. António Marques. Rev. Eda Lyra, Lisboa : Texto Editores, 2010, pp. 46-47.

e do retorno a si. A arte é a forma sensível em que o absoluto se apodera de si *intuitivamente*, enquanto que a religião e a filosofia representam formas superiores sob as quais o absoluto se *representa* e *concebe*. A arte encontra na sensibilidade do seu *medium* uma limitação interna e, por fim, aponta para além da fronteira do seu modo de representar o absoluto. Há um “depois da arte”. Desta perspectiva Hegel pode transferir aquele ideal que, segundo Schiller, é o único pelo qual a arte moderna... se esforça, não podendo, porém, alcançar, para uma esfera que está *além* da arte, na qual ele se pode realizar enquanto ideal. Contudo, a arte contemporânea tem então de ser interpretada como um grau no qual a arte sob a forma de arte romântica se dissolve.⁴⁶

1.3. Hegel e a plena espiritualização da arte

No âmbito dos estudos dedicados ao pensamento estético de Adorno, a avaliação da influência da estética de Hegel afigura-se como eixo de interpretação principal; não há espaço para qualquer tipo de controvérsia interpretativa a este respeito: Hegel é – tenha-se presente – o filósofo mais citado por Adorno na sua *Ästhetische Theorie*. A estética enquanto *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*] – tal linha de pensamento hegeliano apresenta-se, de facto, prolongada no pensamento de Adorno. A perspetivação da arte como problemática filosófica e do objeto artístico como objeto de pensamento filosófico constitui-se como a postura estética adorniana que traduz, de modo mais explícito e convencionalmente tratado, a influência hegeliana. A conceção-chave da estética de Adorno – a conceção de *conteúdo de verdade* da arte – apresenta-se elaborada segundo contornos hegelianos: a sustentação relativa ao objeto artístico como entidade de verdade que apela ao pensamento e à conceptualidade filosóficos afigura-se, pois, como a linha estética da filosofia de Hegel que o pensamento de Adorno convoca e prolonga. Tenha-se presente as

⁴⁶ Jürgen Habermas. «O Conceito Hegeliano de Modernidade» in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Op.cit., p.47.

primeiras linhas de *Vorlesungen über die Ästhetik*⁴⁷ (1835) de Hegel, a propósito da preferência pelo termo *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*] em detrimento do termo *estética* [*Ästhetik*]:

Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o vasto reino do belo; e, mais especificamente, a arte, ou seja, a *bela arte*. O nome “estética” não é, decerto, o mais apropriado, pois “estética” significa, de modo preciso, a ciência do sentir, da sensação. [...] Devido à inadequação ou, mais rigorosamente, devido à superfluidade do nome, procurou-se determinar outras denominações, tais como *calística*. Todavia, também este novo termo se apresenta insuficiente, pois a ciência que se pretende referir não se ocupa do belo em geral. Por conseguinte, utilizaremos o termo *estética* tal como este é convencionalmente usado, pois, enquanto mero nome, tal termo é-nos indiferente e, considerando que já penetrou na linguagem comum, deve ser mantido. A autêntica expressão para a nossa ciência é, no entanto, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*”.^{48*}

121

As afinidades entre a *estética* hegeliana e a *estética* adorniana deverão ser, não obstante, perspectivadas de um modo mais fino: a este propósito, cumprirá avaliar a centralidade filosófica da noção de *subjetividade* e a relevância *estética* do quadro da autorreflexividade subjetiva, tanto no pensamento *estético* de Hegel quanto no pensamento *estético* de Adorno. *Filosofia, arte e subjetividade*: a tríade *estética* de proveniência hegeliana configura e estrutura o pensamento *estético* de Adorno. A perspectivação adorniana concernente à relevância do momento de *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] na obra de arte enquanto princípio de determinação do seu *conteúdo de verdade* assume, inquestionavelmente, traços *estéticos* de pendor hegeliano. A *subjetividade* como momento constitutivo da obra de

⁴⁷ *Vorlesungen über die Ästhetik* consiste numa obra de Hegel postumamente editada por Heinrich Gustav Hotho e publicada em 1835. Hotho, aluno do filósofo alemão, compôs *Vorlesungen über die Ästhetik* a partir das notas das aulas lecionadas por Hegel em Berlin durante os anos de 1823, 1826 e 1828-29.

⁴⁸ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.13.

arte – a *subjetividade* como momento de produção e de determinação do *conteúdo de verdade* do objeto artístico: eis a linha estética hegeliana que a *filosofia da arte* de Adorno reintegra. A insistência de Adorno no que respeita a *subjetividade* enquanto princípio de verdade da arte traduz, confirmando, a sua filiação estética idealista, particularmente, a sua filiação estética hegeliana. Atente-se: se no contexto da estética hegeliana, a sustentação concernente à obra de arte como entidade de verdade se afigura traçada em contraposição relativamente a tendências estéticas de teor empirista ou sensualista – as quais perspetivariam o objeto artístico como mera entidade aparente e sensível, reduzida à sua função de desencadeamento de sentimentos de deleite ou de prazer no contemplador, inviabilizando, portanto, a elaboração do conceito de *arte [Kunst]* enquanto conceito filosófico e, correlativamente, impossibilitando a configuração de uma *filosofia da arte [Philosophie der Kunst]* –, no âmbito da estética adorniana, por seu turno, a avaliação relativa à obra de arte como entidade na qual se realiza um *conteúdo de verdade* assume-se desenvolvida em contraste com concepções sobre arte denominadas *ontológicas*⁴⁹, as quais

⁴⁹ A propósito das filosofias da arte de orientação ontológica, importaria assinalar o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, cuja fase tardia – apresentada, em grande parte, no âmbito de obras postumamente publicadas, tais como *L'œil et l'esprit* (1961) – integra uma continuidade entre a fenomenologia, a ontologia e a estética. Curiosamente, em *Signes* (1960), Merleau-Ponty, delineando como que uma *ontologia do sensível* ancorada numa reformulação fenomenológica do ato da percepção, insurge-se contra a sustentação avançada por André Malraux (nos ensaios sobre arte, publicados sob o título *Les Voix du silence* (1951), entre os quais «Le Musée Imaginaire») relativamente ao vínculo entre pintura moderna/modernista e subjetividade. Leia-se Merleau-Ponty em *Signes* (recorrendo à tradução portuguesa de Fernando Gil): «Malraux observa que pintura e linguagem apenas se tornam comparáveis depois de haverem sido cindidas daquilo que “representam”, para serem reunidas na categoria da expressão criadora. É então que reciprocamente se reconhecem como duas figuras da mesma tentativa. Pintores e escritores trabalharam durante séculos sem se darem conta do seu parentesco. Mas é um facto que conheceram a mesma aventura. A arte e a poesia são inicialmente votadas à cidade, aos deuses, ao sagrado, não vêem nascer o seu próprio milagre se não através do espelho de uma força exterior. Uma e outra conhecem mais tarde uma idade clássica que é a secularização da idade do sagrado: a arte é então a representação de uma natureza a qual, no máximo, pode apenas adornar, mas segundo receitas que esta lhe ensina; como queria La Bruyère, a palavra possui somente o papel de reencontrar a expressão justa previamente conferida a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas, e este duplo recurso a uma arte anterior à arte, a uma palavra anterior à palavra, prescreve à obra um certo ponto de perfeição, de acabamento ou de plenitude, que a imporá ao assentimento de todos como coisas que se patenteiam aos nossos sentidos. Malraux analisou bem este pré-juízo “objectivista” que a arte e a literatura moderna põem em

aspiram à proclamação da supressão das determinações subjetivas da

questão – mas talvez não tenha medido a profundidade a que ele se enraíza, talvez lhe tenha concedido depressa demais o domínio do mundo visível, talvez seja isso o que pelo contrário o leva a definir a pintura moderna como regresso ao sujeito – ao “monstro incomparável” –, e a escondê-la numa vida secreta fora do mundo... É preciso retomar a sua análise. [...] Simplesmente, os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura válida jamais consistiu em representar simplesmente. Malraux indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criadora – foi novidade muito mais para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram ainda que não a teorizassem. É isso que faz com que as obras dos clássicos possuam sentido diferente e porventura maior sentido do que os seus autores julgavam, que eles frequentemente antecipem uma pintura liberta dos seus cânones e continuem sendo os intercessores designados para qualquer iniciação à pintura. No próprio momento em que, olhos fixados no mundo, julgavam pedir-lhe o segredo de uma representação suficiente, operavam mau grado seu essa *metamorfose* de que a pintura se tornou mais tarde consciente. Mas, nesse caso, deixa de ser possível definir-se a pintura clássica pela representação da natureza ou pela referência aos “nossos sentidos”, e, da mesma maneira, a pintura moderna pela referência ao subjetivo. Já a percepção dos clássicos participava da sua cultura, a nossa cultura pode ainda informar a nossa percepção do visível, não deve abandonar-se o mundo visível às receitas clássicas nem encerrar-se a pintura moderna no reduto do indivíduo, não há que escolher entre o mundo e a arte, entre os “nossos sentidos” e pintura absoluta: encontram-se entrelaçados.» Maurice Merleau-Ponty. *Sinais*. Trad. de Fernando Gil. Lisboa : Editorial Minotauro, 1962, pp.68-70. No mesmo tom: «Quando, pois, Malraux escreve ser o estilo o “modo de recriar o mundo segundo os valores do homem que os descobre”, ou ser “a expressão de uma significação emprestada ao mundo, apelo, e não consequência de uma visão”, ou, enfim, “a redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos transporta para uma deriva de astros segundo um ritmo misterioso” – não está a instalar-se na própria operação do estilo; como o público, olha-a de fora; indica ao mesmo tempo algumas suas consequências, na verdade sensacionais – a vitória do homem sobre o mundo –, mas que o pintor não tem em vista. O pintor trabalhando nada sabe da antítese entre o homem e o mundo, entre a significação e o absurdo, entre o estílo e a “representação”: está demasiado ocupado em exprimir o seu comércio com o mundo para poder orgulhar-se de um estilo que nasce como independentemente da sua vontade.» Maurice Merleau-Ponty. *Sinais*. *Op. cit.*, pp.77-78.

A propósito das relações entre arte e ontologia, importaria, por fim, considerar o pensamento de Heidegger, o qual constitui, com efeito, influência determinante no âmbito dos trabalhos de Merleau-Ponty. O ensaio intitulado «Der Ursprung des Kunstwerkes», escrito entre 1935 e 1936, correspondente a três conferências pronunciadas em Zurich e Frankfurt, e posteriormente publicado em 1950 em *Holzwege*, anuncia as principais posições heideggerianas relativas ao projeto de perspetiva ontológica da arte – as quais serão aprofundadas no final do pensamento do filósofo, particularmente no que respeita a avaliação ontológica da linguagem, empreendida a partir da consideração filosófica da poesia de Hölderlin. Cite-se Heidegger em «Der Ursprung des Kunstwerkes» (recorrendo à tradução portuguesa de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso): «O que é que acontece aqui? O que é que, na obra, está em obra? A pintura de van Gogh é a patenteação originária [Eröffnung] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em verdade. Este ente sai [heraustritt] para o não-estar-encoberto do seu ser. Os gregos chamavam ao não-estar-encoberto do ente ἀλήθεια. Nós dizemos ‘verdade’ mas pensamos muito pouco ao ouvir esta palavra. Na obra – caso nela aconteça uma patenteação originária do ente naquilo que ele é e como é –, está em obra um acontecer da verdade. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra. „Pôr“ [setzen] quer

arte e à afirmação da dissolução da conceptualidade estética perante o objeto artístico enquanto entidade de pensamento e de verdade.

A conceção de obra de arte como entidade de verdade e, consecutivamente, como objeto de pensamento filosófico, apresenta-se delineada de acordo com o seguinte propósito estético, sustentado por Hegel e prolongado por Adorno: o *conteúdo de verdade* da obra de arte constitui-se como determinação decorrente da condição de *produto subjetivo* do objeto artístico; em última instância, o *conteúdo de verdade* da arte, determinação decorrente da *mediação subjetiva* do objeto artístico, deverá ser filosoficamente compreendido na sua

aqui dizer: deter [*zum Stehen bringen*]. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem, na obra, a deter-se na claridade [*Lichte*] do seu ser. O ser do ente vem ao carácter permanente do seu (a)parecer [*Scheinen*]. Desta forma, a essência da obra de arte seria esta: o pôr-se-em-obra da verdade do ente. Contudo, até agora, a arte tinha sempre que ver com o belo e com a beleza, e não com a verdade do ente.» Martin Heidegger. *A Origem da Obra de Arte in Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte e Filipa Pedrosa. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp.31-32. Continuamente: «A verdade está em obra na obra – portanto, não [está aí em obra] apenas algo de verdadeiro. O quadro que mostra os sapatos de camponês, o poema que diz a fonte romana, não dão apenas a conhecer o que é este ente singular enquanto tal (se é que dão alguma vez algo a conhecer...), antes deixam acontecer o não-estar-encoberto enquanto tal, relativamente ao ente no seu todo. Quanto mais simplesmente e de modo mais essencial surgir no seu estar-a-ser apenas o calçado, quanto menos ornamentada e mais pura surgir no seu estar-a-ser apenas a fonte, tanto mais imediatamente e de forma mais envolvente todo o ente se torna com eles mais ente. O ser que se encobre é, desta maneira, clareado. A luz assim configurada proporciona o seu brilhar [(a)parecer – *Scheinen*] na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo. *A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser.*» Martin Heidegger. *A Origem da Obra de Arte in Caminhos de Floresta*. *Op. cit.*, pp.56-57. No mesmo tom: «Portanto, a arte é o resguardar criador da verdade na obra. *Logo, a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade.* Então a verdade surge a partir do nada? De facto – se com o nada se está a fazer referência ao mero nada do ente, e se, nesse caso, o ente é representado como o que está habitualmente perante que, em seguida, por meio do estar-aí da obra, vem à luz como o que apenas pretensamente é o verdadeiro ente e que [, assim,] é abalado. A verdade nunca é colhida do que está perante e do que é habitual. Antes se passa que a patenteação originária do aberto e a clareira do ente só acontecem na medida em que é projectada [*entworfen wird*] a abertura que chega ao estar-lançado [*Geworfenheit*]. A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada. Enquanto deixar-acontecer da chegada da verdade do ente, *toda a arte é*, enquanto tal, *na sua essência, poesia*. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade. A partir da essência poética da arte acontece que, no meio do ente, ela franqueia um lugar aberto em cuja abertura nada é como habitualmente.» Martin Heidegger. *A Origem da Obra de Arte in Caminhos de Floresta*. *Op. cit.*, p.76. Por fim: «O efeito da obra não consiste num efectuar. Assenta numa modificação, que acontece a partir da obra, do não-estar-encoberto do ente, e isso significa: do ser.» Martin Heidegger. *A Origem da Obra de Arte in Caminhos de Floresta*. *Op. cit.*, pp.76-77.

referência à problemática da *subjetividade*. A postulação do imperativo de determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da obra de arte implica a consideração da experiência estética do objeto artístico como ocasião de saber-de-si do sujeito: pensar filosoficamente a arte, *produto subjetivo*, assume-se como potencialidade de saber-de-si da *subjetividade*. O quadro da autorreflexividade subjetiva que envolve a experiência da arte apresenta-se, assim, realizado teoricamente nos pensamentos estéticos de Hegel e de Adorno, tal como sustentaremos.

A arte e as suas obras, geradas do espírito e por ele engendradas, são, enquanto tais, de natureza espiritual, conquanto a sua apresentação assuma a aparência sensível e penetre de espírito o sensível. Deste modo, a arte apresenta-se mais próxima do espírito e do seu pensar do que a natureza exterior ausente de espírito; nos produtos da arte, o espírito relaciona-se somente com aquilo que lhe é próprio. Considerando que as obras de arte não são pensamento nem conceito, mas, sim, um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento em direção ao sensível, importa compreender que o poder do espírito pensante consiste no facto de este, não apenas se apreender a si mesmo numa forma particular como pensamento, mas reconhecer-se na sua alienação na sensação e na sensibilidade, de saber-se a si no seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, deste modo, reconduzindo-se de volta a si.^{50*}

125

No interior da estética hegeliana, a perspetivação respeitante à obra de arte como núcleo de verdade a determinar filosoficamente – condição do objeto artístico decorrente da sua qualidade de produto ou manifestação subjetivos ou espirituais – concerta-se com uma postura de sobrevalorização filosófico-estética do *elemento artificial* [*das Künstlich*] em detrimento do elemento natural. *Das Künstlich* apresenta-se concebido como determinação e produção espirituais – o que assinala a condição de entidade de pensamento e de verdade da

⁵⁰ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.27-28.

obra de arte. *Subjetividade e Künstlichkeit* assumem-se, pois, como conceitos afins no interior do idealismo estético alemão.

Mas não é esta dimensão de existência exterior que determina uma obra como produto da bela arte; ela só é obra de arte na medida em que, gerada do espírito, também pertence ao domínio do espiritual, sendo batizada pelo espiritual, formada pelo espiritual [...] Por conseguinte, a obra de arte é superior a qualquer produto natural, o qual não realiza esta passagem pelo espírito.^{51*}

Se a *filosofia da arte* de Schelling se apresenta convencionalmente enunciada como a primeira teoria estética que elevava a obra de arte a eminente objeto de pensamento filosófico^{52*}, a estética hegeliana impõe-se como corpo teórico no interior do qual se assume sustentada a valorização da dimensão de *produto subjetivo* ou espiritual da arte enquanto possibilidade de configuração do objeto artístico como entidade de verdade: em virtude do seu ser-produto – isto é, a sua condição de objeto artificialmente objetivado –, a obra de arte constitui-se como entidade de pensamento e de verdade. A estética hegeliana perspetiva o ato de pensar filosoficamente sobre um tal artefacto subjetivamente produzido – trata-se, pois, da experiência filosófica da obra de arte – como potencialidade de saber-de-si do sujeito, como ocasião na qual o sujeito se realiza *para-si [für-sich]*⁵³. Afirmar-se-ia: o

126

⁵¹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op.cit.*, pp.48-49.

⁵² * A propósito da filosofia da arte de Schelling (assinale-se que a obra de Schelling *Philosophie der Kunst* fora publicada somente em 1859, apesar de corresponder a aulas apresentadas entre 1802-1083 em Jena), importará ler as considerações de Hegel apresentadas em *Vorlesungen über die Ästhetik*: «Com Schelling, a ciência [da arte] alcançou seu o ponto de vista absoluto; e se já a arte começara a afirmar a sua natureza e valor particulares em relação aos mais elevados interesses do homem, agora possuía o seu *conceito* e o seu estatuto científico e, ainda que de um modo equívoco (que não será aqui discutido), a sua mais alta e verdadeira determinação.». G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.91-92.

⁵³ No que concerne o conceito hegeliano de *ser-para-si [Für-sich-sein]*, cumpriria ter presente as seguintes elucidações de Nicolai Hartmann expostas em *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, obra publicada entre 1923-1929 (recorre-se à tradução portuguesa de José Gonçalves Belo): «A compreensão de Hegel depende duma interpretação correcta deste “ser-para-si”, que significa mais do que o sentido formal dos termos anuncia. Os conceitos hegelianos não revelam os seus segredos à primeira tentativa. Quando encontramos pela primeira vez o “ser-para-si” na parte “objectiva” da *Lógica* pareceria

ato de pensar filosoficamente sobre o objeto artístico – artificialmente produzido e objetivado – concerta as dimensões de autorreflexividade subjetiva desenvolvidas pela filosofia hegeliana. A preponderância do *belo natural* [*das Naturschöne*] no contexto filosófico da estética – de que a teoria estética kantiana se assume como uma das últimas manifestações – apresenta-se, concluir-se-ia, definitivamente superada. A esfera do *das Künstlich* constitui-se, portanto, como o objeto do pensamento filosófico-estético segundo Hegel.

Através do recurso a tal expressão [“filosofia da arte”], excluímos de imediato o belo natural. Tal delimitação do nosso objeto poderá, sob determinado aspeto, parecer uma determinação arbitrária, pois cada ciência está autorizada a demarcar a extensão do seu campo tal como bem entende; mas isto não ocorre no âmbito da restrição da estética ao belo da arte. Na vida quotidiana, estamos habituados a falar de *belas cores*, de um *belo céu*, de um *belo rio*, bem como de *belas flores*, de *belos animais*, e ainda, de *belos seres humanos*. [...] Afirmamos, no entanto, que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois

127

que o seu sentido se reduziria ao facto de ser o que está fechado para o que lhe é exterior, que se esgotaria no separado e no autónomo. Não seria outra coisa senão o *Choriston* dos antigos. Mas este é apenas o seu lado exterior. Por detrás dele está encoberto um outro sentido segundo o qual o “para” é tomado à letra. O “ser-para-si” significa então um ser que se capta a si mesmo; e portanto uma reflexão que se completou e se acha agora na sua própria posse. Na sua perfeição, o ser-para-si é a autoconsciência entendida no sentido preciso da palavra; quer isto dizer que um ente não “é” apenas o que é mas que também sabe que o é, e sabendo-o participa de si mesmo. Ora, se chamamos à verdadeira constituição ontológica dum ente – portanto, aquilo que nele não é uma manifestação para alguém – o seu “ser-em-si”, no seu ser-para-si residirá o grau supremo do ser uma vez que o que é “em-si” é também “para-si”. Usando uma expressão cujo sentido para nós hoje parece delido, Hegel chama “ser-em-si e para-si” a esta síntese do ser-em-si e do ser-para-si. Ela significa para ele nada menos do que a penetração sapiente dum ser na sua própria essência. É natural que com esta significação plena o ser-em e para-si só se encontre num ser consciente, e mesmo neste apenas nas suas formas espirituais mais elevadas. A tese hegeliana sustenta, pois, que todo o ente traz implícita a tendência até essas formas mais elevadas do espiritual, que tudo afluí para a consciência de si mesmo e que, por isso, em toda a estrutura do mundo domina em alto grau a tendência para passar do inferior para o superior. Expresso em termos hegelianos, isto significa que tudo o que é em-si alcança a sua plenitude no seu ser-para-si e se realiza e acaba nele. O ser-para-si é a “verdade” do ser-em-si. O simples ser-em-si é apenas a metade incompleta: é disposição. Mas a verdade é o todo, o ser-em e para-si.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p.314.

a beleza artística é a beleza *originada e engendrada pelo espírito* e, tal como o espírito e as suas produções estão acima da natureza e dos seus fenómenos, assim o belo artístico está, por sua vez, colocado acima da beleza da natureza. [...] Afirmamos, de um modo geral, que o espírito e a sua beleza artística estão acima do belo natural. [...] A *superioridade* do espírito e da sua beleza perante a natureza não consiste, porém, em algo apenas relativo, pois somente o espírito é a *verdade*, tudo compreendendo em si mesmo, e, por consequência, tudo aquilo que é belo, é-o na medida em que participa desta superioridade e por ela é engendrada.^{54*}

As posições hegelianas respeitantes à relevância filosófica do carácter de artefacto da obra de arte – a celebração filosófica do *das Künstlich* – apresentam-se prolongadas no âmbito do pensamento de Adorno segundo tal sustentação estética: o *conteúdo de verdade* da obra de arte deverá ser filosoficamente determinado através da dedicação à dimensão de objetivação do objeto concreto. O pensamento filosófico, aspirando à determinação do *conteúdo de verdade* da obra de arte, deverá atentar sobre a dimensão de artefacto e sobre a estruturação sensível e formal do objeto artístico. A constituição da obra de arte, entidade de pensamento e de verdade, apresenta-se, enquanto objetivação artificialmente produzida, como um dos eixos do pensamento hegeliano que a estética de Adorno desenvolve de modo mais incisivo: a proclamação adorniana respeitante ao método filosófico-estético de *não-desestetização* do objeto artístico no que concerne a indagação do *conteúdo de verdade* da obra de arte revela a sua proveniência hegeliana. A exaltação do carácter de produto artificial do objeto artístico, tal como manifesta na estética hegeliana, assume-se articulada com a proclamação da emancipação da determinação sensível e formal da obra de arte. Não obstante a corrente interpretação relativa à estética hegeliana como uma estética do conteúdo – o conteúdo espiritual, rigorosamente –, importará salientar a postura de Hegel dedicada à possibilidade de emancipação do elemento sensível na obra de arte romântica enquanto decorrência da afirmação da

⁵⁴ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp-13-15.

sobrevalorização do espírito como princípio de verdade da arte^{55*}. De facto, no âmbito da estética hegeliana, particularmente no que respeita a teorização sobre a *arte romântica* [*romantische Kunst*], a afirmação do princípio espiritual enquanto *conteúdo de verdade* da arte potencia a sustentação relativa à liberdade das formas artísticas – as quais se assumem como objeto de expressão espiritual – contra a heteronomia das formas tradicionais canónicas. Segundo Hegel, a liberdade do sujeito *para-si*, tal como efetuada e realizada no âmbito

⁵⁵ * A este respeito, cumpriria referir as elucidações de Dieter Henrich a propósito da dialética entre conteúdo e forma no interior da estética Hegel. No ensaio «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics» [Cf. Dieter Henrich. «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics» in Michael Inwood (ed.). *Hegel*. Oxford : Oxford University Press, 1985, pp.199-207.], Henrich perspetiva a relevância da estética de Hegel no âmbito da teoria contemporânea da arte, apontando as contribuições relativas à dimensão formal do objeto artístico desenvolvidas pelo filósofo alemão. Leia-se Henrich: «O outro aspeto da filosofia da arte de Hegel que permanece relevante consiste na própria teoria enquanto tal. [...] a estrutura conceptual sobre a qual a estética de Hegel se baseia, e na qual aquilo que é representado na obra (Hegel denomina-o de 'ideal') deve constituir objeto de compreensão, poderá ser formulado somente através de um vocabulário muito próximo da teoria estética formal. O significado da fórmula de Hogarth 'unidade na variedade' pode, assim parece, ser traduzido para a fórmula hegeliana 'universalidade em concordância com a particularidade'. A partir de tal, emerge uma aparência de ambivalência na teoria de Hegel, uma aparência que não é, de modo algum, apenas superficial; por um lado, a teoria de Hegel fornece uma teoria do significado da obra, uma estética do conteúdo mais rigorosa do que qualquer outra que se lhe possa comparar; por outro lado, o conteúdo que aparece assume-se puramente definido como forma. [...] Hegel funciona como um ponto de referência para uma possível autocompreensão da teoria da arte. Toda a teoria da arte tem de colocar a questão sobre como conceber a ligação entre, por um lado, os recursos instrumentais da organização formal, recursos que se tornam apenas aparentemente incertos no desenvolvimento mais recente da arte, permanecendo, em todo o caso, instrumentos de autocritica dos artistas e, por outro lado, o ponto de vista, o qual continua indubitavelmente em vigor, de que a arte possui e requer um significado definitivo de mediação, ou, poder-se-ia seguramente dizer, de compreensão – e tal implica uma relação a estados de consciência e a condições históricas que não poderão ser definidos somente em termos de recursos instrumentais formais. Sempre que a questão relativa a tal ligação é levantada, encontramos uma razão para retornar a Hegel, que considerou os dois aspetos articuladamente, desenvolvendo-a, no entanto, de modo pouco claro e que, por esse mesmo motivo, serve como meio para um esforço de uma maior clarificação. Uma relação bem definida com a estética de Hegel corresponde à possibilidade de definição de uma posição apropriada no âmbito da teoria da arte.» Henrich, Dieter. «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics.» in Michael Inwood (ed.). *Hegel*. Oxford : Oxford University Press, 1985, pp.203-204. Ainda no que respeita a relevância da estética hegeliana no âmbito das teorias modernas/modernistas da arte, importaria assinalar a seguinte obra: Annemarie Gethmann-Siefert; Herta Nagl-Docekal; Erzsébet Rösza; Elizabeth Weisser-Lohmann. *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Berlin : Akademie Verlag GmbH, 2013.

da arte romântica, apresenta-se como potencialidade de configuração de um momento histórico-artístico no interior do qual se concretiza o abandono de princípios artísticos revelados heterónomos, incluindo configurações normativas formais anteriormente postuladas no quadro da tradição artística: a liberdade da arte (romântica) – designadamente no que respeita o elemento formal sensível –, apresenta-se perspectivada e sustentada como decorrência da liberdade da subjetividade.

A fidelidade a um conteúdo determinado e a um modo de expressão adequado é, para o artista dos nossos dias, uma coisa do passado, pois a arte tornou-se num instrumento livre que o artista pode aplicar, conforme a sua habilidade técnica, a qualquer conteúdo de qualquer natureza. O artista coloca-se, assim, acima das formas e configurações consagradas, movimentando-se livremente por si, sem se submeter aos conteúdos e concepções que anteriormente se apresentavam à sua consciência como sagrados e eternos. Nenhum conteúdo determinado, nenhuma forma determinada, se impõem como expressão de identidade da interioridade, da *natureza*, da substancial essência inconsciente do artista; cada conteúdo determinado é-lhe indiferente, desde que tal não contrarie a lei formal que requer beleza e tratamento artístico apropriado. [...] O grande artista de hoje necessita, acima de tudo, de um livre desenvolvimento do espírito, de modo que todas as superstições e crenças relativas a determinadas formas e configurações artísticas se reduzam a meros momentos que o espírito livre pode dominar, destituídas do estatuto de normas sagradas, concebidas como passíveis de valorização somente através do espírito. Deste modo, todos os conteúdos e todas as formas estão hoje à disposição do artista, cujos talento e génio se encontram libertos da subordinação a uma determinada forma de arte outrora postulada como regra.^{56*}

A arte romântica – o momento estético final e, por conseguinte, o mais elevado da história da arte teleologicamente delineada e

⁵⁶ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, pp.235-236.

tripartida nos momentos *arte simbólica* [*symbolische Kunst*], *arte clássica* [*klassische Kunst*] e, por fim, *arte romântica* [*romantische Kunst*] – apresenta-se caracterizada segundo a asseveração hegeliana de plena autorreflexividade espiritual, pois a subjetividade sabe-se a si mesma como entidade livre e infinita após a superação dos constrangimentos naturais e dos cânones formais tradicionalmente estabelecidos^{57*}. Tal realização da superioridade da subjetividade na arte romântica permite a postulação de uma maior liberdade artística na manipulação de e no recurso a formas sensíveis que não se apresentem determinadas segundo normas e cânones derivados ora do primado de imitação da natureza ora de padrões estéticos

⁵⁷ * A este propósito, importaria perspetivar o anticlassicismo da postura estética hegeliana, tal como expressa nas formulações de *Vorlesungen über die Ästhetik*: «Não é este o lugar para discutirmos este tipo de literatura; limitemo-nos a recordar apenas alguns escritos. Por exemplo, a *Poética* aristotélica, cuja teoria da tragédia ainda hoje possui interesse; entre os Antigos, a *Ars Poetica* de Horácio e o escrito de Longino sobre o sublime apresentam-nos uma conceção universal sobre o modo como tais teorias eram concebidas. As determinações gerais abstraídas impunham-se como preceitos e regras, em virtude das quais as obras de arte deveriam ser produzidas [...]. [...] Acerca de tais teorias, gostaria de recordar que as suas indicações foram abstraídas de um círculo muito restrito de obras de arte, conquanto incluam *frequentemente* muitas coisas instrutivas. Estas obras de arte eram consideradas as autenticamente belas, ainda que consistissem numa pequena parte do domínio da arte. No entanto, perspetivadas de outro modo, cumpre afirmar que grande parte de tais determinações consistem em reflexões muito triviais que, na sua *universalidade*, não proporcionam qualquer consideração do *particular*, embora tal constitua o seu objetivo.». G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, p.31. Continuamente: «No que respeita [...] ao facto de a obra de arte ser um produto da atividade humana, importa considerar que a afirmação da possibilidade desta atividade, enquanto produção *consciente* de algo exterior, pode ser objeto de *saber* e de *prescrição*, e ser aprendida e seguida por outros. Pois aquilo que um homem pode fazer, outro homem é capaz de fazer ou imitar, desde que tenha conhecimentos acerca do procedimento; e, como tal, estamos perante a afirmação da possibilidade de produção e execução das obras de arte através da posse de uma familiarização universal com as regras de produção artística. Assim surgiram as teorias acima discutidas que fornecem as regras e os preceitos orientadores da execução prática. Mas aquilo que é executado através de tais indicações só poderá consistir em algo formalmente regulado e mecânico. [...] Neste âmbito, as regras incluem somente generalizações indeterminadas, tais como: o tema deve ser interessante, importa que cada personagem se expresse conforme a sua classe, a sua idade, o seu género e a sua situação. [...] Em todo o caso, tais regras, abstratas no seu respeito ao conteúdo, revelam-se totalmente inadequadas, pois a produção artística não consiste num atividade formal segundo determinadas normas, mas, enquanto atividade espiritual, deve produzir, a partir de si mesma, um outro conteúdo espiritual mais rico e configurações espirituais mais abrangentes e individuais.». G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.44-45.

tradicionais^{58*}: a liberdade da arte afigura-se como decorrência da

⁵⁸ * Sobre as posições anticlassicistas presentes no pensamento estético de Hegel, Peter Szondi apresenta, em «Hegels Lehre von der Dichtung», um texto elaborado durante a primeira metade da década de 1960 e publicado em 1974, as seguintes elucidações: «No entanto, Hegel critica o modo de teorizar que resulta, na maioria dos casos, de tais considerações, nomeadamente as teorizações normativas, as poéticas elaboradas como modelos. Como exemplos, Hegel refere a *Poética* de Aristóteles, a *Ars poetica* horaciana e o escrito de Longinus *Do Sublime*. [...] A principal objeção de Hegel contra tais considerações decorre do seu esforço de reconciliação do universal e do particular, do abstrato e do concreto. A mediação constitui precisamente aquilo que é perdido no âmbito de tais teorias normativas. O defeito das teorias normativas assenta no facto de abstraírem, de um círculo muito limitado de obras consideradas exemplarmente belas, princípios que aspiram a uma validade geral que, todavia, enquanto obras paradigmáticas, não lhes pertence, dada a limitação da sua origem concreta. A crítica de Hegel a esta inadequação revela a sua sensibilidade histórica. Pois as poéticas normativas, colocando-se para lá do tempo, ignoram a vinculação da sua produção à circunstância histórica, elevando, num gesto académico, a modelo transtemporal um estilo próprio de um momento histórico, e, deste modo, aspirando a suspender um processo histórico que produziria outras formas de arte ou – tal como Hegel suspeitara – conduziria a arte para lá da arte enquanto tal. Todavia, há um aspeto ainda mais decisivo no que concerne as críticas de Hegel dirigidas à pobre universalidade de tais regras normativas. Tal universalidade é pobre, não somente porque possui um ponto de partida demasiado específico, mas porque é necessariamente vazia e trivial, de tal modo que o retorno ao particular se torna impossível, conquanto se sustente que, mediante o seguimento de tais regras artísticas, o retorno ao particular tornar-se-ia realizável. O mesmo ocorre com o segundo aspeto deste modo de teorização que se inicia em Aristóteles, passando pela retórica romana e as poéticas do barroco alemão, terminando nas teorias da época clássica francesa e da ilustração alemã, isto é, os precursores imediatos de Hegel. Juntamente com as teorias normativas da produção artística, encontram-se as teorias sobre a receção das obras, quer dizer, acerca dos seus efeitos sobre os seres humanos. Tais sentimentos deveriam constituir a base da definição do belo e do sublime. Já sublinhamos que a estética de Hegel, tal como a de Schelling e a de Solger, possui a sua origem na recusa de tal tradição. A rejeição da tradição clássica é de essência romântica. [...] A descoberta da arte da Idade Média, do barroco espanhol, da antiguidade não grega, da arte indiana constitui a razão do distanciamento do classicismo e da sua teoria normativa da arte. Acrescente-se, ainda, a mudança de atitude no que concerne a poesia contemporânea, cujas justificação e diferenciação relativamente à antiguidade clássica foram teoricamente realizada por Schiller (no ensaio *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*), o jovem Schlegel e outros. Hegel sabe que, neste ponto, está com os românticos, apesar da sua postura crítica contra estes. Decerto, tal deverá tratar-se de uma conversão tardia de Hegel – considerando a época da redação dos escritos de Schiller e Schlegel. Georg Lukács, no seu ensaio sobre a estética hegeliana, esclareceu que a *Fenomenologia do Espírito* de 1807 e a primeira edição da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* de 1817 entendem por arte somente a arte grega e que o período da arte alcança o seu fim com o desaparecimento da antiguidade grega clássica e com a transição para o estado de direito romano. Apenas a segunda edição da *Enciclopédia* de 1827 introduz a arte romântica, projetando a periodização da história da arte, conceção estruturante da *Estética*. Considerando tal problemática, é lamentável que Hotho, ao redigir a obra, não tenha tomado em consideração as diferenças temporais dos apontamentos do curso e das notas hegelianas: supõe-se que as aulas de Heidelberg dos anos 1817 e 1819 revelam, no que respeita as aulas berlinenses posteriores que agora determinam o

liberdade do sujeito para-si, contra a heteronomia do belo natural e a heteronomia da tradição artística. Autorreflexividade subjetiva e liberdade das formas artísticas constituem dois eixos teóricos indissociáveis da perspetiva hegeliana relativa à arte romântica.

O princípio da subjetividade íntegra, no conjunto, a necessidade de, por um lado, abandonar a união tácita do espírito com a sua corporalidade, assumindo, em relação a esta, uma atitude mais ou menos negativa, a fim de libertar a interioridade da exterioridade e de, por outro lado, criar um espaço livre no qual possam manifestar-se o particular da multiplicidade, da divisão e dos movimentos tanto espirituais quanto sensíveis.^{59*}

Neste ponto, recordemos, pois, as principais linhas estruturantes da estética de Hegel. Importaria ter presente que a *arte clássica* [*klassische Kunst*], a segunda *forma de arte* [*Kunstform*] a integrar a história da arte delineada pelo filósofo nas suas *Vorlesungen über die Ästhetik*, se apresenta avaliada como o momento histórico-estético que cumpre ou realiza a união plena entre os dois princípios constitutivos da arte: o conteúdo espiritual (no mesmo sentido: o *conteúdo de verdade*) e a materialidade sensível. Se, no contexto da *arte simbólica* [*symbolische Kunst*] – o primeiro e, como tal, o mais frágil momento histórico-estético da história da arte teleologicamente traçada por

133

aspecto total da *Estética*, uma visão radicalmente classicista, a qual descarta totalmente a arte romântica, isto é, toda a arte sua contemporânea.». Peter Szondi. «Hegels Lehre von der Dichtung» in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, pp.305-308.

Ainda no respeito as relações entre o pensamento estético de Hegel e a tradição classicista germânica – designadamente com Johann Joachim Winckelmann –, importaria assinalar o importante texto de Helmut Kuhn intitulado «Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel» (1931) [Cf. Helmut Kuhn. «Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel» in Helmut Kuhn. *Schriften zur Ästhetik*. München: Kösel, 1966, pp.15-144.] Curiosamente, cumpriria sublinhar o facto de – e apesar do reconhecido anticlassicismo do filósofo alemão – a influência da estética de Hegel em autores posteriores, tais como Walter Pater, decorrer, justamente, das pertinentes elaborações hegelianas dedicadas à arte grega; a este propósito, cumpriria mencionar o importante estudo de Pater intitulado «Winckelmann», publicado em 1867, no qual abundam as referências à estética hegeliana. Cf. Walter Pater. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 2010, pp. 86-117.

⁵⁹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.14.

Hegel –, o princípio espiritual não alcançara a perfeita expressão sensível e aparente, permanecendo abstrato e indeterminado, falhando a plena determinação-de-si numa efetividade concreta passível de ser considerada bela, importa compreender que, no âmbito da arte clássica, por seu turno, o movimento de objetivação do *Geist* efetiva o seu propósito: a determinação da beleza artística, resultante da união plena, harmoniosa, entre o princípio espiritual e a manifestação sensível, concreta, particular.

No contexto da arte simbólica – perspectivada como o primeiro momento de determinação ou objetivação do *Geist* em obras artísticas – o princípio espiritual assume-se *ainda* (enfatize-se o advérbio) como entidade destituída de perfeita determinação-de-si: o *Geist* apresenta-se, pois, como uma entidade em-si e abstrata, iniciando o seu movimento de incipiente determinação ou objetivação. A denominação de *pré-arte* [*Vorkunst*] atribuída a tal momento histórico-estético afigura-se, com efeito, elucidativa. Localizando espaço-temporalmente esta primeira fase de exteriorização do *Geist* em objetos artísticos no contexto das antigas civilizações orientais (especialmente, a Antiga Índia e o Antigo Egito) e das suas produções artístico-religiosas, Hegel avalia a impossibilidade de plena determinação-de-si do espírito em harmonia com uma aparência exterior sensível. O *Geist*, perspectivado como o Uno ou como o Absoluto indiferenciado na sua situação de deficiente determinação ou exteriorização, configura-se em desequilíbrio para com a materialidade sensível; tal inadequação ou desconformidade entre princípio espiritual e concreção sensível traça a linha teórica que define filosoficamente a arte simbólica. Tal forma de arte apresenta-se concebida como ainda abstratamente determinada, pois o conteúdo espiritual não alcançara uma plena manifestação-de-si em harmonia com a forma sensível, com a aparência exterior.

A imperfeição da realização do *Geist* na arte simbólica poderá ser compreendida segundo a noção de *símbolo* [*Symbol*]. O símbolo, elemento conceptual definidor desta forma de arte, traduz a cisão entre a materialidade sensível concreta, cuja função consiste em representar algo, e a significação exteriormente referida; a noção de símbolo é, assim, avaliada segundo a consideração de ausência de unidade concreta entre princípio espiritual e elemento material

sensível. Trata-se, por conseguinte, de perspetivar filosoficamente os objetos artísticos denominados simbólicos como meras justaposições abstratas e exteriormente constituídas, e não enquanto efetivas unidades intrínsecas e concretas. O princípio espiritual e a manifestação exterior sensível apresentam-se mutuamente alheados na arte simbólica, daqui resultando a imperfeição da realização-de-si do espírito no decurso deste inicial momento histórico-estético. Tal incapacidade de exteriorização-de-si do espírito numa manifestação sensível adequada potenciara, assim argumenta Hegel, a inúmera e dispersa multiplicidade de formas exteriores, cada uma delas falhando o cumprimento da perfeita realização do seu *conteúdo de verdade* espiritual. A proliferação de manifestações artísticas simbólicas conduziu à desfiguração das formas sensíveis, as quais não alcançam nem a realização da verdade espiritual nem, por conseguinte, a beleza^{60*}.

⁶⁰ * Sobre a conceção hegeliana de arte simbólica, importaria atentar sobre os esclarecimentos de Peter Szondi: «A divisão hegeliana da história da arte segundo três períodos não constitui uma realização totalmente própria. Neste aspeto, como em outros, a estética hegeliana apresenta-se como síntese e continuação dos seus predecessores, isto é, os filósofos, os pensadores estéticos e os poetas desde Kant. Principalmente: Herder, Schiller, Goethe, Schelling, Solger, e também Winckelmann, o mitólogo Creuzer e outros. A periodização filosófico-histórica de Hegel apresenta-se enraizada no pensamento da época de Goethe, designadamente no que concerne a segunda e a terceira fases, a clássica e a romântica. A perspetivação hegeliana corresponde, no essencial, à oposição entre poesia antiga e poesia moderna tal como formulada na obra de juventude de Friedrich Schlegel *Sobre o estudo da poesia grega* de 1795. Existe, também, um paralelismo com os conceitos de poesia ingénua e sentimental de Schiller, conquanto Schiller não pretendesse traduzir, num primeiro momento, uma articulação histórica. A novidade relativamente a tais conceitos, os quais significam uma bipartição e expressam uma problemática na qual se encontram os poetas românticos perante a antiguidade grega clássica que havia sido elevada, desde a época de Winckelmann, a modelo supremo, e à qual não pretendem imitar de maneira classicista – a novidade relativamente a tal dualidade consiste na introdução hegeliana de uma terceira, ou melhor, primeira forma de arte que precede a forma clássica. Trata-se da denominada forma simbólica. Todavia, tal não deverá ser considerado como propriamente original. Em todo o caso, tal conceção permite superar a posição sobre filosofia da história do jovem Friedrich Schlegel, de Schiller e de outros. Mas a introdução deste período pré-clássico revela um importante interesse histórico pela arte presente em Herder, na mitologia de Creuzer, nas investigações indológicas de Friedrich Schlegel, no mundo mítico arcaico e não-winkelmanniano do *Faust II*, e também na imagem de Hölderlin acerca do oriental como origem dos gregos. A partir da consideração de tais esforços – poéticos e científicos –, torna-se possível vislumbrar um intento de superação da dualidade mortal entre o clássico e o moderno. [...]. A corrente anti-classicista que é característica das investigações históricas sobre a época grega arcaica, tal como sobre a arte e a mitologia hindus,

O espírito não se concebia claramente a si mesmo e, como tal, a sua realidade exterior não se apresentava como uma realidade que lhe fosse própria, através dela e para ela existindo enquanto tal. Pelo contrário: a forma, que deveria ser significativa, possuía uma significação que apenas parcialmente se encontrava incluída nela. A existência exterior, estranha à sua significação, representava-se a *si mesma*, ao invés de representar o seu significado; para que tal se cumprisse, seria necessário, de certo modo, violentar a primeira a fim de que esta significasse algo de exterior a si própria. Assim deformada, a representação exterior já não era completamente ela mesma nem o outro, expressando tão-somente o resultado de uma ligação e de uma mistura enigmáticas de elementos estranhos entre si [...].^{61*}

Por seu turno, a arte clássica, o segundo momento da história hegeliana da arte, assume-se teoricamente caracterizada na sua potencialidade de superação dos constrangimentos da anterior arte simbólica: a arte clássica define-se segundo a mútua identidade, isto é, a união perfeita – a qual constitui uma totalidade independente em si mesma – entre conteúdo espiritual e manifestação exterior sensível;

136

possibilita – consciente ou inconscientemente – o objetivo de historicizar a antiguidade clássica grega, pois esta apresenta-se interpretada como algo resultante, que repousa sobre pressupostos históricos, ao invés de se constituir – tal como preconizado por Winckelmann – como um modelo transtemporal. [...] Com a inclusão da forma de arte simbólica, Hegel faz justiça a uma tendência geral da sua época; nas suas elucidações elaboram-se os resultados da investigação histórica dos seus contemporâneos. No entanto, é provável que a finalidade tenha sido outra. Hegel não estava interessado em sustentar as apirações românticas que em nenhum momento considerou como suas. Do mesmo modo, a descoberta dos seus pressupostos, da sua inserção no pensamento histórico, não afetou o lugar que a época grega clássica possuía no seu pensamento. Pelo contrário. Precisamente porque, sob o olhar de Hegel, a época grega clássica representa um clímax que jamais retornará, no qual o Ideal se realizara totalmente, no qual a Ideia se desenvolvera em plena unidade com a sua existência sensível, e, justamente por tal, a época grega clássica não poderia constituir um início, algo dado, devendo ser precedida por estádios nos quais tal reconciliação ainda não pudesse ser alcançada, estádios da antítese, da desadequação que seria superada na harmonia grega. Hegel perspectiva estes estádios a partir da sua concepção de forma simbólica da arte.». Peter Szondi. «Hegels Lehre von der Dichtung» in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, pp.363-365.

⁶¹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp.20-21.

a arte clássica é a arte da «livre independência do todo»^{62*}; o objeto artístico clássico, perspectivado como uma unidade efetivamente concreta na qual se reúnem os dois momentos espiritual e sensível, impõe-se como uma totalidade acabada, fechada e autónoma: o objeto artístico clássico define-se como «um indivíduo pronto»^{63*}, isento de cisões entre os seus momentos constitutivos.

Segundo esta interpenetração, a forma natural e exterior, transformada pelo espírito, torna-se significativa em si mesma, não mais referindo o seu significado como algo separado e diferente da aparência corpórea. Esta é a identificação adequada ao espírito do elemento espiritual e do elemento natural, a qual não reside apenas na neutralização de dois elementos opostos, mas erige o espiritual à totalidade mais elevada, de modo a conservar-se a si mesmo no seu outro [...]. Nesta espécie de unidade, o conceito de forma de arte clássica encontra o seu fundamento.^{64*}

A postura filosófica hegeliana dedicada à arte clássica privilegia a consideração dos princípios clássicos do limite e da determinação individuada: trata-se, com efeito, de perspetivar as belas formas delimitadas e individuadas da escultura grega, avaliada por Hegel como «o centro definidor da arte clássica»^{65*}. No seguimento das posições de *Johann Joachim Winckelmann*⁶⁶ sobre a escultura grega de Fídias e Praxíteles – os dois escultores mais mencionados por Hegel

⁶² * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.20.

⁶³ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.145.

⁶⁴ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.19.

⁶⁵ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.149.

⁶⁶ Importaria referir a assaz influente obra de Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums*, de 1764, a qual expõe as posições do historiador da arte acerca da beleza grega clássica através da apreciação das obras de Fídias, Policleto e, principalmente, Praxíteles, o escultor que alcançara a máxima beleza. É, pois, no âmbito desta obra que Winckelmann delinea a sua célebre teoria acerca das quatro fases da escultura grega: 1) o estilo antigo [*der ältere Stil*] que se prolongara até Fídias; 2) o estilo elevado [*der hohe Stil*], realizado por Fídias, Policleto e pelos artistas seus contemporâneos; 3) o estilo belo [*der schöne Stil*], no qual a arte adquirira mais graça e elegância, representado por Praxíteles, Lisipo e Apeles; 4) o estilo dos imitadores [*der Stil der Nachahmer*], momento artístico de decadência da arte grega, correspondente aos períodos helenístico e romano, no âmbito do qual aquela declinara à mão dos epígonos.

–, o primado artístico do antropomorfismo assume-se como objeto de reflexão filosófica: de acordo com o pensamento estético hegeliano, a representação artística do humano, do corpo humano, deverá ser concebida como a possibilidade de realização máxima da beleza na arte. A forma do corpo humano, a forma humana, constitui-se, por conseguinte, como a expressão perfeita da união entre o espiritual e o sensível, potenciando a apresentação da livre espiritualidade na forma de uma individualidade determinada.

Beleza [Schönheit] e indivíduo [Individuum] constituem conceitos recíprocos no âmbito da teorização estética hegeliana: a forma humana, tal como realizada no âmbito da escultura grega, afigura-se como a máxima realização artística da beleza. A individualidade determinada, na qual se identificam conteúdo espiritual e manifestação sensível aparente, constitui a potencialidade de efetivação de beleza: somente a «individualidade concreta»^{67*}, perspectivada como totalidade fechada, adquire a denominação de bela.

138

Esta forma, no entanto, não permaneceu, como na primeira fase, meramente superficial, indeterminada e não suscetível de ser penetrada pelo seu conteúdo, mas o desenvolvimento da arte alcançou a sua perfeição através da espiritualização da forma, idealizando o natural neste belo acordo [entre forma e espírito] e fazendo com que a forma se apresentasse como uma realidade adequada ao espírito na sua substancial individualidade. Deste modo, a arte clássica constitui a apresentação mais adequada do ideal, a realização do reino da beleza. Nada de tão belo existe ou poderá existir.^{68*}

Continuamente:

Por isso, o *humano* constitui o ponto central e o conteúdo da beleza e da arte verdadeiras [...]. [...] Esta forma é, essencialmente, a humana, pois somente a exterioridade do homem é passível de revelar o espiritual de modo sensível. A

⁶⁷ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.20.

⁶⁸ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp.127-128.

expressão humana no rosto, nos olhos, na postura, no gesto, é, com efeito, material, e, como tal, não é propriamente espírito; todavia, no âmbito desta corporalidade, o exterior humano não é apenas vivo e natural, tal como o animal, pois também a sua dimensão de vivente espelha, em si mesma, o espírito.^{69*}

Conquanto, de acordo com a história da arte segundo Hegel, a arte clássica potencie a realização máxima da beleza, cumpre perspetivar um terceiro e mais elevado momento histórico-estético, passível de efetivação do propósito teleológico espiritual da arte: a saber, a *arte romântica* [*romantische Kunst*]. O «princípio da subjetividade interior»^{70*} – a *subjetividade para-si* – constitui o *conteúdo de verdade* da arte romântica. Tal momento final da história da arte integra o retorno à cisão ou à separação dos dois elementos segundo os quais Hegel perspetiva a determinação do *Geist* nos objetos artísticos: a cisão ou a separação entre conteúdo espiritual e materialidade sensível exterior; trata-se, pois, do modo de superação da arte clássica por parte da arte romântica. A cisão romântica cumpre o movimento autorreflexivo de retorno-a-si do *Geist*: na arte romântica, o espírito sabe-se a si mesmo – o espírito *para-si* – enquanto liberdade e infinitude. Tal consiste no momento eminentemente autorreflexivo do espírito na arte, no decurso do qual se realiza a *reconciliação* do espírito consigo mesmo, a culminação do movimento de objetivação do espírito na arte, a plena realização do *telos* do espírito na arte – o saber-de-si como subjetividade livre e infinita.

Todavia, existe algo mais elevado do que a bela aparição do espírito numa forma sensível imediata, ainda que esta tenha sido criada pelo próprio espírito. Pois este acordo, realizado no elemento exterior e atribuindo à realidade sensível uma existência adequada, opõe-se ao verdadeiro conceito do espírito [...]. A totalidade simples e sólida do ideal desintegra-se e cinde-se na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenómeno exterior, a fim de que o espírito possa alcançar,

⁶⁹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp-19-21.

⁷⁰ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.128.

mediante esta separação, a reconciliação mais profunda nos seus próprios elementos da interioridade. O espírito, possuindo como princípio a adequação consigo mesmo, a unidade do seu conceito com a sua realidade, encontra a sua existência correspondente apenas no mundo espiritual, no mundo do sentimento, do ânimo – em suma, da interioridade. Deste modo, o espírito adquire a consciência do seu outro, da sua *existência*, enquanto espírito, em si mesmo, gozando da sua infinitude e da sua liberdade.^{71*}

140

A cisão entre conteúdo espiritual e manifestação exterior sensível que ocorre na arte romântica não se apresenta equivalente à separação entre os dois referidos elementos presente na arte simbólica: no contexto da arte romântica, o espírito desenvolve um movimento de afastamento ou distanciação relativamente à materialidade sensível aparente, como que rompendo com esta, segundo um *telos* de retorno a si enquanto *interioridade* [*Innerlichkeit*] que se sabe infinita e livre face aos condicionamentos da concretude exterior. O carácter filosoficamente superior da arte romântica deverá, neste sentido, ser avaliado à luz da sua potencialidade de constituição de um momento histórico-estético que cumpre a dimensão de autorreflexividade da subjetividade, isto é, o movimento de retorno do espírito a si mesmo, sabendo-se na sua liberdade face às anteriores vinculações sensíveis. Consequentemente, a tarefa da arte romântica não mais consistirá em potenciar a transição e a determinação da interioridade espiritual para a exterioridade sensível, mas, inversamente, consistirá em salvaguardar a superioridade e o domínio da *subjetividade para-si*, livre e infinita: a arte romântica, momento final da história da arte segundo Hegel, expressa a «subjetividade infinita e espiritual em si mesma»^{72*}. Cumprirá perspetivar filosoficamente, no contexto da arte romântica, a atividade e o movimento do espírito que abandona a esfera da representação sensível exterior para regressar a si próprio, ao seu *ser-para-si*: «a subjetividade infinita em si e para si mesma é, e deve permanecer, incompatível com a matéria exterior. Esta

⁷¹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.128.

⁷² * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

contraposição autónoma entre ambos e o recolhimento do interior em si mesmo constituem o conteúdo do romântico»^{73*}.

A manifestação do *Geist* no seu *ser-para-si*, na sua intimidade consigo mesmo, tal como se verifica na arte romântica, permite a perspetivação da possibilidade de superação da exigência de realização da beleza no âmbito do terceiro momento da história da arte delineada por Hegel. A beleza constitui-se, de facto, como prerrogativa da arte clássica e, neste sentido, como elemento teórico definidor da segunda forma da arte; num outro sentido, as posições de Hegel dedicadas à arte romântica, o mais elevado dos momentos histórico-estéticos, incluem a consideração da potencialidade de anulação de tal propósito artístico. Importaria atentar: a cisão entre conteúdo espiritual e manifestação sensível exterior ocorrida no âmbito da arte romântica – segundo um *telos* de afirmação da subjetividade no seu *ser-para-si* – não integra o cumprimento da beleza⁷⁴. De modo mais claro: a beleza não constitui o elemento estético definidor da arte romântica. E, todavia, tal situação não deverá ser avaliada como falência, mas, num outro modo, como expressão da superioridade estética da arte romântica: este terceiro e final momento histórico-estético concerta a possibilidade de abdicação da exigência de realização da beleza e, conseqüentemente, a potencialidade de abertura ao *não-belo* [*Unschöne*].

141

⁷³ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.197.

⁷⁴ A definição estética de beleza consistente na *reconciliação* [*Versöhnung*] entre dois elementos opostos não constitui uma posição teórica original de Hegel; na verdade, Friedrich Schiller, em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* (1795), já havia caracterizado esteticamente a beleza clássica à luz da possibilidade de união harmoniosa entre dois princípios opostos, denominados vida [*Leben*] – o princípio sensível e material – e figura [*Gestalt*] – o princípio formal. De acordo com o pensamento estético schilleriano, o conceito de beleza traduz a ligação entre os dois princípios mencionados – figura viva [*lebende Gestalt*]. Leia-se Schiller a propósito: «Consoante esta explicação, [...] a beleza nem se estende a todo o domínio do que é vivo nem permanece circunscrita ao mesmo. Um bloco de mármore, embora seja e permaneça inanimado, pode contudo tornar-se numa figura viva por obra do arquiteto e do escultor; um ser humano, embora esteja vivo e possua uma configuração, não se torna por isso imediatamente numa figura viva. Para tal, é necessário que a sua figura seja vida e a sua vida seja figura. Enquanto apenas pensarmos na sua configuração, ela permanece inanimada, como mera abstracção; enquanto apenas sentirmos a sua vida, ela é isenta de configuração, uma mera impressão. Só na medida em que a sua forma viver na nossa sensação e a sua vida se formar no nosso entendimento, é que ele será uma figura viva e tal será o caso sempre que o considerarmos belo.» Friedrich Schiller. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos. Op. cit.*, p.62.

A tal encontra-se imediatamente ligada a determinação necessária de que, no âmbito desta última fase artística, a beleza do ideal clássico e, como tal, a beleza na sua forma mais própria e no seu conteúdo mais adequado, não mais constituem o fim último. Pois, na fase da arte romântica, o espírito sabe que a sua verdade não consiste em mergulhar na corporalidade; pelo contrário, ele sabe-se na sua verdade através do retorno a si mesmo, da exterioridade para a interioridade consigo mesmo, reconhecendo que a realidade exterior não constitui a sua existência adequada. [...] a beleza, tal como perspectivada, permanece, todavia, algo de subordinado para o espírito, pois este torna-se beleza *espiritual*, beleza da interioridade, beleza da subjetividade infinita e espiritual em si mesma.^{75*}

O delineamento estético de tal definição espiritual da arte – a arte é produto e manifestação subjetiva ou espiritual – apresenta-se como potencialidade de proclamação de um alargamento das potencialidades artísticas formais, pois «[o] verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta; a forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto realização da sua autonomia e liberdade»^{76*}.

Não se trata apenas de compreender a determinação sensível e formal como elemento mediador da liberdade subjetiva ou espiritual, mas de avaliar a possibilidade de plena superação do constrangimento sensível por parte da arte, designadamente a arte romântica e, no âmbito desta, a *poesia romântica* [*romantische Poesie*] – a mais elevada das manifestações artísticas, segundo Hegel. A interioridade subjetiva determina-se como o princípio de constituição da arte romântica, anulando o primado do corpo humano manifesto na arte clássica e potenciando a irrupção de multiplicidades de representações artísticas, pois «a beleza [romântica] não mais se refere à idealização da forma objetiva, ao contrário [...] ela constitui-se como uma beleza da interioridade»^{77*}. Neste sentido, uma outra arte impõe-se em detrimento da escultura: a *poesia* [*Poesie*], no seu sentido alargado

⁷⁵ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp.128-129.

⁷⁶ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

⁷⁷ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

de arte da *palavra* [Wort]^{78*}, pois, «a poesia é a [arte] mais capaz de expressar a interioridade que está ocupada apenas consigo mesma, com os seus fins e os seus acontecimentos»^{79*}. A intensificação da espiritualização da poesia romântica constitui-se como potencialidade de superação da arte relativamente a si mesma enquanto domínio sensível do espírito, enquanto manifestação sensível do espírito: a poesia romântica define-se, por conseguinte, como o momento último da arte, no qual ocorre a perfeita elevação do espírito sobre o sensível. A suposta proclamação hegeliana relativa à morte da arte [*Tod der Kunst*] deverá ser indagada a partir de tais posições concernentes à perspetivação de uma nova definição – espiritual – da arte, a qual supera a conceção de arte enquanto domínio sensível e aparente⁸⁰.

Não obstante, e no que concerne a questão da morte da arte, importaria assinalar, e em jeito de conclusão, uma outra – tão peculiar quão controversa – posição de Hegel sustentada nas últimas páginas de *Vorlesungen über die Ästhetik*. Trata-se da perspetivação da obra de Shakespeare – o poeta mais mencionado por Hegel nas suas *Vorlesungen über die Ästhetik*⁸¹ – como proclamação e realização

⁷⁸ * Segundo Hegel, a *palavra* [Wort] constitui o material artístico espiritual por excelência, aquele que «pertence imediatamente ao espírito, sendo o mais suscetível de assumir os seus interesses e movimentos na sua vitalidade interior.». G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.139.

⁷⁹ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.172.

⁸⁰ A questão estética hegeliana relativa à morte da arte constitui uma das mais importantes temáticas de estudo por parte de Dieter Henrich, particularmente no âmbito dos seguintes ensaios: Dieter Henrich. «Art and Philosophy of Art Today, Reflexions with Reference to Hegel» in Richard E. Amacher, Victor Lange (ed.). *New Perspectives in German Literary Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1979, pp.107-133, e Dieter Henrich. «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics» in Michael Inwood (ed.). *Hegel*. Oxford : Oxford University Press, 1985, pp.199-207.

⁸¹ Digna de estudo é, com efeito, a apaixonada receção da obra de William Shakespeare no âmbito da estética alemã dos séculos XVIII e XIX, desde a *Aufklärung* (Lessing), o *Sturm und Drang* (Herder e Goethe – refira-se a obra teatral *Götz von Berlichingen*) até ao Romantismo (A.W. e F. Schlegel) e o Idealismo (Hegel). Incontornável é a menção a August Wilhelm Schlegel, que canonizara Shakespeare como um dos grandes nomes da literatura, não somente mundial, mas especialmente alemã, ao lado de Goethe, com a proclamação da célebre expressão *ganz unser* – Shakespeare *ist ganz unser* – Shakespeare é *completamente* nosso, no ensaio de 1796 sob o título «Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters» (Cf. August Wilhelm Schlegel. «Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters» in *Sämmlische Werke*. Ed. Eduard Böcking. Vol. VII. Leipzig : Weidmann, 1846-1848, pp.24-70). De facto, as posições avançadas por Hegel

do fim da arte. No âmbito das suas últimas considerações estéticas, Hegel propõe uma curiosa visão do poeta inglês como individualidade artística que iniciara o processo de decomposição e dissolução da arte romântica e, conseqüentemente, da arte em geral. Segundo Hegel, a obra de Shakespeare revela a preponderância da subjetividade individual enquanto princípio de determinação artística, assumida no seu total poder de configuração subjetiva de toda a efetividade ou objetividade. A introdução do *humor* [*Humor*] na arte, ou a abertura da arte ao humor, constitui-se como o motivo da sua decadência – e Hegel não se limita à avaliação da inclusão de caracteres cômicos como Iago ou Falstaff ou à consideração de um certo gosto artístico pela eleição de realidades triviais, ordinárias e mundanas enquanto manifestação da dimensão crescentemente prosaica da poesia romântica^{82*}. De facto, de acordo com o filósofo, a total liberdade artística da subjetividade individual – a individualidade subjetiva determinada como artista, como poeta (numa expressão: a onnipotência artística) – transforma-se progressivamente na assunção de um posicionamento marcado pela arbitrariedade caprichosa na escolha e no tratamento das matérias

144

relativamente a Shakespeare como autor moderno e romântico, expressão-máxima da modernidade poética, denunciam a atenta leitura das *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de A. W. Schegel, o ciclo de conferências apresentado em Viena em 1808 e publicado no ano seguinte (Cf. August Wilhelm Schlegel. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in Sämmlische Werke*. Ed. Eduard Böcking. Vols. V-VI. Leipzig : Weidmann, 1846-1848) que estabeleceria, de um modo definitivo no âmbito do romantismo alemão, o enaltecimento de Shakespeare como poeta germânico e mundial, através do delineamento das categorias dicotômicas de pendor eminentemente estético: antigo/moderno, clássico/romântico, etc. Sobre a recepção de Shakespeare pelos alemães, importaria referir os seguintes estudos: Roger Paulin (ed.). *Great Shakespearean. Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge*. London : Bloomsbury, 2010; Roger Paulin. «Shakespeare and Germany» in Fiona Richtie, Peter Sabor (ed.). *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2012, pp.314-330. E, especialmente, o brilhante primeiro capítulo da obra de Norbert Elias *Über den Prozeß der Zivilisation*, de 1939, dedicado ao estudo da emergência do conceito de *Kultur* num contexto germânico burguês – a introdução do nome de Shakespeare, perspectivado como objeto de enaltecimento apaixonado por parte da nova cultura burguesa alemã merece, de facto, as melhores atenções de Elias.

⁸² * A este propósito, leia-se Hegel: «Portanto, tudo tem lugar nas representações da arte romântica, todas as esferas da vida e todos os fenómenos, o maior e o menor, o mais elevado e o mais insignificante, o ético, o não-ético e o mal; e, sobretudo, a arte, quanto mais se mundaniza, mais e mais se acostuma às finitudes do mundo, tomando predilecção por estas, dotando-as de total validade; e o artista sente-se confortável expondo-as tal como são.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.239.

poéticas, traduzindo um novo e moderno recurso ao humor como modo eleito de elaboração artística da realidade, desfigurando toda a objetividade segundo a prevalência de uma visão subjetiva configurada a partir da introdução do risível, do *cómico* [*das Komische*]. Shakespeare afigura-se, assim sustenta Hegel, como o inaugurador do humor na arte, isto é, «o tornar-se livre da subjetividade segundo a sua contingência interior»^{83*}, acompanhado por Cervantes e, posteriormente, por Laurence Sterne e Jean Paul. Trata-se, pois, da realização da plena liberdade subjetiva sobre todos os conteúdos e todas as formas, marca definidora da arte romântica – como se a interioridade subjetiva do poeta, constituindo-se como momento essencial e exclusivamente configurador da arte, não mais exprimisse o *Geist*, mas tão-só uma subjetividade meramente contingente e, por conseguinte, perspetivada por Hegel como decadente.

De facto, o conceito estético hegeliano de *cómico* [*das Komische*] poderá ser perspetivado em analogia com as teorizações avançadas pelo filósofo acerca da *ironia* [*die Ironie*]. Segundo Hegel, a ironia romântica – cujos representantes são, sob o olhar do filósofo, os irmãos Schlegel, Solger e Tieck – caracteriza-se, nos seus princípios estruturantes, pela sua sustentação filosófica no conceito fichteano de Eu [*Ich*], entidade abstrata e formal, elevada a princípio absoluto de todo o saber. As acusações de Hegel contra a ironia romântica derivam, pois, da sua perspetivação depreciativa da filosofia fichteano e da configuração do seu conceito-maior de Eu enquanto totalidade absoluta em-si: a afirmação do Eu filosófico, transfigurada em Eu artístico, potencia a negação de toda a efetividade, que àquele se reduz; sob o Eu, a realidade, a efetividade, a ordem do mundo objetivo não mais se apresentam como valor próprio, mas apenas como configurações de subjetividade do Eu, como produto do Eu artístico, que encarna, por seu turno, o Eu abstrato e formal elaborado filosoficamente no âmbito do pensamento de Fichte. De acordo com Hegel, a postulação da vacuidade da efetividade, a vacuidade do concreto, afeta o próprio Eu do artista: este Eu, que tudo põe e tudo destrói, concentra-se apenas na contemplação de si mesmo, rompendo todos os laços

⁸³ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.239.

com a realidade e desfrutando de uma satisfação que só a fruição-de-si permite alcançar; todavia, tal subjetividade, no seu isolamento, descobre-se a si mesma como entidade também vazia e vã, como que retornando à aspiração da verdade e da objetividade perdidas. O *tédio* [*Langeweile*] assume-se como sentimento romântico, produto da ironia do Eu artístico em relação à realidade efetiva e a si mesmo: trata-se do sentimento próprio de uma subjetividade que, reduzindo toda a efetividade a si mesma, toma consciência da sua própria inanidade à medida que anula todo o valor concreto e substancial do mundo. Tal movimento irônico de autodestruição da subjetividade, marca da ironia romântica, constitui, com efeito, a diferença mais relevante entre a ironia e a comédia, tal como Hegel as perspetiva.

O elogio de Hegel a Shakespeare desenvolve-se, curiosa e interessantemente, segundo uma postura de consideração estética do poeta inglês como o iniciador da dissolução da arte. Atente-se: tal subjetividade artística perde a sua potencialidade de manifestação do *Geist* – a sua efetividade não mais traduz do que *contingência* [*Zufälligkeit*] ou arbitrariedade. As posições estéticas finais de Hegel, inteiramente dedicadas ao humor como elemento potenciador do fim da arte, assumem um tom equivocadamente desconcertante no interior do pensamento sistemático e teleológico do filósofo: a crescente ênfase moderna na *subjetividade*, marca estética da arte romântica, como que conduz, paradoxalmente, à impossibilidade de determinação e efetivação do *Geist*, do Absoluto.

Mas, neste cume, a comédia conduz ao mesmo tempo à dissolução da arte em geral. A finalidade de toda a arte é a identidade produzida por meio do espírito, na qual o eterno, o verdadeiro em si e para si é revelado em aparição e forma reais para a nossa intuição exterior, para o ânimo e para a representação. Todavia, a comédia expõe esta unidade apenas na autodestruição, na medida em que o absoluto, o que se quer produzir para a realidade, vê esta realização aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e o subjetivo; então a presença e a eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da

existência real [...]; apenas a subjetividade, como tal, se mostra, ao mesmo tempo, nesta dissolução, como certa de si mesma e em si mesmo garantida.^{84*}

Em última instância, a arte perde a sua eminente qualidade de manifestação do *Geist*, apresentando-se na sua impossibilidade de expressão do Absoluto. A superação da arte pela filosofia assume-se, então, efetivada no interior do pensamento hegeliano: a conceptualidade filosófica assume a sua prerrogativa espiritual.

O pensamento e a reflexão sobrelevaram a bela arte. [...] a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que as épocas antigas e os seus povos nela procuravam e apenas nela encontravam. [...] A cultura da reflexão da nossa vida contemporânea impele-nos, tanto no que respeita à vontade quanto ao julgamento, a manter pontos de vista universais, os quais devem determinar o particular, de tal modo que, para nós, as formas, as leis, os deveres, os direitos e as máximas universais, devem ser considerados como fundamentos de determinação e como o principal elemento governador. No entanto, no que concerne o interesse da arte, bem como no que respeita a produção da mesma, exigimos, acima de tudo, uma vitalidade, na qual a universalidade não se encontra presente como lei e como máxima, mas sim o ânimo e o sentimento [...]. Por isso, o estado de coisas do nosso tempo não é favorável à arte.^{85*}

147

⁸⁴ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III. Op. cit.*, pp.572-573.

⁸⁵ * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.24-25.

CAPÍTULO 2

A FILOSOFIA ADORNIANA DA ARTE E A PERMANÊNCIA DO CONCEITO DE SUBJETIVIDADE

A perspetivação da centralidade do conceito filosófico de *subjetividade* [*Subjektivität*] no contexto do pensamento estético adorniano poderá ser delineada, assim sustentamos, a partir de uma inicial e cuidada leitura das posições avançadas pelo filósofo acerca da conceção-chave de *conteúdo de verdade da obra de arte* [*Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes*]. Com efeito, a consideração relativa à realização de um *conteúdo de verdade* – o qual apela à sua determinação segundo o pensar e a conceptualidade filosóficos – no âmbito do objeto artístico implica a avaliação do pensamento estético de Adorno como uma *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*]: trata-se, pois, de uma *filosofia de arte* que, desenvolvida em torno da conceção de *conteúdo de verdade* da obra de arte, concerta o questionamento de determinadas conceções estéticas centrais no âmbito da teoria modernista da arte – entre as quais, a noção de *autonomia artística*. As posições estéticas de Adorno não poderão, pois, ser plenamente identificadas com as teorizações modernistas sobre arte¹ – a elaboração de uma *filosofia da arte*, tal como o pensamento estético adorniano a elaborara, define e assinala tal distância.

149

¹ No âmbito do presente livro, as referências às denominadas teorizações modernistas sobre arte deverão ser lidas e consideradas à luz da teoria da arte desenvolvida pelo crítico Clement Greenberg. No que concerne uma visão mais ampla sobre o assunto, importaria mencionar a esclarecedora obra de Matei Calinescu *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1977-1987).

Com efeito, a questão da *autonomia da arte* – um dos postulados teóricos do modernismo artístico – apresenta-se como uma problemática complexa no interior do pensamento estético de Adorno. No decurso das primeiras páginas de *Ästhetische Theorie*, amplamente dedicadas a tal questão, o filósofo assume uma perspetivação relativa à inelutabilidade da inscrição da *heteronomia* na arte: segundo Adorno, o momento heterónimo da arte determina-se como dimensão constitutiva do próprio conceito de *arte* [*Kunst*] e do seu movimento histórico. Importará, pois, analisar o conceito adorniano de *arte*, tal como as primeiras páginas de *Ästhetische Theorie* o expõem. Não se tratará de avaliar o conceito de arte como uma definição composta por invariantes conceptuais remetidas a uma essencialidade identitária e originária da arte, mas, ao invés, cumprirá compreender o conceito de arte como uma «constelação de momentos que se transformam historicamente»^{2*}. A determinação teórica do conceito de arte interseta-se com a perspetivação respeitante ao seu devir histórico: a arte – o seu conceito – apresenta-se teoricamente interpretável segundo a lei do seu movimento histórico, e não através da postulação de uma suposta identidade essencial e ininterrupta que o modernismo supostamente alcançaria ou revelaria. A contínua recusa da empírea envolvente constitui-se como o enunciado primeiro que, de acordo com o filósofo, configura o conceito de arte. Há, todavia, um outro enunciado a considerar filosoficamente, conquanto este enunciado coloque em risco o carácter autónomo da arte: trata-se da incessante *negação* [*Negation*] desenvolvida pela arte relativamente à sua definição conceptual anteriormente estabelecida. E tais considerações, importaria assinalar, não deverão ser compreendidas somente ao nível da história da arte enquanto processo de rutura interna das obras entre si.

A lei do movimento histórico da arte – como que impossibilitando uma definição conceptual perfeitamente conclusa e fechada – impele a arte a «apresentar-se contrária àquilo que constitui o seu conceito, tornando-a, por conseguinte, incerta até ao mais íntimo da sua fibra»^{3*}. A inexorabilidade da abertura da arte à *heteronomia*

² * *ÄT*, p.11.

³ * *ÄT*, p.10.

– a inelutabilidade da inscrição do momento heterónimo na arte – determina-a na condição de contínua transfiguração do seu conceito próprio. No decurso do intento teórico de definição conceptual da arte, o pensamento estético deverá, pois, orientar-se segundo a atenta consideração dos modos de transfiguração da arte num *outro* [*ein Anderes*] relativamente ao seu próprio conceito anteriormente elaborado; o momento heterónimo apresenta-se como determinação inelutavelmente constitutiva da definição conceptual e do movimento histórico da arte: «[a]tacando o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela [a arte] transforma-se qualitativamente, tornando-se um outro»^{4*}. No mesmo tom:

A definição do que é a arte é sempre previamente estabelecida pelo que ela fora anteriormente, mas apresenta-se legitimada somente por aquilo em que se tornou, aberta ao que aspira ser e àquilo em que poderá, porventura, tornar-se. [...] Inquestionavelmente, as obras de arte só se tornam obras de arte mediante a negação da sua origem.^{5*}

Segundo Adorno, o pensamento estético, nos seus intentos de delineamento teórico da definição conceptual de arte, deverá atentar sobre a impossibilidade de estiolamento do momento heterónimo da arte, inclusivamente da arte perspectivada no ponto máximo da sua autonomia: «a história da arte, enquanto história do progresso da sua autonomia, não pôde extirpar este momento [heterónimo]»^{6*}. A *heteronomia* artística potencia a oclusão da arte perante as tentativas teóricas de definição conceptual: o conceito de arte não poderá ser perspectivado e enunciado segundo leis de identidade interna, como «o círculo fixado de um domínio garantido de uma vez por todas»^{7*}. Importará avaliar, por conseguinte, a abertura da arte à *heteronomia* como possibilidade da sua abertura à *não-identidade* [*Nichtidentität*] – ao *outro* de si, ao *outro da arte* [*das Andere der Kunst*]: «[o] carácter

⁴ * *ÄT*, pp.10-11.

⁵ * *ÄT*, pp.11-12.

⁶ * *ÄT*, p.17.

⁷ * *ÄT*, p.17.

de devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém [...] Ela [a arte] existe unicamente na relação com o seu outro e é este o processo que a acompanha. [...] No seu próprio conceito encontra-se presente o fermento que a suprime»^{8*}.

Cumprirá sublinhar a exigência adorniana no que respeita a experiência filosófica da obra de arte: o movimento de pensar filosoficamente sobre a arte não poderá constituir-se segundo os postulados da pura identidade, como se a arte se determinasse como um domínio perfeitamente fechado *para-si*. Inclusivamente a arte autonomamente constituída não poderá ser filosoficamente concebida como uma esfera autoidêntica, configurada segundo a total exclusão de momentos heterónomos. A experiência filosófica da arte deverá, pois, afigurar-se como uma experiência *extra-artística*, marcada por uma postura de avaliação da arte que recuse a sua circunscrição a um domínio teórico e cultural pura ou autonomamente artístico; trata-se de uma exigência do pensamento filosófico-estético: «sentir o outro da arte como um dos primeiros estratos da sua própria experiência»^{9*}.

152

Importaria interrogar: como compreender a inscrição da *heteronomia* no movimento de contínua reelaboração da definição conceptual de arte e, consecutivamente, no âmbito da *filosofia da arte*? De acordo com Adorno, a perspetivação relativa à inexorabilidade do momento heterónimo da arte apresenta-se concertada com a sustentação relativa à realização artística de um *conteúdo de verdade* a determinar filosoficamente. *Conteúdo de verdade* da arte e *momento heterónimo* da arte anunciam-se como conceitos afins no âmbito do pensamento estético de Adorno: a qualidade de objeto que integra e realiza uma *verdade* [*Wahrheit*], própria da obra de arte, apresenta-se como condição de dissolução do carácter pretensamente autónomo do objeto artístico particular e da arte em geral. Segundo o pensamento estético de Adorno, o domínio da arte cruza-se com o domínio da filosofia, invalidando a pretensão modernista de configuração de um suposto domínio estrita ou puramente artístico.

⁸ * *ÄT*, pp.12-14.

⁹ * *ÄT*, p.17.

2.1. Heteronomia e negatividade da arte.

Os comentários de Jay M. Bernstein

A obra de arte como «o elemento cortante» [*das Schneidende*]¹⁰: a expressão, introduzida em *Ästhetische Theorie*, insere-se no âmbito das posições estéticas de Adorno respeitantes à arte como domínio de *negatividade* [*Negativität*]. No contexto do pensamento adorniano, a obra de arte apresenta-se perspectivada como uma entidade constituída segundo um contramovimento, sustentado segundo um propósito de rutura, relativamente aos modos de configuração e objetivação empíricas, decorrentes da autoposição lógica subjetiva e do primado da identidade – ou, segundo as palavras de Adorno, o primado do *sempre-igual* [*das Immergleiche*]. O carácter de *negatividade da arte* [*die Negativität der Kunst*] – que a determina na sua condição de separabilidade relativamente ao existente empírico positivo – poderá ser compreendido segundo a consideração da sua dimensão de *não-identidade* [*Nichtidentität*]: a recusa da arte em constituir-se como uma literalidade lógica, imediatamente derivada das categorias objetivantes subjetivas, delinea-se sob um propósito de determinação-de-si como um *não-idêntico* [*Nichtidentische*] perante a subjetividade – esta concebida, por seu turno, como autoposição lógica enformada segundo o princípio da identidade. A imposição da obra de arte como um *outro* [*Anderes*] – isto é, uma entidade sustentada na sua irredutibilidade perante o sujeito lógico e a empírea configurada segundo os postulados subjetivos identitários – assume-se, por conseguinte, como expressão do seu carácter de não-identidade relativamente à realidade empírica.

Asseverar-se-ia: a determinação negativa da arte – perspectivada em articulação com a sua dimensão de não-identidade – apresenta-se constituída no decurso de um movimento de negação-de-si enquanto imediatidade lógica, prontamente decorrente de e reconduzível ao sujeito objetivante. Rejeitando determinar-se como objetivação empírica, a obra de arte configura-se, enquanto núcleo *negativo* e *não-idêntico*, segundo a sua recusa da racionalidade subjetiva dominante, impondo-se na sua possibilidade de constituição-de-si

¹⁰ *ÄT*, p.67.

como elemento de ruptura – e, consecutivamente, como momento crítico – para com a realidade empírica, identitariamente enformada sob os postulados categoriais do sujeito lógico.

Tais considerações compõem a leitura de Jay M. Bernstein, comentador norte-americano do pensamento estético de Adorno, concernente à questão adorniana da *negatividade da arte*. Segundo Bernstein em *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*, de 2006, a *negatividade da arte* constitui-se, sob o olhar do filósofo alemão, como decorrência da sua condição de «refúgio da particularidade sensível» [*the refuge of sensuous particularity*]¹¹ no interior da realidade abstratamente constituída segundo as universalidades e objetividades determinadas, por seu turno, pela racionalidade lógica científica, deformada em «entendimento mecânico» [*mechanical understanding*]¹². De acordo com a interpretação de Bernstein – que, importaria assinalar, privilegia uma postura de análise concernente à questão adorniana da *negatividade da arte* segundo a leitura de *Negative Dialektik*, de 1966 –, a arte assume-se, no contexto do pensamento estético de Adorno, como momento contraposto (como momento *negativo*) face aos modos de racionalidade discursiva que configuram a natureza segundo as determinações categoriais da subjetividade lógica. Correlativamente, a teoria estética de Adorno, assim interpretada, sustenta uma perspetivação da arte enquanto esfera ou domínio nos quais se efetiva a possibilidade de convocação e salvaguarda da *particularidade sensível* [*the sensuous particularity*], em contraposição aos processos subjetivos de sobredeterminação da natureza segundo conceptualidades lógicas universais, ou seja, categorizações abstratas. Segundo os comentários de Bernstein, a arte apresenta-se compreendida, no contexto filosófico adorniano, como potencialidade de inversão do processo de subordinação abstrata do particular sensível sob a conceptualidade universal – trata-se do delineamento lógico que definira o projeto moderno de identificação

¹¹ Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2006, p.209.

¹² Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.47.

conceptual da natureza sob o sujeito enquanto autopoisição formal e categorial. Assim escreve Bernstein em *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, de 1992: «[o] que é reprimido pelo pensamento identitário e pelos mecanismos sociais que o concretizam é a particularidade sensível [*sensuous particularity*]»^{13*}.

No seguimento da interpretação de Bernstein, a dimensão de não-identidade da arte assume-se avaliada como decorrência da sua não-passibilidade de perfeita subsunção lógica – isto é, subsunção subjetiva. Neste sentido, no âmbito da estética adorniana, tal como avaliada pelo comentador norte-americano, a obra de arte constitui-se como possibilidade de recuperação da experiência da natureza enquanto domínio não-configurável e não-redutível sob o princípio subjetivo da identidade lógica: a obra de arte impõe-se como entidade refratária perante a conceptualidade subjetiva, como um «*em-si [in itself]*» oposto ao universal *para-nós [for us]*»¹⁴, considerando o *para-nós* como postulado lógico subjetivo que tudo envolve e enforma como *sempre-idêntico* (sob o sujeito, acrescentar-se-ia). Articuladamente, Bernstein compreende a experiência filosófica da arte, enunciada como objeto privilegiado do pensamento adorniano, como ocasião de «problematização da nossa relação com o mundo natural» [*the problematization of our relation to the natural world*]¹⁵ e, consecutivamente, como momento potenciador da experiência da natureza na sua «imediatidade sensível» [*sensuous immediacy*]¹⁶, aquém da mediação lógica conceptual e do juízo teórico científico que sustentaram o processo moderno de racionalização (evoque-se o conceito de *Rationalisierung*, segundo o pensamento de Max Weber) da realidade. De facto, a influência da teoria da racionalização de

¹³ * Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge, UK : Polity Press, 1992, p.257.

¹⁴ Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.152.

¹⁵ Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.153.

¹⁶ Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.152.

Weber¹⁷ no âmbito da filosofia de Adorno assume-se como elemento

¹⁷ A este propósito, leia-se Max Weber em *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* de 1905 (recorre-se à tradução portuguesa de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão): «A forma especificamente moderna do capitalismo ocidental foi evidentemente determinada em larga medida pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas; a sua racionalidade está hoje essencialmente dependente das possibilidades de avaliação dos factores técnicos fundamentais. Isto significa, porém, que ela está dependente das particularidades da ciência moderna, especialmente das ciências naturais exactas e racionais, baseadas nas matemáticas e na experimentação. O desenvolvimento destas ciências e das técnicas que delas derivam recebe, por sua vez, um impulso decisivo dos interesses capitalistas na sua aplicação em termos económicos. Não é que o aparecimento da ciência ocidental tenha sido determinado por este conjunto de interesses. Já os indianos cultivaram a álgebra e inventaram o sistema decimal. Mas só depois foi utilizado pelo capitalismo em ascensão no Ocidente, não tendo a Índia criado formas modernas de cálculo e contabilidade. Também o aparecimento da matemática e da mecânica não esteve dependente de interesses capitalistas, mas esteve-o o aproveitamento técnico dos conhecimentos científicos. Estes representaram factor importante na organização da vida da população e foram decisivamente encorajados no Ocidente por intermédio das vantagens económicas que a si lhe eram associadas, vantagens essas que emanavam das características particulares da ordem social do Ocidente. É necessário, todavia, perguntar: de que elementos destas características particulares? Com efeito, nem todos terão tido a mesma importância. Entre os mais importantes cabe citar a estrutura racional do direito e da administração. Na realidade, o moderno capitalismo empresarial racional necessita tanto de meios técnicos de produção calculáveis como de um direito previsível e de uma administração segundo regras formais, sem o que é evidentemente possível um capitalismo comercial aventureiro e especulativo, bem como todas as formas de capitalismo de dependência política, mas não a empresa racional privada com um capital fixo e um cálculo seguro. Só o Ocidente põe este tipo de direito e de administração ao serviço da actividade económica com um tal grau de perfeição legal e formal. Mas, perguntamos agora, de onde vem esse direito? A investigação mostra que, para além de outras circunstâncias, foram indubitavelmente interesses capitalistas que abriram caminho ao domínio da classe dos juristas especializados em direito racional e administração. Mas de modo nenhum só esses interesses ou sobretudo eles; não tendo criado esse direito só para eles, outras forças estiverem igualmente na sua base. E porque não fizeram o mesmo os interesses capitalistas na China e na Índia? Por que motivo o desenvolvimento científico, artístico, político e económico não se processou aí no sentido da racionalização que é característica do Ocidente? Com efeito, trata-se em todos os casos de um «racionalismo» especificamente moldado na cultura ocidental. Pode, porém, entender-se coisas muito diversas sobre este conceito, como as páginas que se seguem mostrarão mais de uma vez. Há, por exemplo, «racionalizações» da contemplação mística, isto é, de um comportamento que, do ponto de vista de outras áreas vivenciais, se apresenta como especificamente «irracional», assim como há «racionalizações» da vida económica, da técnica, do trabalho científico, da educação, da guerra, da prática jurídica e da administração. Para além do mais, pode proceder-se a uma «racionalização» de cada um destes campos a partir de pontos de vista e finalidades completamente divergentes e o que um [ponto de vista] é «racional» pode, considerado de outro ponto de vista, ser «irracional». Por este motivo surgiram as mais diversas formas de racionalizações nos mais díspares espaços vitais e em todas as áreas culturais. Para caracterizar as diferenças histórico-culturais torna-se necessário saber quais as esferas e em que direcção elas se racionalizaram. A questão é, pois, de novo a seguinte: reconhecer o carácter específico do racionalismo ocidental e, dentro deste, as formas

de significativa relevância no contexto da leitura de Bernstein^{18*}:
o comentador norte-americano perspectiva a questão adorniana

do racionalismo ocidental moderno, assim como explicar o seu aparecimento.» Max Weber. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa : Editorial Presença, 1983, pp.16-17.

¹⁸ * Segundo uma postura teórica distinta da de Bernstein, também Jürgen Habermas enfatiza a influência do pensamento de Max Weber – designadamente, do conceito de *racionalidade instrumental* [*Zweckrationalität*] – no âmbito da filosofia de Adorno. De acordo com Habermas em *Theorie des kommunikativen Handelns*, de 1981, a noção de razão subjetiva apresentada por Adorno decorre de uma interpretação demasiadamente redutora da teorização weberiana sobre a racionalidade instrumental e sobre a *racionalização da sociedade* [*gesellschaftliche Rationalisierung*], não partilhada pelo próprio Habermas, que, por seu turno, aspira a conceber a racionalidade segundo posições relativas à linguagem e à comunicação intersubjetiva, rompendo com todas as formulações teóricas assentes numa filosofia da consciência e na relação assimétrica sujeito-objeto. Leia-se Habermas: «[...] por outro lado, na análise da *racionalização da sociedade*, tal como configurado na Modernidade, ele [Max Weber] permite-se orientar-se segundo a concepção restrita de racionalidade instrumental [*Zweckrationalität*]. Weber partilha este conceito com Marx, por um lado, e com Horkheimer e Adorno, por outro lado. Começarei por apresentar a minha perspectiva através de uma análise rápida destas três posições. De acordo com Marx, a racionalização da sociedade tem lugar direto no âmbito do desenvolvimento das forças produtivas, isto é, na expansão do conhecimento empírico, na melhoria das técnicas de produção, e na crescente mobilização, qualificação e organização da força de trabalho socialmente útil. Em contraste, as relações de produção, as instituições que expressam a distribuição do poder social e regulam o acesso diferenciado aos meios de produção, são passíveis de serem revolucionadas somente sob a pressão da racionalização das forças produtivas. Max Weber avalia o enquadramento institucional da economia capitalista e o estado moderno de um modo distinto: não como relações de produção que impedem o potencial da racionalização, mas como subsistemas da ação racional no âmbito dos quais o racionalismo ocidental se desenvolveu em termos sociais. Decerto, ele rejeita que a burocratização conduziu à reificação das relações sociais, a qual sufocaria os incentivos motivacionais de uma conduta de vida racional. Horkheimer e Adorno, e posteriormente Marcuse, interpretam Marx segundo tal perspectiva weberiana. De acordo com a concepção de uma razão instrumental tornada autónoma, a racionalidade dominadora da natureza confunde-se com a irracionalidade da dominação de classes, no contexto da qual as forças de produção, continuamente bloqueadas, desencadeariam a estabilização das relações de produção alienadas. A *Dialética do Esclarecimento* anula a ambivalência que Weber ainda considerava no âmbito dos processos de racionalização, revertendo a avaliação positiva de Marx. A ciência e a tecnologia, as quais constituem para Marx um potencial indiscutivelmente emancipatório, tornam-se meios de repressão social. Não estou interessado, neste ponto, na indagação sobre qual das três posições é a correta; estou interessado, sim, na fragilidade teórica que tais posições partilham entre si. Por um lado, Marx, Weber, Horkheimer e Adorno identificam a racionalização da sociedade com o alargamento da racionalidade instrumental e estratégica dos contextos de ação; por outro lado, tais posições traduzem uma equívoca noção de *racionalização abrangente da sociedade*, seja enquanto conceito de uma associação de livres produtores, seja enquanto modelos histórico de uma conduta de vida eticamente racional, seja enquanto relações fraternais com a natureza reconciliada, e é contra esta noção que tais autores avaliam a posição relativa dos processos de racionalização empiricamente

da *negatividade da arte* a partir de considerações respeitantes à denominada dominação subjetiva – ou *dominação espiritual* [*geistige Herrschaft*] – da experiência da natureza, segundo a qual o primado da total racionalização se impusera como marca da modernidade^{19*}.

Por conseguinte, Bernstein delinea, no decurso das suas considerações sobre a obra de Chaïm Soutine²⁰ – e em contraposição relativamente às postulações de Clement Greenberg sobre a *superfície plana* [*flatness*] como marca essencial e distintiva da pintura²¹ –, uma perspetivação respeitante à denominada imediatidade sensível da

descritos.». Jürgen Habermas. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, pp.208-209.

¹⁹ * No ensaio de Jay M. Bernstein intitulado «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» [Cf. Jay M. Bernstein. «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» in Jay M. Bernstein; Claudia Brodsky; Anthony J. Cascardi; Thierry de Duve; Aleš Erjavec; Robert Kaufman; Fred Rush. *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley : University Of California Press, 2010, pp.210-248], o comentador norte-americano apresenta a subjetividade transcendental kantiana – designadamente no que respeita a sua configuração no âmbito de *Kritik der reinen Vernunft* – como o modelo de subjetividade filosófica que concentra as críticas adornianas; todavia, o referido ensaio de Bernstein não menciona a pertinência da subjetividade estética reflexiva da terceira *Crítica* de Kant no contexto do pensamento estético adorniano (tal será, pois, objeto de atenção de Christoph Menke, como veremos). Cite-se Bernstein no ensaio acima referido: «Adorno recorre à conceção kantiana de subjetividade transcendental como modelo da racionalização histórica da razão através da qual esta, considerada como instrumento da liberdade e da reconciliação com a natureza, revertera no seu oposto, numa fonte de dominação e separação. [...] Adorno alega que a ideia kantiana da constituição transcendental é filosoficamente falsa, mas socialmente e historicamente verdadeira; com a ideia da subjetividade transcendental consolidou-se a precedência, em termos sociais, das categorias abstratas (as categorias da troca) sobre os objetos.». Jay M. Bernstein. «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» in Jay M. Bernstein; Claudia Brodsky; Anthony J. Cascardi; Thierry de Duve; Aleš Erjavec; Robert Kaufman; Fred Rush. *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley : University Of California Press, 2010, pp.212-213.

²⁰ Cf. Jay M. Bernstein. «Judging Life: Kant, Clement Greenberg, and Chaïm Soutine» in Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2006, pp. 46-77.

²¹ Cf. Clement Greenberg. «Towards a New Laocoon» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944*. Ed. John O'Brian. Chicago / London : The University Press of Chicago, 1986, pp. 23-41. No ensaio referido, um dos primeiros escritos publicados de Clement Greenberg, a noção de *superfície plana* [*flatness*], enunciada como característica essencialmente definidora da pintura enquanto arte, apresenta-se já teoricamente formulada e desenvolvida. A conceção relativa à delimitação conceptual da pintura enquanto forma de arte cuja experiência estética se anuncia como experiência estritamente *visual* (e não tátil), assim como a postulação respeitante à circunscrição e à exploração do seu *medium* próprio como tarefa constitutivamente definidora de cada arte, anunciam-se como linhas-mestras do pensamento de Greenberg já manifestas nesse ensaio inicial.

arte como efetivação da sua possibilidade de abertura a uma suposta materialidade natural, a um eventual estofamento material da natureza, como se a experiência estética se constituísse como potencialidade de determinação do designado *sentido material* [*material meaning*] da *natureza sensível* [*sensuous nature*], não-passível de configuração segundo os juízos teóricos científicos assentes no primado da subsunção do particular e do material/conteudal sob o universal lógico formal²².

²² De facto, as posições estéticas de Bernstein – tal como expostas na sua leitura de Adorno e, principalmente, no já mencionado ensaio sobre Chaïm Soutine – traduzem uma certa semelhança teórica com os trabalhos de Merleau-Ponty sobre a pintura de Cézanne apresentados em *L'oeil et l'esprit*, obra postumamente publicada em 1961. Tal escrito de Merleau-Ponty sustenta uma postura filosófica de reabilitação ontológica do sensível – uma *ontologia do sensível* –, perspectivado, por seu turno, a partir da elaboração do conceito de *ser bruto ou selvagem* [*l'être brut ou sauvage*], tal como enunciado em *Le visible et l'invisible*, obra publicada em 1964 após a morte do filósofo, e concebido a partir da reconfiguração da noção husserliana tardia de *mundo da vida* [*Lebenswelt*]. No dizer de Husserl em *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1936-1954), o mundo da vida constitui «um domínio de evidências originárias» (Edmund Husserl. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental. Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica*. Trad. Diogo Falcão Ferrer. Lisboa: Universidade de Lisboa. Centro de Filosofia, 2008, §34); «previamente dado, pré e extracientífico, ou seja, o mundo da experiência sensível, sempre pré-dado numa inquestionada obviedade» (Edmund Husserl. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental. Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica*. Op. cit., §17).

A fenomenologia ontológica de Merleau-Ponty, delineada, por seu turno, segundo uma reformulação do quadro husserliano da intencionalidade – segundo o filósofo francês, é o corpo, e não a consciência subjetiva transcendental, que se constitui como novo centro intencional –, desenvolve-se em direção a uma perspetivação do ato de pintar enquanto possibilidade de revelação da vibração ontológica do visível, denominado segundo o termo *carne* [*chair*] em *Le visible et l'invisible* e filosoficamente descrito a partir da consideração relativa à homogeneidade ontológica – o *entrelaçamento* [*l'entrelacs*], o *quiasma* [*le chiasme*] – entre corpo (humano) e mundo. A experiência do ato de pintar – assim como a experiência estética – determina-se segundo a possibilidade de revelação da experiência corpo-mundo enquanto experiência sensível primordial, anterior à conceptualização lógica e ao pensamento científico. Leia-se Merleau-Ponty em *L'oeil et l'esprit* (recorre-se à tradução portuguesa de Luís Manuel Bernardo): «O pintor “oferece o seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.» Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2006, p.19. Continuamente: «[O] mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo Ser [...] Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. O meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjectivo, qualquer

A experiência da arte apresentar-se-ia, portanto, como experiência de tal imediatidade sensível da natureza enquanto materialidade viva^{23*}

mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas o meu corpo, ele, move-se, o meu movimento desdobra-se. [...] O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. [...] Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo.» Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Op. cit., pp.20.21. No mesmo tom: «...todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma do corpo, e ela justifica-os. Uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado, é necessário que a sua visão de alguma maneira se faça nelas, ou, melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença, que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontraria os motivos que sustêm a sua inspecção do mundo? [...] Eu teria grande dificuldade em dizer onde está o quadro que miro. Pois eu não o miro como se olha para uma coisa, não o fixo no seu lugar, o meu olhar erra nele como nos nimbos do Ser, eu vejo de acordo ou com ele, mais do que propriamente o vejo a ele.» Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Op. cit., pp.23-24. E ainda: «A pintura desperta, eleva à sua máxima potência um delírio que é a própria visão, posto que ver é ter à distância, e a pintura estende esta bizarra possessão a todos os aspectos do Ser, que devem de qualquer modo tornar-se visíveis para a ela acederem. Quando o jovem Berenson falava, a propósito da pintura italiana, de uma evocação dos valores tácteis, não poderia estar mais enganado: a pintura não evoca nada, muito menos o táctil. A pintura faz algo de completamente diferente, quase o inverso: confere existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz com que não necessitemos de um ‘sentido muscular’ para ter a volumetria do mundo. Esta visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, abre sobre uma textura do Ser, cujas mensagens sensoriais discretas não são mais do que pontuações ou cesuras, e que o olho habita como o homem a sua casa.» Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Op. cit., pp.26-27. Por fim: «Mas a interrogação da pintura visa, em todo o caso, essa gênese secreta e fervorosa das coisas no nosso corpo. [...] Entre ele [o pintor] e o visível, os papéis invertem-se inevitavelmente. É por isso que tantos pintores disseram que as coisas os olhavam, e André Marchand depois de Klee: “numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava lá, à escuta... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, enterrado. Eu pinto, talvez, para me emergir”. Aquilo que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser.» Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Op. cit., pp.28-29. No que respeita a fenomenologia ontológica de Merleau-Ponty, importaria assinalar a pertinência do estudo das seguintes obras: Bernard Sichère. *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*. Pref. Jean-Toussaint Desant. Paris : Bernard Grasset, 1982, e Marc Richir; Etienne Tassin (ed.). *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*. Grenoble : Jérôme Millon, 1992.

²³ * Considerações de teor semelhante são apresentadas por Bernstein no ensaio sobre a obra de Cindy Sherman intitulado «The Horror of Nonidentity. Cindy Sherman’s Tragic

– anunciada por Bernstein como a dimensão heterónoma da arte –, refratária à prevalência lógica dos modos abstratos de conceptualização universal configurados segundo a racionalidade subjetiva^{24*}.

As artes, no plural (música, pintura e escultura, literatura) são, para Adorno, o repositório de elementos da experiência *particular, sensível e corpórea* que haviam sido considerados como dispensáveis no âmbito da cognição quando o signo abstrato – primeiramente o universal platónico, posteriormente o signo matemático e o conetivo lógico – se tornara legislador para o conhecimento empírico e para a racionalidade prática.^{25*}

Com efeito, segundo a leitura de Bernstein, a obra de arte, na sua potencialidade de constituição-de-si como refúgio da natureza não-idêntica – o seu elemento heterónomo –, apresenta-se perspectivada como expressão de uma outra figura de racionalidade subjetiva, a qual, por sua vez, se configura como crítica da razão abstrata dominante: trata-se da *racionalidade estética* [*ästhetische Rationalität*]. A obra de arte, enquanto núcleo de logicidade imanente, determina-se em contraposição relativamente aos modos sintéticos identitários do

161

Modernism» [Cf. Jay M. Bernstein. «The Horror of Nonidentity. Cindy Sherman's Tragic Modernism» in Peter Osborne (ed.). *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*. London : Serpent's Tail, 2000, pp.107-144]. Leia-se Bernstein: «Ao abstrair a particularidade sensível, os processos de conceptualização desenvolvidos no Iluminismo negligenciam a característica mais evidente do objeto percecionado: o facto de que aquilo que se encontra sob o nosso olhar consistir num ser vivo. Ao submeter cada objeto à racionalização fins-meios, tratando-o, assim, como uma entidade infinitamente manipulável, a racionalidade instrumental extirpa a vida do âmbito do mundo; [...] por conseguinte, e na medida em que a nossa experiência relativamente ao vivo se torna cada vez mais ambígua, o que passa a contar como experiência do vivo apresenta-se não legitimado.» Jay Bernstein. «The Horror of Nonidentity. Cindy Sherman's Tragic Modernism» in Peter Osborne (ed.). *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*. London : Serpent's Tail, 2000, pp.110-111.

²⁴ * No já mencionado ensaio «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies», Bernstein avalia o modernismo artístico, tal como compreendido por Adorno (o principal objeto de atenção do texto referido é a obra de Picasso), como «a voz da particularidade sensível contra a racionalidade abstrata. Em breves palavras, tal constitui a tese central de *Teoria Estética*». Jay M. Bernstein. «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» in Jay M. Bernstein; Claudia Brodsky; Anthony J. Cascardi; Thierry de Duve; Aleš Erjavec; Robert Kaufman; Fred Rush. *Art and Aesthetics After Adorno*. Op. cit., p.213.

²⁵ * Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.205.

sujeito categorial, constituindo-se como uma objetivação distinta – uma *outra* objetivação – perante as objetivações empíricas identitariamente elaboradas. A inscrição na arte da não-identidade – enunciada, segundo Bernstein, como a natureza enquanto imediatidade sensível e material, a dimensão heterónoma da arte – implica a negação-de-si enquanto produto lógico derivado do sujeito categorial e dos seus modos de configuração empírica identitária. Na sua possibilidade de convocação da natureza não-idêntica, o gesto sintético – o processo de objetivação – da obra de arte apresenta-se delineado segundo a recusa da lógica de conversão da não-identidade em identidade (a qual se anuncia, em última instância, como uma lógica promotora do estiolamento da não-identidade enquanto tal). No âmbito da síntese estética – perspetivada como movimento de objetivação do objeto artístico –, os momentos não-idênticos da obra de arte afiguram-se como elementos integrantes, como que libertos das determinações identitárias subjetivas; o carácter distintivo do movimento de objetivação da obra de arte determina-a como objeto crítico – *negativo* – perante os modos subjetivos de configuração empírica identitária e, conseqüentemente, perante as universalidades e objetividades abstratas dominantes. O movimento de objetivação da obra de arte – sustentado num gesto sintético não-abstratamente identitário e constituído segundo a possibilidade de transfiguração da racionalidade abstrata numa racionalidade estética aberta à não-identidade – apresenta-se delineado como que em rutura relativamente ao movimento de produção de objetivações e objetividades lógicas decorrentes da autoposição do sujeito categorial: «na arte, a síntese apresenta uma direção diferente da do mundo exterior à arte; uma direção segundo a qual aquilo que fora excluído da cognição pura e das sínteses objetivantes é reintegrado»^{26*}.

De acordo com a interpretação do comentador norte-americano, a questão da *negatividade da arte*, tal como pensada por Adorno, deverá ser avaliada a partir da consideração da possibilidade de constituição-de-si do objeto artístico enquanto núcleo de objetividade própria,

²⁶ * Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Op. cit., p.199.

imposto como um outro perante a racionalidade lógica identitária e perante as objetivações e objetividades empíricas: a obra de arte apresenta-se como um outro não-idêntico ao sujeito categorial, como um outro não-redutível perante a empírea circundante – porquanto se apresenta determinada como uma entidade não configurada sob a *ratio* identitária e não objetivada segundo a lógica subjetiva do *para-nós*. Neste sentido, e mediante a sua assunção enquanto outro, a obra de arte afigura-se como crítica da razão subjetiva dominante e, correlativamente, do estado de coisas existente por esta determinado: «[a] arte é o outro da razão, mas não uma negação abstrata da razão»^{27*}. A potencialidade de abertura da arte à não-identidade – condição da sua configuração como objetivação sintética não-identitária e da sua imposição como entidade *negativa* no contexto da realidade envolvente – constitui-se, não somente como expressão da sua negatividade, mas, e mais incisivamente, como a sua possibilidade de posicionamento crítico perante o estado de coisas existente.

As sínteses estéticas tornam-se um protesto contra o estado de coisas existente se e só se for demonstrado que conceber as coisas segundo a sua particularidade sensível, e não segundo juízos, constitui-se, não como uma conquista estática do progresso da arte, mas como uma situação que a arte aspira a transformar.^{28*}

Segundo Bernstein, a *negatividade da arte* constitui-se como efetivação da sua rejeição imanente em determinar-se segundo o primado lógico da identidade abstrata, subjetivamente afirmado e postulado. Enquanto núcleo imposto como um outro não-idêntico, a obra de arte apresenta-se como entidade envolta em negatividade sob o todo subjetivamente enformado como *sempre-idêntico*. De acordo com o comentador do pensamento estético de Adorno, a *negatividade da arte* delinea-se segundo a sua recusa em confirmar o *para-nós* subjetivo que tudo configura como identitariamente redutível sob o sujeito. Como tal, e no

²⁷ * Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Op. cit., p.269.

²⁸ * Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Op. cit., p.198.

seguimento do que se afirma, apresentar-se-ia filosoficamente legítimo sustentar e concluir, com Bernstein, a possibilidade de uma dissolução da *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] no que respeita a perspetivação da determinação da arte enquanto núcleo de negatividade e de não-identidade^{29*}.

²⁹ * A influência dos comentários de Jay M. Bernstein dedicados ao pensamento estético de Adorno no contexto académico norte-americano poderá ser verificada a partir da leitura do importante estudo *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, de 2013, de Robert B. Pippin, dedicado à estética hegeliana e as suas relações com o modernismo. O estudo de Pippin integra breves referências ao pensamento estético adorniano – designadamente, no que respeita a sua relação com a estética de Hegel – segundo a contínua convocação dos comentários de Bernstein: também Pippin compreende a estética adorniana como uma suposta reformulação crítica da estética de Hegel, delineada sob um propósito de aspiração filosófica de salvaguarda da *particularidade sensível* [*sensuous particularity*]. De acordo com a leitura de Pippin, Adorno falhara a compreensão do pensamento estético hegeliano enquanto uma teoria estética antecipadora do modernismo artístico; neste sentido, a insistência adorniana na questão estética da particularidade sensível traduz uma postura filosófico-estética de pendor antinómico (trata-se da antinomia entre o elemento sensível/sensual e o elemento intelectual/espiritual) que a estética hegeliana efetivamente superara. Leia-se Pippin: «A reivindicação da compatibilidade e da complementaridade destas considerações conduz a uma ampla questão que aqui poderá ser apenas mencionada. Tal poderá ser expresso através da referência à antinomia de base presente na estética de Adorno – por um lado, o seu prolongamento da tentativa de conceber as obras de arte como entidades relacionadas com e potencialmente críticas da realidade socio-histórica da época e, por outro lado, e especialmente no que respeita a música, a sua insistência em algo como a pureza formal da estética modernista, autónoma e autodefinida. [...] Trata-se de uma antinomia em Adorno, que não toma em suficiente consideração a revolução desenvolvida em toda a estética modernista, tal como anunciada e teorizada por Hegel – o que configura o pensamento de Adorno como um resíduo da estética kantiana. Na verdade, a própria antinomia baseia-se numa premissa acerca da separabilidade entre as faculdades sensíveis e as faculdades intelectuais, a qual fora alvo de ataque severo e sustentado após Kant, sobretudo por Hegel, e as implicações de tal revisão são visíveis não apenas na filosofia e na teoria da arte de Hegel, não apenas na complementaridade das posições de [T. J.] Clark e de [Michael] Fried, mas nas exigências colocadas sobre o contemplador pelas próprias obras de arte modernistas. Tal como tenho vindo a defender, a arte modernista desestigmatizou (de um modo amplo, mas, decerto, não completo) a relação primária com a obra de arte (e, deste modo, o conceito de pureza estética ou sensível apresenta-se envolvido num quadro teórico ilusório ou mesmo regressivo), diminuindo a importância da noção de experiência estética isolada, elevando a dimensão interpretativa e filosófica relativamente à possibilidade de compreensão das obras de arte, e permitindo um novo tipo de inteligibilidade centrado no ato (a obra de arte como um ato ou um gesto interpretável, e não como ocasião para uma resposta puramente estética). Como vimos, tal constitui o sinal da realização de Hegel, o que o configura como o potencial teorizador do modernismo, tal como Kant e o *Frühromantik* o foram para a arte romântica.» Robert B. Pippin. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago : The University of Chicago Press, 2015, pp.67-68.

2.2. A intensificação da *mediação subjetiva* na arte

Em contraposição à leitura de Bernstein, importaria esclarecer, assim sustentamos, que a questão da *negatividade da arte*, tal como traçada no contexto do pensamento estético de Adorno, não poderá ser estritamente circunscrita a, ou resolvida segundo, a perspetivação respeitante à arte como potencialidade de configuração de figuras de racionalidade subjetiva abertas à convocação da não-identidade da denominada particularidade sensível. De facto, a questão adorniana da *negatividade da arte*, tal como a compreendemos, não poderá ser reduzida a discussões teóricas relativas à sua possibilidade de constituição de distintas figuras de racionalidade subjetiva que se apresentariam como contrárias – *negativas*, justamente – perante a razão científica abstrata: a consideração relativa a tal jogo de forças entre diversas figuras de racionalidade subjetiva, no interior do qual umas, concebidas como negativas e abertas à convocação de estratos não-idênticos da realidade, sobrepor-se-iam a outras, postuladas sob o primado lógico da identidade, não esgota a análise da questão da *negatividade da arte* tal como avaliada por Adorno.

Do mesmo modo, cumprirá elucidar – em contraposição aos comentários de Bernstein – que, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a questão da *negatividade da arte* não deverá ser prontamente avaliada sob a perspetivação de um movimento de rutura do objeto artístico para com a *subjetividade*, um movimento de rutura pretensamente efetivado no decurso de uma suposta dissolução da preponderância da *mediação subjetiva* na determinação da arte enquanto núcleo de objetividade própria e enquanto entidade de verdade, segundo o qual a arte constituir-se-ia como um núcleo de negação do domínio subjetivo do *para-nós*. A este propósito, importará asseverar que a *mediação subjetiva* [*die subjektive Vermittlung*], consistente na intervenção da atividade subjetiva de produção do objeto artístico na sua concreção sensível particular e na sua estruturação formal imanente, se constitui como momento inexorável da determinação da arte nas suas objetivação e objetividade próprias. Somente através da sua *mediação subjetiva* – segundo a qual a *subjetividade estética* produz a obra artística como um outro de

si –, a arte poderá ser pensada na sua possibilidade de constituição-de-si em núcleos objetivados, em particulares sensíveis concretos, determinados na sua objetividade constitutiva. Assim afirma Adorno em *Ästhetische Theorie*: «[s]ubjetivamente mediada, ela [a obra de arte] manifesta-se objetivamente»^{30*}; no mesmo tom: «a obra de arte torna-se objetiva enquanto totalmente formada, em virtude da *mediação subjetiva* de todos os seus momentos»^{31*}; por fim: «[s]oamente através da sua própria subjetividade, ela [a obra de arte] se torna algo objetivo, algo outro»^{32*}.

Por conseguinte, cumprirá ter presente que a *mediação subjetiva* da obra de arte não deverá ser perspectivada como momento redutível à sua determinação enquanto objetivação decorrente das configurações lógicas do sujeito objetivante: o momento subjetivo da obra de arte não consiste num suposto movimento de constituição desta como um ente empírico, objetivado na sua concreção coisal e vazia, e determinado como um idêntico abstrato sob a razão identitária. Num outro sentido, importará atentar que o momento subjetivo da arte não poderá ser circunscrito a uma posição de reatividade ou de reação – de contemplação, porventura – da obra particular; de facto, no contexto das posições adornianas sobre a *negatividade da arte*, a subjetividade deverá ser compreendida como momento constitutivo do objeto artístico – como mediação que nela, na arte, se intensifica –, determinando-o e constituindo-o como núcleo de objetividade própria e como entidade de verdade, profundamente distinto da empírea circundante: «[a] posição da subjetividade relativamente à arte não é, como Kant sugeriria, a de um modo de reação às suas formas, mas, principalmente, o momento da sua própria objetividade, segundo a qual os objetos da arte se distinguem das outras coisas»^{33*}. No mesmo sentido: «[i]mporta distinguir com rigor a subjetividade

³⁰ * *ÄT*, p.122.

³¹ * *ÄT*, p.252.

³² * *ÄT*, p.528.

³³ * *ÄT*, p.527.

que contempla do momento subjetivo no objeto, da sua expressão, bem como da sua forma subjetivamente mediada»^{34*}.

Com efeito, tal conceção adorniana – a dimensão de objetividade da arte apresenta-se possibilitada e efetivada segundo a mediação do sujeito – integra contornos filosóficos idealistas, designadamente kantianos. Apesar de a estética kantiana constituir, a dado ponto, motivo de referência depreciativa – porquanto traduza, segundo Adorno, uma redução da *subjetividade estética* à esfera do momento de contemplação da experiência estética e à possibilidade de irrupção do sentimento enquanto elemento absolutamente subjetivo –, o pensamento estético adorniano recupera a posição kantiana, de pendor primeiramente epistemológico, exposta na “Dedução Transcendental dos Conceitos Puros do Entendimento” da *Kritik der reinen Vernunft*, respeitante à atividade sintética do sujeito como condição de possibilidade da objetividade, ou da validade objetiva, do conhecimento. Trata-se, pois, da questão kantiana relativa à unidade sintética da consciência enquanto condição objetiva do conhecimento. Segundo Kant, a unidade sintética da consciência constitui-se como

o que por si só constitui a relação das representações a um objecto, a sua validade objectiva, portanto, aquilo que as converte em conhecimentos, e sobre ela assenta, consequentemente, a própria possibilidade do entendimento. [...] A unidade sintética da consciência é, pois, uma condição objectiva de todo o conhecimento, que me não é necessária simplesmente para conhecer um objecto, mas também porque a ela tem de estar submetida toda a intuição, para *se tornar objecto para mim*, porque de outra maneira e sem esta síntese o diverso *não* se uniria numa consciência.³⁵

De facto, a conceção adorniana relativa à configuração da objetividade da obra de arte através da mediação da subjetividade possui a sua origem no quadro filosófico kantiano. Não obstante, segundo Adorno, a *mediação subjetiva* na arte não poderá ser perspetivada

³⁴ * *ÄT*, p.246.

³⁵ Immanuel Kant. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Introd. e notas Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, B137-B138.

segundo os critérios de uma *intentio recta* de teor epistemológico; consecutivamente, no âmbito do pensamento estético adorniano, a dimensão de objetividade própria da obra de arte apresenta-se como qualitativamente distinta e mais profundamente mediada pelo sujeito do que a objetividade do conhecimento epistemológico. Em todo o caso, e distintamente da estética kantiana, Adorno sustenta que o momento subjetivo não constitui uma dimensão de contemplação ou de formulação judicativa: o momento subjetivo enquanto momento constitutivo do objeto artístico – e não do juízo de gosto, conceito que não possui lugar no pensamento estético adorniano – determina-se, pois, como possibilidade da configuração da sua objetividade própria e da sua qualidade de entidade de *verdade*.

Segundo o pensamento estético de Adorno, a dimensão de objetividade própria da obra de arte – subjetivamente mediada – apresenta-se como determinação indestrinçável da constituição-de-si como núcleo de *verdade* [*Wahrheit*], isto é, como entidade possuidora de um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*]: a singular objetividade da obra de arte decorre, pois, da sua qualidade de entidade de verdade. E, por sua vez, o *conteúdo de verdade* da obra de arte afigura-se constituído como uma decorrência – como possibilidade efetivada – da sua *mediação subjetiva*. Se, e citando Adorno em *Dissonanze*, de 1956, «[t]oda a objetividade estética está mediada pela força do sujeito, a qual se apodera por completo de uma coisa»^{36*}, cumprirá avaliar a possibilidade de realização de um *conteúdo de verdade* na arte como expressão da sua determinação – da sua mediação – segundo a subjetividade, sublinhando, não obstante, que esta não poderá ser perspectivada como redutível ao sujeito lógico, enunciador de objetivações abstratas. Consequentemente, a consideração relativa a um suposto diferendo entre objetividade da obra de arte e subjetividade, tal como sustentada no contexto da leitura de Bernstein, deverá ser problematizada de um modo mais complexo: a objetividade própria da obra de arte não se determina segundo uma rutura para com a subjetividade enquanto entidade produtora e princípio de verdade, mas, e de um outro modo, a partir da sua recusa em constituir-se

³⁶ * *Diss*, p.165.

como produto imediato do sujeito lógico e objetivante. Assim escreve Adorno: «[...] a objetividade da obra de arte é qualitativamente outra, mais especificamente mediada pelo sujeito do que a objetividade do conhecimento»^{37*}. Continuamente: «[o] primado do objeto não se deve ser confundido com as tentativas de extirpação da *mediação subjetiva* da arte, infiltrando a sua objetividade a partir de fora»^{38*}.

O movimento de configuração da objetividade da obra de arte não concerta a pronta dissolução da sua *mediação subjetiva*: ao invés, esta, a *mediação subjetiva*, apresenta-se intensificada no âmbito do objeto artístico – ao contrário do que ocorre no contexto dos processos de objetivação empírica. Tal intensificação da *mediação subjetiva* na obra de arte potencia a determinação do objeto artístico, não enquanto objetivação lógica abstrata, mas como entidade de verdade. No seguimento do que se enuncia, não se apresentaria rigorosamente correta, assim afirmamos, a sustentação da efetivação da negação da *mediação subjetiva* da obra de arte em virtude da sua determinação como objetividade própria e como entidade de verdade: a pretensão de constituição-de-si da obra de arte como um puro *em-si*, despojado de determinações subjetivas, apresenta-se como realização impossível; com efeito, a configuração do objeto artístico como entidade na qual se realiza um *conteúdo de verdade*, o qual apela à sua determinação filosófica, dissolve as supostas autonomia ou autorreferencialidade da obra de arte enquanto pretensão puro *em-si*. Ao contrário, cumprir a compreender: a obra de arte assume-se como núcleo de objetividade própria e como entidade de verdade segundo a intensificação do seu momento subjetivo constitutivo. Ou, tal como escreve o filósofo, a obra de arte determina-se, enquanto tal, somente porquanto «o sujeito a encha de si mesmo»^{39*}.

A intensificação da *mediação subjetiva* na obra de arte apresenta-se como condição de possibilidade do carácter de separabilidade do objeto artístico relativamente ao mero existente empírico positivo; a objetivação da obra de arte através da intensificação da *mediação*

³⁷ * *ÄT*, p.245.

³⁸ * *ÄT*, p.478.

³⁹ * *ÄT*, p.68.

subjetiva – condição inelutável de produção e de constituição de tal objeto – configura-se como potencialidade da sua determinação enquanto entidade de verdade, enquanto entidade que realiza um *conteúdo de verdade* na sua concreção formal sensível: «[a] recente tendência histórica que consiste em colocar toda a ênfase na coisa – afastando, assim, o sujeito e a sua expressão – invalida a distinção entre as obras de arte e os entes reais»^{40*}.

A subjetividade impõe-se, não apenas como elemento de objetivação do objeto artístico, mas, inclusivamente, como princípio de verdade da obra de arte. O movimento de objetivação – subjetivamente mediado – do objeto artístico apresenta-se como potencialidade de realização do seu *conteúdo de verdade*. Este assume-se, pois, como a determinação distintiva do objeto artístico relativamente ao ente empírico. A completa organização da obra de arte nos seus momentos imanentemente objetivos e na sua estruturação formal sensível – trata-se, de facto, do procedimento de produção artística subjetivamente mediada – coincide com a elaboração de um *conteúdo de verdade* que apela à sua determinação segundo o pensamento filosófico. Por consequência, a perspetivação respeitante à intensificação da *mediação subjetiva* da arte invalida a proclamação concernente ao objeto artístico enquanto entidade *em-si*, plenamente destituída de contornos subjetivos: «é quimérica a crença segundo a qual a arte se despojará da sua subjetividade, como que se determinando num *em-si*, que ela, em todo o caso, pretende simular»^{41*}. No mesmo sentido: «[a] ideia de uma arte não objetivada e, correlativamente, não adequadamente apresentável em intenções, brilha no âmbito dos postulados de finalidade estética e de ausência de utilidade da arte. No entanto, uma tal arte só se torna possível através do sujeito»^{42*}.

Por conseguinte, a postura de avaliação da obra de arte como *produção e mediação subjetivas*, tal como Adorno a apresenta, invalida proclamar tal objeto como entidade *em-si*, como coisa *em-si*, plenamente despojada de contornos subjetivos. A este propósito,

⁴⁰ * *ÄT*, p.421.

⁴¹ * *ÄT*, p.43.

⁴² * *ÄT*, p.428.

importaria referir a denúncia de Adorno contra o primado modernista da *construção* [*Konstruktion*], tal como formulado teoricamente por Adolf Loos e artisticamente concretizado, assim crê Adorno, no âmbito da pintura de Piet Mondrian. Ao longo de *Ästhetische Theorie*, os nomes e as obras de Loos e de Mondrian apresentam-se evocados segundo um propósito de condenação estética da postura modernista de proclamação de um ideal de objetividade pura da arte e das correlativas posições avançadas contra a inscrição de dimensões subjetivas nos objetos artísticos. De acordo com Adorno, tal gesto que aspiraria decretar a negação de elementos subjetivos na arte constitui como que uma postura de ingenuidade estética e artística: a anulação e a dissolução deliberadamente proclamadas dos aspetos subjetivos no âmbito dos processos de estruturação sensível e formal da obra de arte – assentes na crença da possibilidade de configuração de uma suposta *imago* da arte como um *em-si* sem sujeito – afiguram-se, sem mais, como impossibilidades artísticas.

A construção é, na mónada da obra de arte, com uma onnipotência limitada, o representante da lógica e da causalidade, transposta do âmbito do conhecimento dos objetos. Ela é a síntese do diverso segundo a recusa dos momentos qualitativos de que toma posse, bem como do sujeito, o qual intenta nela eliminar-se, quando, na verdade, é ele que a executa.^{43*}

O ideal de pureza que envolve o primado modernista da construção – configurado segundo a recusa das dimensões subjetivas da arte e a proclamação da estrita autorreferencialidade, como que monádica (no dizer de Adorno) dos objetos artísticos – impede, segundo o filósofo, a possibilidade de avaliação da condição separável, distintiva da arte: em última instância, o objeto artístico apresentar-se-ia reduzido a mera objetivação vazia, inócua, elemento decorativo – ou, ironicamente, no dizer de Loos, *ornamental*⁴⁴.

⁴³ * *ÄT*, p.91.

⁴⁴ A tal propósito, leia-se o célebre ensaio de Adolf Loos intitulado *Ornament und Verbrechen*, publicado em *Cahiers d'aujourd'hui* em 1913 (recorre-se à tradução portuguesa de Lino Marques): «Eu cheguei à seguinte conclusão, que quero partilhar com o mundo: a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico. Pensava, com isto, trazer alguns novos amigos ao

Percorrendo um caminho quase irreversível, que nada tolera

mundo, mas o mundo não me agradeceu. As reacções foram de tristeza e de desânimo. O que preocupava as pessoas era o reconhecimento de que não era possível criar um ornamento novo. Aquilo que todo o negro sabia fazer, aquilo que todos os povos nossos antecessores souberam fazer, não tínhamos nós, seres humanos do século XX, capacidade para realizar! Aquilo que a humanidade conseguiu, em séculos passados, e sem ornamentação, foi negligentemente rejeitado e abandonada para ser destruído. Não temos qualquer bancada de carpinteiro do tempo dos Carolíngios, mas todo o objecto sem valor que apresente a mais pequena ornamentação foi recolhido e limpo e construíram-se luxuosos palácios para os acolher no seu interior. E caminhávamos tristes por entre as vitrinas e sentíamos vergonha da nossa impotência. Toda a época tem o seu estilo e só a nossa é que não tem direito a um? E ao dizer estilo quer-se dizer ornamentação. E então eu disse: não choreis. Vede, é isso que traz a grandeza ao nosso tempo – o facto de não termos a capacidade de fazer surgir um novo ornamento. Vede, o tempo aproxima-se. A plenitude espera por nós. Em breve, as ruas das cidades brilharão como muros brancos! Tal como Sião, a cidade sagrada, capital do paraíso. É lá que reside a plenitude. Há, no entanto, alguns mensageiros da desgraça que não aceitam essa situação. A humanidade deveria continuar a sufocar na escravatura do ornamento. As pessoas estavam preparadas para que o ornamento não despertasse em si qualquer sensação; preparadas para que um retrato gravado não aumentasse o seu sentimento estético, como no Papua, mas antes para que o diminuísse. Preparadas para sentir prazer em observar uma cigarreira lisa, enquanto se recusariam a comprar outra que estivesse ornamentada, ainda que custasse o mesmo. Sentiam-se felizes com as suas roupas e ficavam satisfeitas por não andarem por aí a fazer figuras de macacos de feira, com calças vermelhas de veludo com cordões de ouro. E eu dizia: vede, o quarto mobiliário de Goethe é mais belo do que todo o luxo renascentista e um móvel liso é mais bonito do que todas as peças de museu embutidas e esculpidas em madeira. A linguagem de Goethe é mais bela do que todos os ornamentos dos poetas bucólicos. [...] Pois bem, a praga do ornamento na Áustria é reconhecida pelo Estado e é subsidiada com dinheiros públicos, mas eu vejo isso como um retrocesso. Não aceito a argumentação de que o ornamento aumenta a alegria de viver das pessoas cultas e não aceito o argumento que se esconde nas seguintes palavras: “Mas se o ornamento é bonito!”. Nem a mim, nem a todas as pessoas que, como eu, são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver. Se eu quiser comer um pedaço de bolo, escolho um que seja “liso”, e não um em forma de coração ou seja lá do que for, coberto e recoberto de ornamentos. O homem do século XV não me compreenderá, mas todas as pessoas modernas me compreenderão. O defensor do ornamento acredita que a minha ânsia pela simplicidade equivale a uma flagelação. Não, caro Senhor Professor da Escola de Artes, eu não me estou a auto-flagelar. É mesmo assim que eu gosto. [...] Uma vez que o ornamento já não está organicamente relacionado com a nossa cultura, também já não constitui expressão da mesma. O ornamento criado hoje em dia não tem qualquer relação connosco, qualquer relação humana, qualquer relação com a ordem universal. O que é que aconteceu à ornamentação de Otto Eckmann, o que aconteceu à de Van der Velde? O artista esteve sempre à frente da humanidade, cheio de saúde e força. No entanto, o ornamentista moderno ou é um retardatário, ou uma manifestação patológica. Os seus produtos são negados pelo próprio três anos depois. Para as pessoas cultas, tornam-se desde logo insuportáveis; os outros só mais tarde se apercebem dessa “insuportabilidade”. Onde estão hoje os trabalhos de Otto Eckmann? Onde estarão os trabalhos de Olbrich daqui a dez anos? A ornamentação moderna não tem ascendência nem descendência, não tem passado nem futuro. É recebida com alegria pelas pessoas incultas, para quem a grandeza do nosso tempo é um segredo bem guardado, e negada logo em seguida. [...] Eu suporto os ornamentos

de exterior a si, a obra de arte totalmente construída, que configura a sua pureza tomando de empréstimo os princípios das formas funcionais técnicas, gostaria de se transformar num real *sui generis* [...] A obra puramente construída, estritamente objetiva, desde Adolf Loos, inimigo jurado de todos os ofícios artesanais, transformar-se-ia, em virtude da sua *mimesis* das formas funcionais, em arte decorativa; a finalidade sem fim torna-se ironia.^{45*}

Não obstante, e tendo presente que, segundo o pensamento estético de Adorno, nada no objeto artístico se configura segundo o eixo da imediatidade, o momento subjetivo constitutivo da obra de arte – que a elabora como entidade de objetividade própria e enquanto entidade de verdade – não deverá ser avaliado como uma determinação imediata ou prontamente reconduzível a um sujeito individual que se proporia como autor de tal objeto: «[o] conteúdo de verdade é, no entanto, apenas um elemento negativo nas obras»^{46*}. Importará esclarecer que o *conteúdo de verdade* da arte – que, no âmbito do pensamento estético adorniano, deverá ser perspetivado, tal como sustentamos, em articulação com a noção filosófica de *subjetividade* – não se define como decorrência de uma intencionalidade subjetiva que se assumiria

173

do negro zulu, do persa, da camponesa eslovaca ou do meu sapateiro, pois eles não têm outros meios para chegar aos pontos altos da sua existência. Nós é que temos a arte que substitui o ornamento. Depois das vicissitudes do dia ouvimos Beethoven ou vamos ao teatro. O meu sapateiro não tem a possibilidade de o fazer. Não posso retirar-lhe a sua religião, já que não tem mais nada para pôr em seu lugar. Quem vai, no entanto, ouvir a Nona e se senta lá para desenhar o padrão para uma tapeçaria, ou é impostor ou é degenerado. A ausência de ornamento elevou as artes a um nível nunca antes imaginado. As sinfonias de Beethoven nunca teriam sido escritas por um homem que tivesse de andar vestido com seda, veludo e rendas. Quem hoje anda por aí com calças de veludo não é um artista, mas um palhaço, ou então um caiador. Tornámo-nos mais finos, mais subtis. O homem gregário tinha de se distinguir dos seus pares através de cores diferentes; o homem moderno não precisa de vestimentas para servir de máscara. A sua individualidade tornou-se tão forte que já não precisa de exprimi-la através do vestuário. A ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual. O homem moderno utiliza o ornamento de culturas antigas e desconhecidas a seu bel-prazer e como bem entende, e concentra a sua própria criatividade noutras coisas.» - Adolf Loos. *Ornamento e Crime*. Trad. Lino Marques. Lisboa : Cotovia, 2004, pp.224-234.

⁴⁵ * *ÄT*, p.92.

⁴⁶ * *ÄT*, p.200.

na posição de preponderância sobre a determinação do momento de verdade da obra artística: «[o] conteúdo [de verdade da obra de arte] determina-se mais intensamente nas zonas não ocupadas pelas intenções subjetivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como *fabula docet* quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo»^{47*}.

Por conseguinte, a dimensão de negatividade do *conteúdo de verdade* da obra de arte – realizado segundo a intensificação da *mediação subjetiva* no movimento de objetivação do objeto artístico – deverá ser articuladamente compreendida segundo a perspetivação de tal entidade como um núcleo de mediatidades: a indagação filosófica respeitante à determinação do *conteúdo de verdade* da obra de arte deverá, pois, perseguir a objetividade própria de tal objeto na sua concreção imanente, na sua estruturação formal sensível – pois o *conteúdo de verdade* do objeto artístico, não se constituindo como um conteúdo discursivo imediata e diretamente manifesto, apresenta-se realizado segundo a sua mediação nos momentos imanentemente objetivos da obra particular. A *mediação estética* [*ästhetischen Vermittlung*] – o processo de plena estruturação sensível e formal da obra de arte na sua objetividade constitutiva desenvolvida segundo a subjetividade – assume-se como possibilidade de realização do *conteúdo de verdade*. A postura metodológica adorniana concernente à *não-desestetização* da obra de arte deverá ser evocada a tal propósito.

Ela [a mediação estética] é aquilo segundo o qual as obras de arte participam, em si mesmas, do seu conteúdo de verdade. A possibilidade de tal mediação constitui-se na estrutura [*Gefüge*] das obras de arte, na sua técnica. O seu conhecimento conduz à objetividade da própria coisa, que é garantida pela coerência da sua configuração. Mas esta objetividade apresenta-se, sem mais, como o conteúdo de verdade.^{48*}

⁴⁷ * *ÄT*, p.226.

⁴⁸ * *ÄT*, p.424.

2.3. O conceito de *estética negativa*.

Os comentários de Christoph Menke

O filósofo alemão Christoph Menke, na sua obra *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, de 1988, apresenta uma leitura concernente à questão adorniana da *negatividade da arte* que poderá ser perspectivada, sob um certo ponto de vista, como teoricamente próxima da interpretação de Bernstein. Christoph Menke avalia a questão estética da *negatividade da arte*, tal como formulada no âmbito do pensamento de Adorno, propondo um delineamento teórico acerca da singularidade da experiência estética do objeto artístico e dos modos da sua conceptualização lógica: de acordo com o comentador alemão, a experiência estética da obra de arte define-se como ocasião de dissolução dos modos de conceptualização lógica subjetiva dominantes – a experiência estética apresenta-se, portanto, como potencialidade de negação dos quadros categoriais que constituem o sujeito lógico.

A convocação do pensamento estético de Kant afigura-se como a pedra de toque dos comentários de Menke. O carácter distintivo da interpretação do comentador alemão relativamente à leitura de Bernstein assenta, neste sentido, na postura de ênfase no que concerne a influência da estética kantiana no âmbito do pensamento estético de Adorno: os parágrafos de *Kritik der Urteilkraft* dedicados à questão da formulação do juízo de gosto enquanto *juízo estético* [*ästhetisches Urteil*]⁴⁹ são continuamente evocados por Menke a fim de sustentar a sua

⁴⁹ A este propósito, recorde-se o parágrafo §1 do “Primeiro momento do juízo de gosto, segundo a qualidade” da «Analítica do Belo» da *Kritik der Urteilkraft* (recorre-se à tradução portuguesa de António Marques e Valério Rohden): «§1. O juízo de gosto é estético. Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjectivo*. Toda a referência das representações, mesmo a das sensações, pode porém ser objectiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo em referência ao sentimento de prazer e desprazer, mas no qual o sujeito se sente a si próprio do modo como ele é afectado pela sensação. Aprender pela sua faculdade de conhecimento (seja num modo de representação claro ou confuso) um edifício regular e conforme a fins, é algo totalmente diverso do que ser consciente desta representação com a sensação de conprazimento <Wohlgefallen>. Aqui

leitura respeitante à questão adorniana da *negatividade da arte*. Deste modo, a *estética negativa* [*Negativitätästhetik*] de Adorno, tal como denominada pelo comentador alemão, apresenta-se avaliada segundo a problemática kantiana relativa à emergência do *comprazimento* [*Wohlgefallen*] e do *sentimento de prazer e desprazer* [*Gefühl der Lust und Unlust*]⁵⁰ no sujeito estético enquanto entidade reflexiva. A

a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida, sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer; o qual funda uma faculdade de distinção e julgamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira faculdade de representações, da qual o ânimo se torna consciente no sentimento do seu estado. Representações dadas num juízo podem ser empíricas (por conseguinte estéticas); mas o juízo que é proferido através dela é lógico e elas são referidas ao objecto somente no juízo. Inversamente, porém, mesmo que as representações dadas fossem racionais, mas num juízo fossem referidas meramente ao sujeito (ao seu sentimento), elas são sempre estéticas.» Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introd. António Marques. Trad. e notas António Marques e Valério Rohden. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, §1.

⁵⁰ Leia-se o parágrafo §2 do “Primeiro momento do juízo de gosto, segundo a qualidade” da «Analítica do Belo» da *Kritik der Urteilskraft*, dedicado à questão do *comprazimento desinteressado* [*interesseloses Wohlgefallen*]: «§2. O *comprazimento* que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse. Chama-se interesse ao *comprazimento* que ligamos à representação da existência de um objecto. Por isso um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, mas sim como ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo ante mim, então posso na verdade dizer: não gosto desta espécie de coisas que são feitas simplesmente para embasbacar, ou, como aquele chefe iroquês, a quem em Paris nada lhe agrada mais do que as tabernas; posso além disso em bom estilo *rousseauniano* recriminar a vaidade dos grandes, que se servem do suor do povo para coisas tão supérfluas; finalmente, posso convencer-me facilmente de que, se me encontrasse numa ilha inabitada, sem esperança de algum dia retornar aos homens, e se pelo meu simples desejo pudesse produzir por encanto um tal edifício sumptuoso, nem por isso me daria uma vez sequer esse trabalho, se já tivesse uma cabana que me fosse suficientemente cómoda. Pode-se conceder-me e aprovar tudo isto; só que agora não se trata disso. Quer-se saber somente se esta simples representação do objecto em mim é acompanhada de *comprazimento*, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objecto desta representação. Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objecto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. Cada um tem que reconhecer que aquele juízo sobre a beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro. Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas pelo contrário ser a esse respeito completamente indiferente, para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz. Mas não podemos elucidar melhor essa proposição, que é de importância primordial, do que se contrapomos ao *comprazimento desinteressado* puro no juízo

negatividade da arte, tal como pensada por Adorno, transfigura-se, no interior dos comentários de Menke, em negatividade da experiência estética – ou, de modo mais rigoroso: em negatividade do *prazer estético* [*ästhetisches Vergnügen*], segundo a expressão do comentador alemão.

Os conceitos kantianos de *comprazimento* e de *sentimento de prazer e desprazer* apresentam-se transpostos para o contexto do pensamento estético adorniano sob a designação de *prazer negativo* [*negatives Vergnügen*]: a dimensão *negativa* do prazer estético, enfatizada na denominação proposta por Menke, traduz a efetivação da possibilidade de interrupção ou suspensão dos modos de categorização subjetiva não-estéticos, o que, segundo o comentador, se constitui como a marca caracterizadora da experiência estética, tal como compreendida por Kant e Adorno, igualmente. O *prazer negativo* segundo Adorno assume-se, assim, avaliado a partir do quadro estético kantiano dedicado ao *comprazimento* e ao *sentimento de prazer e desprazer*: tal como exposto na «Analítica da Faculdade de Juízo Estética» da *Kritik der Urteilkraft*, o *comprazimento* ou o *sentimento de prazer e desprazer* acompanham a formulação do juízo estético reflexivo, perspetivado transcendentemente segundo a potencialidade de configuração de um *livre jogo* [*freies Spiel*] entre as faculdades subjetivas⁵¹ e de uma *conformidade a fins formal subjetiva*

177

de gosto aquele que é ligado a interesse; principalmente se ao mesmo tempo podemos estar certos de que não há mais espécies de interesse do que as que precisamente agora devem ser nomeadas.» Immanuel Kant. *Critica da Faculdade do Juízo*. Op. cit., §2.

⁵¹ Tenha-se presente o parágrafo §9 do “Segundo momento do juízo de gosto, segundo a quantidade” da «Analítica do Belo» da *Kritik der Urteilkraft* relativamente à questão da universalidade subjetiva do *comprazimento* ou *sentimento de prazer*: «§9. Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o julgamento do objecto, ou se este julgamento precede o prazer. [...] Ora, se o princípio de determinação do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjectivamente, ou seja, sem um conceito do objecto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação dada ao *conhecimento em geral*. As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto num livre jogo porque nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular de conhecimento. Portanto, o estado do ânimo nesta representação tem que ser o de um sentimento do jogo livre das faculdades de representação numa representação dada para um conhecimento em geral. Ora, a uma representação pela qual um objecto é dado, para que disso resulte em geral conhecimento, pertencem a *faculdade da imaginação*, para a composição do múltiplo da intuição, e o *entendimento* para a unidade do conceito, que unifica as representações. Este estado de um *jogo livre*

[*formale subjektive Zweckmäßigkeit*]⁵², efetivada, por seu turno, na ausência da preponderância lógica da determinação categorial do *entendimento* [*Verstand*] e dos seus propósitos epistemológicos⁵³. A

das faculdades de conhecimento numa representação, pela qual um objecto é dado, tem que poder comunicar-se universalmente; porque o conhecimento como determinação do objecto, com o qual representações dadas (seja em que sujeito for) devem concordar é o único modo de representação que vale para qualquer um. A comunicabilidade universal subjectiva do modo de representação num juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado do ânimo no jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um *conhecimento em geral*), enquanto somos conscientes de que esta relação subjectiva própria do conhecimento em geral tem de valer também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que pois sempre se baseia naquela relação como condição subjectiva. Este julgamento simplesmente subjectivo (estético) do objecto ou da representação, pela qual ele é dado, precede pois o prazer no mesmo objecto e é o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento; mas esta validade universal subjectiva do comprazimento, que ligamos à representação do objecto que denominamos belo, funda-se unicamente sobre aquela universalidade das condições subjectivas do julgamos dos objectos.» Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. cit.*, §9.

178

⁵² Recorde-se o parágrafo §11 do “Terceiro momento do juízo de gosto, segundo a relação dos fins que neles é considerada” da «Analítica do Belo» da *Kritik der Urteilskraft*: «§11. O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objecto (ou do seu modo de representação). Todo o fim, se é considerado como fundamento do comprazimento, traz sempre consigo um interesse como fundamento de determinação do juízo sobre o objecto do prazer. Logo, nenhum fim subjectivo pode situar-se no fundamento do juízo de gosto. Mas também nenhuma representação de um fim objectivo, isto é da possibilidade do próprio objecto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto: porque ele é um juízo estético e nenhum juízo de conhecimento, o qual, pois, não concerne a nenhum *conceito* da natureza e possibilidade interna ou externa do objecto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação. Ora, é esta relação na determinação de um objecto, como um objecto belo ligado ao sentimento de prazer, que é ao mesmo tempo declarada pelo juízo de gosto como válido para todos: conseqüentemente nem um agrado que acompanha a representação, nem a representação da perfeição do objecto e o conceito de bom podem conter esse fundamento de determinação. Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjectiva na representação de um objecto sem qualquer fim (objectivo ou subjectivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objecto nos é *dado*, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir o comprazimento que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte o fundamento determinante do juízo de gosto. Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. cit.*, §11.

⁵³ Leia-se o parágrafo §15 do “Terceiro momento do juízo de gosto, segundo a relação dos fins que neles é considerada” da «Analítica do Belo» da *Kritik der Urteilskraft* relativamente à independência do juízo de gosto relativamente a conceitos determinados: «§15. O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição. [...] não

este respeito, as posições de Adorno relativas ao conceito de *indústria cultural* [*Kulturindustrie*], tal como elaboradas em *Dialektik der Aufklärung*, de 1944, com Max Horkheimer, constituem objeto de atenção por parte de Menke: no âmbito da experiência de receção das produções da indústria cultural, o *prazer do entretenimento* [*Lust des Amusements*] ou o *prazer sensual* [*sinnliche Vergnügen*] – perspetivado como um género de prazer decorrente da imediatidade do ato lógico de identificação automática do objeto sob modos categoriais identitários não-estéticos^{54*} – assume-se concebido como um modo de prazer

resta senão a conformidade a fins subjectiva das representações no ânimo do que intui; conformidade a fins do estado da representação no sujeito, e neste uma satisfação para captar uma forma dada na faculdade da imaginação, mas nenhuma perfeição de qualquer objecto, que aqui não é pensado por nenhum conceito de fim. [...] Eu porém já mencionei que um juízo estético é único em sua espécie e não fornece absolutamente conhecimento algum (e tão pouco um confuso) do objecto: este último ocorre somente mediante um juízo lógico; já aquele ao contrário refere a representação, pela qual um objecto é dado, simplesmente ao sujeito e não dá a perceber nenhuma qualidade do objecto, mas só a forma conforme a um fim na determinação das faculdades de representação que se ocupam com aquele. O juízo chama-se estético também precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, mas sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida. [...] A faculdade dos conceitos, quer sejam eles confusos ou claros, é o entendimento; e conquanto ao juízo de gosto, como juízo estético, também pertença entendimento (como a todos os juízos), contudo pertence-lhe, não como faculdade do conhecimento de um objecto, mas como faculdade de determinação do juízo e da sua representação (sem conceito) segundo a relação da mesma ao sujeito e seu entendimento interno, e na verdade na medida em que este juízo é possível segundo uma regra universal.» Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Op. cit., §15.

179

⁵⁴ * A este respeito, importará elucidar que as posições de Adorno e de Horkheimer relativamente à questão da *indústria cultural* [*Kulturindustrie*] não integram considerações explícitas relativas à questão do prazer enquanto elemento constitutivo da experiência de receção de tais produtos. Leia-se *Dialektik der Aufklärung*: «Inclusivamente nos seus tempos livres, as pessoas devem orientar-se segundo o modelo da unidade de produção. A atividade que o esquematismo kantiano ainda atribuía à subjetividade, isto é, a relação da multiplicidade sensível sob os conceitos fundamentais, é negada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado pela indústria ao cliente. Segundo Kant, na alma do sujeito deveria atuar um mecanismo secreto que prepararia os dados imediatos, ajustando-os ao sistema da razão pura. Hoje, tal segredo encontra-se decifrado. [...] Para o consumidor, nada há a classificar que não tenha sido antecipadamente classificado pelo esquematismo da produção. [...] Não apenas as canções de sucesso, as estrelas, as novelas são ciclicamente reproduzidas como invariantes fixas, mas também o conteúdo específico das produções decorre daqueles, modificando-se somente na aparência. Os pormenores tornam-se fungíveis. A curta sequência de intervalos, de fácil memorização, tal como se revela numa canção de sucesso, a desgraça temporária do herói, que este aceita como *good sport*, a saudável palmada que a namorada recebe da mão forte do herói masculino, a rude grosseria deste perante a herdeira mimada constituem, como todos os pormenores, *clichés* prontos a

adulterado ou falso e, como tal, não autenticamente estético^{55*}.

serem utilizados aqui e ali arbitrariamente, totalmente definidos segundo um propósito inscrito no interior do esquema. Confirmar o esquema, compondo-o como um todo, consiste na sua razão de ser. Desde o início de um filme já se sabe qual será o seu final, quem será recompensado, punido ou esquecido; escutando a sua música ligeira, o ouvido preparado consegue perfeitamente antecipar, após a escuta dos primeiros compassos, o desenvolvimento do tema, sentindo-se o consumidor feliz quando tal se realiza. O número médio de palavras do *short story* não pode ser adulterado. Também os *gags*, os efeitos e as piadas são calculados, tal como a sua estrutura. A sua produção é administrada por peritos especializados, e a sua variedade permite a sua fácil repartição no interior do escritório.». *DdA*, pp.132-133.

⁵⁵ * Sobre as relações entre os conceitos de *Kulturindustrie* e de *Kitsch* no âmbito do pensamento de Adorno, considere-se a obra *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1977-1987) de Matei Calinescu, a qual integra diversas referências ao ensaio de Adorno sobre Thorstein Bunde Veblen intitulado «Veblens Angriff auf die Kultur», publicado na revista *Zeitschrift für Sozialforschung* 1941, 9, 389-413, e posteriormente publicado em *Prismen: Kulturkritik Und Gesellschaft*, de 1955: «Decerto, a arte e, até, a pseudoarte moderna comercial não podem ser meramente explicadas a partir da consideração de uma procura de estatuto. Conquanto a verdadeira experiência estética seja rara, ao ponto de ser estatisticamente irrelevante, e embora tal possa ser resultado da contribuição ou do impedimento de vários fatores sociais, a necessidade da arte e o desejo de prestígio são entidades psicológicas diferentes. Esta distinção pode ser indiretamente verificada através do facto de o consumo da pseudoarte não coincidir com o consumo segundo propósitos de ostentação. Os apreciadores do *kitsch* podem procurar prestígio – ou a agradável ilusão de prestígio –, mas o seu prazer não se esgota neste ponto. Aquilo que constitui a essência do *kitsch* é, provavelmente, a sua indeterminação, o seu vago poder “alucinatório”, o seu devaneio espúrio, a sua promessa de uma facilmente acessível “catarse”. Em numerosos casos, tal como a verdadeira arte falsificada, o *kitsch* pouco tem a ver com o “consumo conspícuo” perspetivado por Vebleb. Enfatizando a modernidade do *kitsch*, Th. W. Adorno observou com razão: “A necessidade histórica de tal *kitsch* fora mal compreendida por Veblen. [...] Veblen nada sabe sobre a sua modernidade intrínseca, percecionando tais imagens ilusórias da era da produção de massas como meros vestígios, ao invés de “respostas” à mecanização capitalista, as quais denunciam algo da essência desta. O domínio dos objetos que funcionam no âmbito do consumo conspícuo de Veblen é, na verdade, um domínio das imagens artificiais. Este provém de uma compulsão desesperada à fuga da semelhança abstrata das coisas, através de uma *promesse du bonheur* artificial e fútil. Se aceitamos a teoria da “procura de estatuto” ou se preferimos considerar o *kitsch* como uma fuga prazerosa à monotonia da vida quotidiana, o conceito de *kitsch* centra-se sobre questões tais como imitação, falsificação, contrafação, e sobre aquilo que designamos de estética do engano e do autoengano.». Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987, pp.228-229.

No que respeita a conceção de *Kulturindustrie*, importaria, ainda, assinalar o distanciamento de Adorno relativamente às posições de Walter Benjamin sobre a questão da reprodutibilidade técnica da arte sustentadas no ensaio «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», originalmente publicado em 1936 em *Zeitschrift für Sozialforschung*; sobre tal assunto, leia-se, entre outros, Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.145-163; Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and

O verdadeiro *prazer estético* [*ästhetische Vergnügen*], tal como o interpreta Menke, apresenta-se possibilitado segundo a configuração de um processo *negativo* ocorrido no momento da experiência estética, isto é, um processo de não-identidade lógica entre objeto e conceito, no decurso do qual o denominado automatismo dos modos de categorização lógica subjetiva se afigura anulado. O prazer estético constitui-se, portanto, como um género de prazer decorrente de tal situação lógica caracterizada segundo a não-identidade entre o objeto artístico e o elemento lógico-conceptual: o autêntico prazer estético consiste, pois, num prazer estético *negativo* – o o juízo estético teoricamente elaborado por Kant, o juízo estético *sem conceito* [*ohne Begriff*], constitui o modelo teórico de Menke.

Adorno explica o prazer do entretenimento como “identidade”, “imitação” ou “repetição” experienciadas num “estado de diversão”; trata-se do prazer irrompido através do reconhecimento “automático” de algo já conhecido. A negatividade da estética apresenta-se direcionada a tais identidade ou repetição automáticas presentes no prazer sensual e não aos seus conteúdos ou funções: o “limite entre a experiência artística e a experiência pré-artística” consiste na negação da “dominação dos mecanismos de identificação”. [...] Enquanto o prazer sensual se apresenta sob a marca da “repetição automática”, o prazer estético emerge no âmbito de um processo negativo.^{56*}

Tal como assevera Menke, o *prazer negativo* – o autêntico prazer estético – ocorrido no âmbito da experiência estética decorre da suspensão dos intentos lógicos identitários subjetivos; trata-se, pois,

the Frankfurt Institute. New York : The Free Press, 1979, pp.136-184; Albrecht Wellmer. «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985, pp.9-47; Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986, pp.141-174; pp.291-328; Andrew Benjamin (ed.). *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London / New York : Routledge, 1991; Simon Jarvis. *Adorno: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 1998, pp.72-89.

⁵⁶ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1988, pp.28-29.

da negação da «*hybris* do espírito» [*Hybris des Geistes*]⁵⁷ que aspira a converter a não-identidade em identidade lógica. Distintamente da interpretação de Bernstein, a qual integra um propósito de nomeação teórica da *não-identidade* que se inscreve na arte – a saber, a *particularidade sensível* [*sensuous particularity*] –, os comentários de Menke apresentam como principal objeto as determinações formais subjetivas ocorridas no decurso da experiência estética da arte. No seguimento de tais considerações, a leitura de Menke assume-se delineada segundo um esforço teórico de sustentação da influência da estética kantiana no contexto da filosofia adorniana da arte, sublinhando a relevância da dimensão subjetiva reflexiva no momento de irrupção do *prazer negativo* ante o objeto artístico: tal como afirma Menke, no que respeita o *prazer negativo* segundo Adorno, importará compreender, não a preponderância do objeto e das suas propriedades ou qualidades, mas a centralidade do procedimento de interrupção ou suspensão dos modos de categorização lógica subjetiva. De acordo com Menke, a emergência do *prazer estético negativo* constitui o princípio-base que subjaz ao processo de experiência subjetiva da obra de arte, o qual deverá ser concebido, por sua vez, como um movimento de desativação do automatismo dos modos de categorização lógica não-estéticos. A avaliação da negatividade da experiência estética e do correlativo prazer estético assume-se, por conseguinte, como condição de possibilidade de teorização da autonomia do juízo estético e da experiência estética, e, inclusivamente – importará enfatizar a proveniência kantiana de tais conclusões – da estética enquanto modo distinto de racionalidade judicativa subjetiva. Considerando tal quadro estético de pendor kantiano que estrutura a visão de Menke acerca do pensamento estético de Adorno, a questão adorniana da *negatividade da arte* apresenta-se, com efeito, transfigurada numa questão relativa à negatividade da experiência estética dos objetos artísticos.

Tem sido demonstrado que uma leitura estereoscópica dos escritos de Adorno fornece uma compreensão do conceito de

⁵⁷ Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.47.

estética negativa que se apresenta compatível com as condições básicas da autonomia estética, tal como formulada no âmbito da estética kantiana. O conceito de negatividade estética poderá ser interpretado como a proposta adorniana de explicitação do processo de experiência estética, um processo do qual emerge um modo de prazer através da negação do entendimento. [...] a negatividade estética descreve a experiência estética como um acontecimento negativo [...]; a experiência estética é a tentativa de subversão autoimposta do entendimento.^{58*}

Cumpriria, neste momento, delinear, ainda que de um modo sucinto, os vários passos da argumentação que compõem a leitura de Menke dedicada à *estética negativa* de Adorno. De facto, o sentido de oclusão da obra de arte manifesto no momento da experiência subjetiva de tal objeto constitui o eixo teórico da interpretação de Menke. Neste sentido, o comentador alemão propõe-se ler o pensamento estético adorniano – especialmente, insista-se, no que respeita a sustentada negatividade da experiência estética da obra de arte –, à luz de posições avançadas pelo Formalismo Russo no âmbito da teoria da literatura. Tal como assevera Menke, importará avaliar os modos de compreensão estética da obra de arte como processos temporais não automáticos; a processualidade e a temporalidade inscrevem-se na experiência estética como determinantes constitutivas, em contraste com os modos de identificação conceptual não-estéticos, os quais, segundo Menke, se impõem como mecanismos atemporais que operam segundo uma lógica de repetição automática, considerando a imediatidade da formulação do resultado lógico. A expressão *repetição automática* [*automatische Wiederholung*]⁵⁹ anuncia-se como a noção

⁵⁸ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., pp.44-45.

⁵⁹ Segundo a argumentação de Menke, a expressão *repetição automática* decorre da teorização de Henri Bergson sobre a *memória*, sendo posteriormente transposta para o âmbito da estética pelo formalista russo *Viktor Shklovsky*. Cumprirá ter presente a passagem de *Matière et mémoire* (1896) de Henri Bergson dedicada à teorização das duas formas de memória (recorre-se à tradução em português do Brasil de Paulo Neves, com revisão de Monica Stahel): «1. As duas formas de memória – Estudo uma lição, e para aprendê-la de cor leio-a primeiramente escandindo cada verso; repito-a em seguida um certo número de vezes. A cada nova leitura efetua-se um progresso; as palavras ligam-se cada vez melhor; acabam por se organizar juntas. Nesse momento preciso sei a minha

teórica que estrutura as análises de Menke: a experiência estética assume-se, pois, como ocasião de interrupção ou suspensão da atividade dos mecanismos lógicos de repetição automática⁶⁰. De acordo

lição de cor; dizemos que ela tornou-se lembrança, que ele se imprimiu na memória. Examino agora de que modo a lição foi aprendida, e me represento as fases pelas quais passei sucessivamente. Cada uma das leituras sucessivas volta-me então ao espírito com a sua individualidade própria; revejo-a com as circunstâncias que a acompanhavam e que a enquadram ainda; ela se distingue das precedentes e das subsequentes pela própria posição que ocupou no tempo; em suma, cada uma dessas leituras torna a passar diante de mim como um acontecimento determinado da minha história. Dir-se-á ainda que essas imagens são lembranças, que elas se imprimiram em minha memória. Empregam-se as mesmas palavras em ambos os casos. Trata-se efetivamente da mesma coisa? A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço. Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo. Ao contrário, a lembrança de tal leitura particular, a segunda ou a terceira por exemplo, não tem *nenhuma* das características do hábito. Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que as outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes. É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se. Tudo o que as leituras ulteriores lhe acrescentariam só faria alterar a sua natureza original; e, se meu esforço para evocar essa imagem torna-se cada vez mais fácil à medida que o repito com maior frequência, a própria imagem, considerada em si, era necessariamente de início o que será sempre.» Henri Bergson. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Trad. Paulo Neves. Rev. Monica Stahel. São Paulo : Martins Fontes, 1999, pp.85-87.

184

⁶⁰ Trata-se de uma posição exposta, adverte Menke, no ensaio «A Arte como Processo», de 1916, de Viktor Shklovsky [Cf. Viktor Shklovsky. «A Arte como Processo» in Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoria da Literatura – I. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 1999, pp.73-95.]. Leia-se Shklovsky no mencionado ensaio (recorre-se à tradução portuguesa de Isabel Pascoal): «Se examinarmos as leis gerais da percepção, veremos que, uma vez habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos refugiam-se num meio inconsciente e automático; aqueles que podem recordar a sensação que tiveram ao segurarem pela primeira vez uma caneta ou ao falarem pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar essa sensação com aquela que experimentam ao fazerem a mesma coisa pela milésima vez, estarão de acordo conosco. As leis do nosso discurso prosaico com a sua frase inacabada e a sua palavra pronunciada apenas metade explicam-se pelo processo de automatização. É um processo de que a expressão ideal é a álgebra, onde os objectos são substituídos por símbolos. No discurso quotidiano rápido, as palavras não são pronunciadas; não são senão os primeiros sons da palavra que aparecem na consciência. [...] No processo de algebrização, de automatização do objecto, obtemos o máximo de economia das forças perceptivas: os objectos são ou dados por um único dos seus traços, por exemplo o número, ou reproduzidos como se se seguisse uma fórmula, até sem eles surgirem na consciência. [...] E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não

com Menke, a experiência estética poderá ser concebida como um movimento através do qual se efetua um processo determinado segundo a temporalidade⁶¹, a qual persiste, enquanto tal, não desaparecendo, adiando o momento da síntese final, o momento do resultado lógico, que consiste, por seu turno, na perfeita subsunção identitária do objeto particular sob o universal lógico. A persistência no tempo de um tal processo estético – trata-se, com efeito, de uma «processualidade desautomatizada» [*desautomatisierenden Prozessualität*]⁶² – introduz a não-identidade no âmbito da formulação do resultado lógico, estiolando as potencialidades de imediata ou automática conceptualização: a experiência estética, processo subjetivo não automático, assume-se, sustenta Menke, como que antiteleológica. O conceito estético de *otstranenie* – tal como elaborado pelo Formalismo

como reconhecimento; o processo da arte é o processo da singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte.*» Viktor Shklovsky. «A Arte como Processo» in Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoria da Literatura – I. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 1999, pp.80-82. Continuamente: «Ao examinar a língua poética tanto nos seus constituintes fonéticos e lexicais como na disposição das palavras e das construções semânticas constituídas por essas palavras, apercebemo-nos de que o carácter estético revela-se sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração. O objecto é percebido não com uma parte do espaço, mas, por assim dizer, na sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um carácter estranho, surpreendente; na prática, é muitas vezes uma língua estranha: o sumério para os Assírios, o latim na Europa Medieval, os arabismos para os Persas, o velho búlgaro como base do russo literário; ou uma língua culta, como a língua das canções populares próxima da língua literária.» Viktor Shklovsky. «A Arte como Processo» in Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoria da Literatura – I. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 1999, pp.92-93.

185

⁶¹ A propósito de tal consideração, Menke evoca a noção bergsoniana de *durée*, citando a seguinte passagem de *Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1889 (recorre-se à tradução portuguesa de João da Silva Gama): «Em síntese, a pura duração poderia até não ser mais do que uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência para se exteriorizarem relativamente uns aos outros, sem qualquer parentesco com o número: seria a pura heterogeneidade.» Henri Bergson. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Trad. João da Silva Gama. Rev. Victor Silva. Lisboa : Edições 70, 2011, p.83.

⁶² Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.52.

Russo, designadamente por Viktor Shklovsky no ensaio «A Arte como Processo», de 1917, e convencionalmente traduzido através do recurso às expressões conceptuais desfamiliarização ou estranhamento – apresenta-se continuamente, conquanto não declaradamente, evocado por Menke a este respeito.

O comentário de Menke sobre a questão da negatividade da experiência estética integra uma outra breve referência: a definição de poesia segundo Paul Valéry – «Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens»⁶³ –, recuperada por Roman Jakobson e introduzida no âmbito da discussão teórica relativa aos modos de conceptualização estéticos. Segundo tal definição de Valéry interpretada teoricamente por Jakobson, o objeto da experiência estética consiste, não num signo imediatamente significativo, mas, de modo distinto, numa – Menke cita Valéry – «hesitação entre o som e o sentido» [*Zaudern zwischen Laut und Bedeutung*]^{64*}. O objeto estético constitui-se, não propriamente como um elemento óptico significativo, mas segundo um processo de hesitação ou vacilação no que respeita o ato de síntese automática entre *significante* [*Signifikant*] e *significado* [*Bedeutung*], segundo regras; no âmbito das posições teóricas do Formalismo Russo, brevemente evocadas por Menke, os procedimentos da experiência estética operam segundo a ausência de tais normas que permitem a identificação automática entre *significante*

⁶³ Paul Valéry. *Oeuvres*. Vol. II. Ed. Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957-1960, p.637. Trata-se de uma célebre frase de Paul Valéry apresentada em *Rhumbs*, texto primeiramente publicado no segundo volume de *Tel quel* em 1944, e posteriormente integrado no segundo volume de *Oeuvres* publicadas pela Gallimard.

⁶⁴ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit. p.52. Leia-se Roman Jakobson em «Linguística e Poética» [título segundo a tradução inglesa: «Closing Statements: Linguistics and Poetics»]. Cf. Roman Jakobson. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, pp.350-377.]: «Sem dúvida, o verso é, primeiramente, uma “figura de som” recorrente. Quaisquer tentativas de confinar ao nível sonoro convenções poéticas, tais como a métrica, a aliteração ou o ritmo, consistem em raciocínios especulativos ausentes de justificação empírica. [...] A visão de Valéry relativa à poesia como “hesitação entre o som e o sentido” é muito mais realista e científica do que qualquer tendência de isolacionismo fonético.». Roman Jakobson. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, p.367.

e significado^{65*} – hesitando ou vacilando entre a identificação de um segundo o outro. Com efeito, a definição de poesia de Valéry, tal como recuperada teoricamente por Jakobson, apresenta-se enunciada segundo um intento de perspetivação da ausência de plena conexão entre as duas dimensões da representação semiótica, o significante e o significado – considerando a possibilidade de o objeto artístico não se constituir definitivamente como significante estético, como que oscilando entre, por um lado, a mera materialidade e, por outro, a qualidade de significante a identificar sob um significado. A determinação do significante estético – a transfiguração do elemento artístico puramente sensível em significante a identificar sob um significado – apresenta-se como a problemática das considerações de Jakobson, tal como tratadas por Menke no âmbito da discussão respeitante à questão adorniana da negatividade da experiência estética.

A negação do entendimento automático, que se reflete na vacilação do significante estético, é um acontecimento imanente à experiência estética: ela nega os modos do entendimento automático, os quais procuramos fazer cumprir na identificação dos significantes estéticos, através da libertação da processualidade do entendimento. [...] A vacilação do significante entre significado e materialidade é um efeito do diferimento processual do objeto estético entre os seus dois polos.^{66*}

187

⁶⁵ * Assim escreve Jakobson no ensaio referido: «A ambiguidade é uma característica intrínseca e inalienável de qualquer mensagem autocentrada, e, em termos breves, um aspeto corolário da poesia. [...] A supremacia da função poética não oblitera a referência, mas torna-a mais ambígua. [...] Na linguagem referencial, a conexão entre *signans* e *signatum* é esmagadoramente baseada na sua contiguidade codificada, a qual é confusamente denominada como "arbitrariedade do signo verbal". A relevância do nexosom-significado é um simples corolário da sobreposição da similaridade sobre a contiguidade. O simbolismo sonoro é uma relação inegavelmente objetiva fundada sobre uma conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva.[...] A poesia não é a única área onde o simbolismo sonoro se faz sentir a si mesmo, mas é um domínio no qual o nexosom interno entre o som e o significado muda de latente para patente, manifestando-se a si mesmo de modo palpável e intenso.». Roman Jakobson. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, pp.370-373.

⁶⁶ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., pp.64-66.

Após a análise de tais considerações de Menke, importará ter presente o propósito teórico do comentador alemão: a sustentação da autonomia da experiência e dos modos de racionalidade estéticos. Segundo um enquadramento teórico kantiano nunca abandonado, Menke compreende a questão da negatividade da experiência estética como possibilidade da *autonomia da estética* relativamente a outros modos de discursividade subjetivos (nomeadamente, os modos epistemológicos e morais) e, articuladamente, como potencialidade de determinação e configuração de novas figuras de racionalidade subjetiva. A *estética negativa* de Adorno constitui-se, por conseguinte, como um prolongamento filosófico das posições kantianas relativas à *autonomia da estética*: a *estética negativa* adorniana deverá ser indagada como uma contribuição contemporânea respeitante ao delineamento filosófico de modos de diferenciação de «discursos [...] no interior da estrutura pluralista da racionalidade moderna» [*Diskursen [...] in dem pluralen Gefüge der modernen Vernunft*]⁶⁷. De acordo com Menke, cumprirá compreender a *negatividade estética*, tal como desenvolvida no contexto do pensamento de Adorno, sob a consideração de uma possibilidade dupla: a estética – concebida na sua negatividade – anuncia-se, não apenas como discurso autonomamente separável e distinto de outros modos de discursividade racional, mas, e de um modo mais incisivo, como potencialidade de dissolução e refutação – de negação, rigorosamente – dos discursos não-estéticos assumidos sob o signo da racionalidade subjetiva. A *soberania da arte* [*die Souveränität der Kunst*] – título sob o qual Menke publicara os seus comentários sobre o pensamento estético adorniano – poderá ser compreendida como uma designação que pretende traduzir o carácter *negativo* e, como tal, *autónomo*, da experiência e dos modos de racionalidade estéticos. A expressão *soberania da arte* constitui-se, asseverar-se-ia, como hiperbolização das noções de *negatividade* e de *autonomia da arte*: «[o] conceito de negatividade estética é a chave para compreender a definição dupla da arte moderna segundo Adorno: enquanto discurso autónomo entre

⁶⁷ Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.9.

outros discursos, e enquanto subversão soberana da racionalidade de todos os discursos»^{68*}. No mesmo tom:

Se o modelo da autonomia confere a validade relativa da experiência estética, o modelo da soberania garante a sua validade absoluta, pois a sua realização anula o funcionamento bem-sucedido dos discursos não-estéticos. O modelo da soberania considera a experiência estética como um meio de dissolução da razão não-estética prevalecente, uma instância que permite a crítica da razão sobre si mesma.^{69*}

2.4. O carácter enigmático da obra de arte.

A convergência entre Arte e Filosofia

Cumprirá elucidar que, no âmbito dos comentários de Menke sobre a questão adorniana da *negatividade da arte* (ou, de um modo mais fiel à leitura de Menke: a *negatividade da experiência estética*), o movimento de oclusão do objeto artístico no decurso da experiência estética constitui o núcleo da atenção e da argumentação filosóficas. A leitura do comentador alemão afigura-se delineada segundo uma perspetivação apresentada como inicial e teoricamente estruturante: o *carácter enigmático* [*Rätselcharakter*] da obra de arte – «Todas as obras de arte, e a arte como um todo, são enigmas»^{70*}, nas palavras de Adorno – assume-se avaliada como a substância da experiência estética, como o elemento essencialmente configurador da experiência subjetiva do objeto artístico. A ênfase teórica de Menke no que concerne as dimensões de *incompreensibilidade* [*Unverständlichkeit*] ou de *inconceitualidade* [*Unbegreiflichkeit*] que envolvem a experiência estética afigura-se sustentada segundo um intento de problematização das asserções de Adorno dedicadas ao denominado *carácter enigmático* do objeto artístico. Neste

189

⁶⁸ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.13.

⁶⁹ * Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.10.

⁷⁰ * *ÄT*: 182.

sentido, sob o olhar de Menke, as posições adornianas dedicadas ao *carácter enigmático* da obra de arte assumem-se reiteradamente interpretadas à luz da possibilidade de revelação da falência dos modos subjetivos de categorização lógica na sua pretensão de determinar conceptualmente tal objeto artístico no decurso da experiência estética; no interior do comentário de Menke, desenha-se, pois, uma avaliação de modos de continuidade teórica e estética entre as sustentações de Adorno relativas ao *carácter enigmático* da obra de arte e a suposta assunção – a qual concentra todos os esforços de leitura de Menke – do cumprimento da impossibilidade de determinação lógica e conceptual do objeto artístico segundo a subjetividade categorial. A ênfase sobre tal coincidência – entre a perspetivação do *carácter enigmático* da obra de arte e a consideração da sua oclusão perante os intentos subjetivos de subsunção lógica categorial, tal como manifesta no decurso da experiência estética – sustenta a leitura de Menke sobre a *estética negativa* de Adorno.

A este respeito, importaria ter presente, com a devida atenção, as asseverações de Adorno sobre tal matéria – o *carácter enigmático* da arte. Se o conceito de *finalidade* [*Zweckmäßigkeit*] se apresenta suscetível de aplicação à arte, tal tornar-se-á concretizável segundo uma única possibilidade: a finalidade da obra consiste na «determinação do indeterminado» [*Bestimmtheit des Unbestimmten*]⁷¹. As obras de arte possuem o seu *fim* [*Zweck*] em si mesmas – «as obras são finais em si» [*Zweckmäßig sind die Werke in sich*]⁷² –, ausentes de finalidade positiva para além da sua complexão e lógica internas; mediante a sua organização e estruturação imanentes, os objetos artísticos assumem-se configurados como se se tratassem de entidades em-si (não obstante a inexorabilidade das suas dimensões de coisalidade e de artificialidade), impondo-se como *enigmas* [*Rätsel*]⁷³. A constituição-de-si enquanto *enigma*

⁷¹ *ÄT*, p.188.

⁷² *ÄT*, p.188.

⁷³ Tal conceção adorniana poderá, de certo modo, ser perspetivada como um eco da seguinte formulação de Paul Valéry exposta no seu texto intitulado *Discours sur l'Esthétique*, primeiramente pronunciado no Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art em 1937, e posteriormente publicado no tomo I das *Œuvres*

apresenta-se, pois, como a finalidade da obra de arte. Não obstante, tais considerações de Adorno relativas ao movimento de oclusão do objeto artístico manifesto no decurso da experiência estética não são enunciadas de modo definitivo, como se tais afirmações constituíssem a última palavra a respeito da arte: com efeito, segundo o filósofo, o *carácter enigmático* do objeto artístico – elemento constitutivo da obra de arte – determina-se como o eixo de demarcação da arte relativamente à empírea envolvente e, por conseguinte, como o elemento de abertura da arte ao pensamento filosófico. No âmbito do pensamento estético adorniano, a conceção respeitante ao carácter enigmático da obra de arte assume-se intimamente articulável com o delineamento filosófico da conceção-chave de *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] da obra de arte – a qual se apresenta, importará sublinhar, como alvo de contínua desconsideração teórica no âmbito dos comentários de Menke. De acordo com Adorno, a confrontação com o *carácter enigmático* do objeto artístico no decurso da experiência estética – e, justamente, este apresenta-se «flagrante na mais intensa experiência da arte»^{74*} – exige o pensamento filosófico enquanto potencialidade de determinação do *conteúdo de verdade* de tal objeto. A experiência estética não poderá assumir o seu término no momento de confrontação subjetiva com o *carácter enigmático* do objeto artístico perspetivado à luz da consideração da falência dos modos lógicos de categorização conceptual; a obra de arte exige a solução do seu enigma – asseverar-se-ia: a obra de arte impõe-se como objeto de pensamento filosófico. A convergência teórica entre a solução do *carácter enigmático* e a determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da obra de arte poderá, pois, ser avaliada como linha de pensamento estruturante da estética adorniana: «[a] exigência das obras de arte no que respeita a compreensão do seu conteúdo encontra-se ligada à sua experiência específica, mas

(recorre-se à tradução portuguesa de Pedro Schacht Pereira): «Dizer que um objecto é belo é atribuir-lhe um valor de enigma.» Paul Valéry. *Discurso sobre Estética / Poesia e Pensamento Abstracto*. Pref. e trad. Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega, 1995, p.32.

⁷⁴ * *ÄT*: 184.

tal exigência só poderá cumprir-se através da teoria, a qual reflete essa mesma experiência»^{75*}. Continuamente:

Ao exigir a solução, [o carácter enigmático da arte] refere-se ao conteúdo de verdade. [...] Se nenhuma obra de arte se constitui segundo determinações racionalistas ou no que através dela é julgado, todas se dirigem, em virtude da necessidade do seu carácter enigmático, à razão interpretativa. Nenhuma mensagem poderia ser extraída de *Hamlet*; o seu conteúdo de verdade, todavia, não é menor. [...] As obras de arte, principalmente as de mais alta dignidade, aguardam a sua interpretação. Que nelas nada houvesse para interpretar e simplesmente ali estivessem, tal apagaria a linha de demarcação da arte.^{76*}

Neste momento, impor-se-ia como pertinente atentar sobre a perspetivação de Adorno relativa ao *conceito estético de compreensão* [*der ästhetische Verstehensbegriff*], tal como desenvolvida no âmbito de uma tentativa de leitura da obra do escritor alemão Hans G. Helms, exposta no ensaio intitulado «Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms»⁷⁷, de 1961, texto posteriormente integrado e publicado em *Noten zur Literatur*. No âmbito de tal ensaio, a argumentação adorniana poderá, à primeira leitura, ser avaliada como uma confirmação teórica dos comentários de Menke acerca da questão da negatividade da experiência estética (conquanto, assinale-se, tal ensaio não constitua objeto de análise por parte do comentador alemão): a obra literária de Helms apresenta-se exemplar no que respeita o seu grau de hermetismo e de oclusão e, como tal, a sua experiência deverá ser perspetivada como ocasião de dissolução dos modos de conceptualização correntes no interior da empírea envolvente – estes não se assumem, com efeito, como

⁷⁵ * *ÄT*, p.185.

⁷⁶ * *ÄT*, p.193.

⁷⁷ Trata-se do ensaio correspondente ao texto de uma conferência sobre a obra literária de Hans G. Helms, pronunciada em Colónia a 27 de outubro de 1960, primeiramente publicado em *Akzente*, 5 (1961) 463-478, e posteriormente no volume III de *Noten zur Literatur* (1965). Cf. *NzL*, pp.431-446.

modos de conceptualização ou pensamento estéticos, e a obra de arte não poderá constituir-se como um dos seus objetos.

Além disso, a um texto hermético não se lhe pode aplicar simplesmente o conceito de compreensão. É-lhe essencial o *shock*, através do qual se interrompe bruscamente a comunicação. A luz violenta da incompreensibilidade que tais obras projetam contra o leitor tornam suspeitos os modos de compreensão habituais; estes apresentam-se destituídos de sentido, triviais, reificados – pré-artísticos. Pretender traduzir aquilo que aparece como estranho em obras qualitativamente modernas segundo conceitos e contextos correntes assume-se como uma traição dirigida contra as próprias obras.^{78*}

Cumpriria elucidar, salientando, o facto de a rejeição adorniana recair sobre os modos de discursividade imperantes na empírea circundante: trata-se de uma recusa de modos de racionalidade e de inteligibilidade caracterizados pela sobredeterminação cultural^{79*} – estes não se afiguram passíveis

⁷⁸ * NzL, p.431.

⁷⁹ * A respeito de tal posição de Adorno, seria pertinente evocar o estudo de Pierre V. Zima, teórico austríaco da literatura e importante comentador do pensamento estético de Adorno, intitulado *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, de 2002. Segundo Zima, que dedica tal estudo à questão adorniana da *negatividade da arte*, importa considerar a influência da Mallarmé no que respeita a posição de Adorno relativamente à negatividade da linguagem artística/poética: «Nos seus comentários, Adorno antecipa determinados argumentos da crítica literária contemporânea (Rancière, Steinmetz) que iniciam a descoberta das implicações sociais da negatividade de Mallarmé. Tal não é perspetivado no sentido de uma fuga da realidade social e política, mas como uma escrita que resiste, pela sua polissemia e pelo seu hermetismo, aos mecanismos de integração. É graças a Adorno que poetas como Mallarmé e Valéry, reputados como obscuros e conservadores, aparecem sob nova luz: como críticos sociais dificilmente recuperáveis; como os precursores da Teoria Crítica de Frankfurt.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris : L'Harmattan, 2002, p.137. Continuamente: «“Ela, permanecerá sempre excluída”, escreve Mallarmé a propósito da poesia que lhe aparece como uma metonímia do Poeta. Como Mallarmé, como Jakobson e os estruturalistas de Praga, Adorno distingue a linguagem comunicativa da linguagem poética; mas, distintamente dos estruturalistas e dos linguistas, ele insiste, tal como Mallarmé, na *negatividade* da linguagem poética. Esta linguagem não é simplesmente diferente da linguagem quotidiana: ela resiste-lhe, negando, descomprometendo-se, os seus estereótipos, as

de compreensão estética da arte na sua qualidade de domínio negativo relativamente à empírea. A *conceptualidade estética* não deverá emergir do conceito empiricamente determinado, mas da conceptualidade filosófica, a qual deverá elaborar-se segundo a atenta dedicação ao movimento imanente do objeto artístico. A estética filosófica apresenta-se, a tal respeito, novamente justificada: a experiência estética da obra de arte deverá desdobrar-se em experiência filosófica, a qual aspira à determinação do *conteúdo de verdade* do objeto artístico mediante a incessante atenção à sua imanência constitutiva. O *carácter enigmático* da obra de arte constitui, pois, o modo de expressão do seu apelo dirigido ao pensamento filosófico.

Se insistíssemos sobre o significado da compreensibilidade da arte em geral, teríamos que continuamente repetir a descoberta de que tal compreensibilidade se desvia dos modos de compreensão análogos às conceptualizações racionais que apreendem algo sob um determinado sentido. [...] Não compreende uma obra de arte quem a traduz em conceitos – trata-se de uma equívoca compreensão da obra _; ao invés, quem aspira a compreender uma obra de arte terá de imergir no seu movimento imanente. [...] Compreender os significados conceptuais específicos das palavras _ contanto que as obras não sejam racionalisticamente desfiguradas _ afigura-se possível segundo um modo altamente mediado, através do qual o conteúdo da experiência plena se apresenta refletido e nomeado na sua relação com a linguagem formal e o material da própria obra. As obras de arte são assim compreendidas somente através da filosofia da arte, a qual não se constitui certamente como algo externo à intuição

suas ideias, os seus conteúdos ideológicos.» Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Op. cit., p.138. Neste sentido, poder-se-ia convocar a célebre sentença de Stefan George, escrita nas *Blätter für die Kunst*, revista por ela fundada e que possuiu uma duração irregular entre os anos de 1892 e 1919: «Hoje, a arte encontra-se em verdadeira rutura com a sociedade.» [«Heut ist wirklich die Kunst ein bruch mit der Gesellschaft.»].

[*Anschauung*] daquelas, mas, ao contrário, assume-se como algo que é requerido pela própria intuição das obras de arte.^{80*}

E, no âmbito de *Ästhetische Theorie*: «o pensar-se a si mesma da arte, o seu noesis noeseos, não pode ser determinado por nenhuma irracionalidade decretada. A racionalidade estética deve debruçar-se com os olhos vedados sobre a estruturação formal [*Gestaltung*], ao invés de controlá-la a partir do exterior enquanto reflexão sobre a obra de arte»^{81*}.

2.5. A experiência filosófica da obra de arte como saber-de-si subjetivo

A insistência teórica na perspetivação da *negatividade da experiência estética*, tal como traçada no âmbito dos comentários de Menke, promove a inviabilização de considerações respeitantes à *negatividade da arte* enquanto *produção da subjetividade*. Segundo o comentador alemão, a teoria estética adorniana apresenta-se como um prolongamento das posições kantianas no que respeita a determinação da *autonomia da estética*, segundo a avaliação da experiência estética do objeto artístico enquanto experiência subjetiva. Importará sublinhar, a tal respeito, o facto de a interpretação de Menke falhar continuamente a análise das perspetivações adornianas concernentes ao momento de *produção* [*Produktion*] da obra de arte enquanto objeto ou objetivação subjetivamente mediados e enquanto entidade de *verdade*. Por conseguinte, a linha teórica que configura os comentários de Menke poderá ser descrita segundo um exclusivo intento de definição das posições adornianas relativas à temática da experiência estética – enquanto experiência de recetividade ou receção subjetivas – da arte: a desconsideração filosófica relativamente ao objeto artístico enquanto entidade que realiza e integra um *conteúdo de verdade*, o qual apela à sua determinação segundo o pensamento

⁸⁰ * NzL, pp.432-433.

⁸¹ * *ÄT*, p.175.

filosófico, poderá ser enunciada como uma das principais objeções a apresentar contra a interpretação de Menke.

De acordo com o comentador alemão, a dimensão subjetiva da experiência estética, tal como supostamente formulada por Adorno, apresenta-se concebida segundo o quadro estético kantiano: a autoconsciência subjetiva respeitante à falência dos modos judicativos não-estéticos e a correlativa irrupção do comprazimento e do sentimento de prazer e desprazer constituem as coordenadas teóricas das perspetivações de Menke. Importaria ressaltar o facto de a experiência estético-filosófica do objeto artístico segundo Adorno se apresentar, com efeito, compreendida segundo os contornos da autorreflexividade subjetiva; no entanto, a sustentação subjacente a tal posição estética não poderá ser avaliada, assim afirmamos, em termos kantianos, mas segundo uma perspetivação filosófica que permita avaliar a identidade entre *arte* e *subjetividade* no que respeita o momento de *produção* – e não apenas o momento da experiência de *recepção* – de tal objeto estético. De facto, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a experiência estético-filosófica da obra de arte impõe-se, assim sustentamos, como ocasião de saber-de-si do sujeito mediante o seu produto, o objeto artístico. A determinação filosófica do *conteúdo de verdade* – e não a avaliação das possibilidades ou impossibilidades lógicas dos intentos subjetivos de conceptualização e de formulação de juízos – constitui-se como o mais preponderante momento de autorreflexividade subjetiva, no decurso da qual, cumpre elucidar, o sujeito se sabe a si mesmo mediante, justamente, a determinação do *conteúdo de verdade* da obra artística.

No comportamento adequado perante a arte subsiste, todavia, o momento subjetivo; quanto maior o esforço de participação na realização da obra e da sua dinâmica estrutural [*strukturelle Dynamik*], tanto maior é a parte do sujeito investida na perspetivação da obra, tanto mais o sujeito, de si mesmo esquecido, perceciona a objetividade: também na *recepção*, a subjetividade medeia a objetividade.^{82*}

⁸² * *ÄT*, p.396.

De modo mais claro: «ele [o sujeito] descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser a sua própria verdade. O instante desta passagem é o mais elevado da arte»^{83*}.

O modelo teórico da reflexividade estética kantiana, tal como evocado no âmbito dos comentários de Menke, torna inviável o delineamento de considerações respeitantes às posições adornianas dedicadas à objetividade e ao *conteúdo de verdade* do objeto artístico enquanto decorrências da sua *mediação subjetiva*. A perspetivação relativa à dimensão de *produto subjetivo* da obra de arte – condição de possibilidade de configuração e realização do *conteúdo de verdade* do objeto artístico – apresenta-se ausente dos comentários de Menke. O modelo da experiência estética kantiana, delineado segundo a conceção de objeto estético enquanto uma outra entidade – recorde-se: a natureza esteticamente contemplada e julgada – relativamente ao sujeito, anula a possibilidade de perspetivação da obra de arte enquanto núcleo subjetivamente mediado e produzido. Em última instância, o modelo teórico kantiano, erigido em quadro de interpretação da estética adorniana, impossibilita, assim asseveramos, a perspetivação e a compreensão relativas à sustentação estética central do pensamento de Adorno: a conceção de obra de arte como entidade de *verdade*^{84*}.

197

⁸³ * *ÄT*, p.401.

⁸⁴ * Os comentários de Menke sobre Adorno não são sensíveis à consideração de convergências teóricas entre as posições de Adorno e de Hans-Georg Gadamer no que respeita a exigência de perspetivação filosófica da arte enquanto entidade de verdade. De facto, também Gadamer – designadamente, na sua obra-maior *Wahrheit und Methode*, de 1960 – procura sustentar a necessidade de pensar filosoficamente a verdade da arte, condenando o gesto estético, tal como desenvolvido na *Kritik der Urteilskraft* de Kant, que intensificara a separação entre as esferas da arte (e do estético) e as esferas da verdade, apresentando-se esta como prerrogativa do conhecimento epistemológico/científico. Leia-se Gadamer em *Wahrheit und Methode*: «O mesmo vale para a experiência da arte. Aqui, a investigação científica, desenvolvida pela denominada ciência da arte, sabe, desde o início, que não lhe é permitido substituir nem superar a experiência da arte. Aquilo que na obra de arte é experienciado como verdade – e que não poderá ser alcançado através de outros caminhos – constitui o significado filosófico da arte, sustentado contra todos os modos de racionalização. Assim como a experiência filosófica, a experiência da arte representa o mais evidente imperativo de que a consciência científica reconheça os seus limites.» Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1965, p.XXVI. Continuamente: «As investigações seguintes começam com uma crítica da consciência estética, sustentando a perspetivação da experiência de verdade que nos é proporcionada pela obra de arte contra uma teoria estética que se deixara restringir pelo conceito de verdade da ciência.

De facto, a dimensão de autorreflexividade da estética adorniana apresenta-se traçada segundo a possibilidade de determinação

Todavia, as nossas investigações não se limitam a traçar a justificação da verdade da arte. Procuraremos desenvolver um conceito de conhecimento e de verdade que responda ao conjunto da nossa experiência hermenêutica. Assim como a experiência da arte trata de verdades, as quais superam o âmbito do conhecimento metódico, também o conjunto das ciências do espírito [*Geisteswissenschaften*] [...] fala, de modo pleno, da sua própria verdade.». Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Op. cit., p.XXVII. As diferenças entre as filosofias da arte segundo Adorno e segundo Gadamer são múltiplas e incontestavelmente flagrantes: o pensamento estético adorniano não integra, de facto, uma conceção hermenêutica – na qual confluem as *Geisteswissenschaften*, a fenomenologia de Husserl ou a ontologia de Heidegger (tenha-se presente a centralidade das conceções de *compreensão* [*Verstehen*] de *círculo hermenêutico* [*hermeneutischer Zirkel*] em Gadamer) – relativamente à posição filosófica ante a obra de arte. Não obstante, o ponto de partida de Adorno e de Gadamer no que respeita as relações entre filosofia e arte apresenta-se teoricamente semelhante: trata-se de reivindicar – recorrendo às palavras de Gadamer – a «recuperação da pergunta pela verdade da arte» [*Wiedergewinnung der Frage nach der Wahrheit der Kunst*]. Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Op. cit., p.77. Continuemos com Gadamer, sublinhando o elogio à estética hegeliana e a sua postulação da exigência de determinação filosófica da verdade da arte: «Não deverá residir na arte conhecimento algum? Não ocorrerá, na experiência da arte, uma reivindicação de verdade, distinta da ciência conquanto não subordinada ou inferior a esta? E não consistirá a tarefa da estética na apresentação de uma fundamentação para o facto de a experiência estética constituir uma forma especial de conhecimento? Tratar-se-á, decerto, de uma forma distinta do conhecimento sensível que fornece à ciência os dados últimos com os quais esta constrói o seu conhecimento da natureza; tratar-se-á, igualmente, de algo distinto de todo o conhecimento da moral e, em geral, de todo o conhecimento conceptual. Todavia, não consistirá a experiência da arte também em conhecimento, isto é, mediação da verdade? Será difícil reconhecê-lo se mantivermos a perspectiva de Kant relativa à verdade do conhecimento segundo o conceito de conhecimento da ciência e segundo o conceito de realidade que sustenta as ciências da natureza. É necessário formular o conceito de experiência de um modo mais amplo do que Kant, a fim de compreender a experiência da arte também como experiência. Para realizarmos tal tarefa, importaria evocar as admiráveis lições de Hegel sobre estética. O conteúdo de verdade que toda a experiência da arte possui encontra-se aqui reconhecido de maneira estupenda, apresentando-se simultaneamente desenvolvido na sua mediação com a consciência histórica. Deste modo, a estética converte-se numa história das conceções do mundo, isto é, uma história da verdade tal como esta se apresenta visível no espelho da arte. Assim se obtém um reconhecimento da tarefa que temos vindo a formular, a de justificar o conhecimento da verdade no âmbito da experiência da arte.». Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Op. cit., p.93.

A propósito do pensamento filosófico de Hans-Georg Gadamer, importaria referir Joel C. Weinsheimer. *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*. New Haven and London : Yale University Press, 1985, e Georga Warnke. *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason*. Cambridge, UK : Polity Press, 1994. No que respeita as relações entre as posições estéticas de Adorno e Gadamer, seria pertinente mencionar Peter Christian Lang. *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik: über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*. Königstein : Forum Academicum, 1981.

filosófica do *conteúdo de verdade* da arte, o qual se constitui em referência à *subjetividade*. A experiência estética enquanto experiência subjetiva deverá ser concebida, não somente como momento de recetividade do objeto artístico mediante a interrupção dos modos judicativos não-estéticos à qual subjaz a emergência do comprazimento e do sentimento de prazer e desprazer, mas, inclusivamente – ou principalmente, dir-se-ia em bom rigor – como ocasião de saber-de-si da *subjetividade* segundo a determinação filosófica do *conteúdo de verdade* realizado no seu produto, a obra de arte.

Importará salientar, a tal respeito, que, no contexto da experiência estética da obra de arte – a qual se anuncia, segundo Adorno, como uma experiência filosófica configurada segundo um propósito de determinação do *conteúdo de verdade* do objeto artístico –, o elemento de autorreflexividade subjetiva deverá ser analisado, não propriamente segundo considerações de origem transcendental decorrentes do quadro estético kantiano, mas a partir da perspetivação de teorizações estéticas emergidas no período filosófico-cultural posterior à publicação da *Kritik der Urteilskraft*, no âmbito das quais se afigura elaborada a conceção de uma *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*], sustentada, por seu turno, numa postura estética de assunção do objeto artístico como objeto filosófico e do complexo conceito de *subjetividade* [*Subjektivität*] como princípio de *produção, mediação e verdade* da arte.

PARTE III

A *SUBJETIVIDADE* COMO PRINCÍPIO DE VERDADE DA ARTE

CAPÍTULO 1

O CONCEITO DE *SUBJETIVIDADE ESTÉTICA* SEGUNDO A FILOSOFIA ADORNIANA DA ARTE

Segundo as palavras de Adorno, «estética significa a procura das condições e das mediações da objetividade da arte»^{1*}: a *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*], condição de produção da obra de arte enquanto entidade objetiva e entidade de *verdade* [*Wahrheit*], deverá constituir-se como elemento central da teoria estética. No interior do pensamento estético de Adorno, a *subjetividade* [*Subjektivität*] eleva-se a determinação constitutiva do objeto artístico mediante a plena objetivação deste: a configuração da *subjetividade* enquanto categoria estética apresenta-se como decorrência da completa objetivação do objeto artístico na sua concreção formal sensível. A dimensão subjetivamente constitutiva da obra de arte assume-se, pois, mediatamente inscrita no contexto dos seus momentos objetivos.

Cumprirá, a este propósito, perspetivar a estruturação formal sensível do objeto artístico sob uma dupla consideração: a *forma* [*Form*] artística constitui-se como resultado de total objetivação da obra de arte segundo a intensificação da *mediação subjetiva* e, correlativamente, como condição de possibilidade de configuração dos momentos subjetivos constitutivos do objeto artístico. Segundo esta segunda aceção, importará compreender a forma artística, subjetivamente elaborada e objetivamente realizada, não somente como

¹ * *ÄT*, p.397.

conteúdo sedimentado [*sedimentierter Inhalt*], mas, inclusivamente, como *sujeito sedimentado* [*sedimentiertes Subjekt*]. A noção estético-artística de *forma* afigura-se teoricamente delineada em articulação com o conceito filosófico de *subjetividade*. A forma artística devém *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] – a forma artística devém *subjetividade*. A indagação filosófica do *conteúdo de verdade* da obra de arte – determinações de pensamento realizadas na concreção sensível e formal do objeto artístico – anuncia-se, por conseguinte, como movimento de perscrutação dos seus momentos subjetivos constitutivos; tal como escreve Adorno, é tarefa da estética «registar a topografia desses momentos»^{2*}.

Arte e Filosofia apresentam o seu ponto de convergência: a *subjetividade*. A obra de arte realiza sensível e formalmente um *conteúdo de verdade* subjetivamente referido; por sua vez, o pensamento filosófico define-se como potencialidade de determinação de um tal *conteúdo de verdade* remetido, em última instância, à *subjetividade*. A não-imediatidade dos momentos subjetivos inseridos na arte reivindica o pensamento filosófico: não se trata do conteúdo psíquico de um eu individual pretensamente enunciador de modos de intencionalidade artística manifestamente identificáveis, mas de uma universalidade que, latentemente, se inscreve na obra de arte, configurando o seu *conteúdo de verdade*. A intencionalidade subjetiva dissolve-se, enquanto tal, no processo de objetivação do objeto artístico, no interior da lei imanente da obra de arte, adquirindo os contornos de uma universalidade subjetiva – há que ter presente a incomensurabilidade entre intencionalidade subjetiva e *conteúdo de verdade* da arte; este determina-se, invariavelmente, como um não-imediato. A universalidade subjetiva constitui-se, pois, como não-compatível com ou não-redutível ao eu individual do artista: «a subjetividade na obra de arte é exterior a si mesma e oculta»^{3*}.

No mesmo sentido, em virtude de tal universalidade subjetiva – à qual o *conteúdo de verdade* da arte se apresenta remetido –, o objeto artístico afigura-se ausente da contingência da sua objetivação

² * ÄT, p.424.

³ * ÄT, p.253.

particular estritamente artística, impondo-se como uma entidade na qual se realiza uma *verdade extraestética* [außerästhetische Wahrheit]. Considerando tal universalidade subjetiva, perspectivada como *subjetividade estética*, importará avaliar a arte, bem como o pensamento e a conceptualidade estéticos, como domínios igualmente extraestéticos: no âmbito da arte, tal como no interior do pensamento e da conceptualidade estéticos, anuncia-se uma problemática respeitante à *subjetividade*. Eis o elemento heterónimo da arte – e do pensamento e da conceptualidade estéticos –, tal como concebido por Adorno: a *subjetividade*. Esta, a *subjetividade*, impõe-se como o problema filosófico da arte.

1.1. A perspetivação da *subjetividade* enquanto problemática filosófica da arte

Dois caminhos de compreensão teórica poderão ser traçados no que concerne a perspetivação filosófica da *subjetividade estética* [ästhetische Subjektivität] segundo o pensamento de Adorno: por um lado, a consideração de um sujeito histórico-social cujas vivências se inserem indireta e mediatamente na arte e no pensamento estético, e, por outro lado, a conceção de uma *subjetividade* enquanto *mimesis* ou *natureza* – trata-se, pois, de uma singular conceção de *subjetividade* delineada por Adorno segundo a consideração dos seus contornos filosóficos e antropológicos, e perspectivada no âmbito do *conteúdo de verdade* dos objetos artísticos e, por consequência, no pensamento estético. As interpretações mais vulgarmente disseminadas da teoria estética adorniana – as leituras de teor histórico-sociológico⁴ – apresentam-se sustentadas no âmbito do primeiro caminho de perspetivação da *subjetividade estética*: de acordo com tais leituras, a arte, assim compreendida por Adorno, integra um *conteúdo de verdade* mediatamente remetido ao sujeito histórico e,

205

⁴ Cumpriria referir como exemplos das mais recentes interpretações marxistas da teoria estética de Adorno os seguintes estudos: Fredric Jameson. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London / New York : Verso Books, 1990; John Roberts. «After Adorno: Art, Autonomy, and Critique – A Literature Review». *Historical Materialism* 7 (2000) 221-239; Stewart Martin. «The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity». *Radical Philosophy* 146 (2007) 15-25.

correlativamente, à *sociedade* [*Gesellschaft*] e à *realidade empírica* [*empirische Realität*] nas quais aquela se insere enquanto entidade negativamente crítica. No contexto de tais interpretações da teoria estética adorniana, o *conteúdo de verdade* da arte traduz um pendore eminentemente histórico que deverá ser filosoficamente avaliado; de um modo mais breve e esclarecedor: a história, estrato constitutivo da arte realizado segundo a sua *mediação subjetiva*, assume-se como o *conteúdo de verdade* do objeto artístico. As *experiências* [*Erfahrungen*] vividas por uma tal *subjetividade* inscrita na trama de *constelações históricas* [*geschichtliche Konstellationen*] – uma *subjetividade coletiva*, portanto – anunciam-se como os conteúdos latentes subjetivos que emergem no âmbito da concreção imanente da obra de arte, artisticamente transfigurados em elementos formais sensíveis do objeto artístico enquanto entidade objetivada e objetiva. As passagens de *Ästhetik Theorie* que poderão ser evocadas a fim de sustentar e confirmar tais leituras são, de facto, múltiplas: «[a] história poderá chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras de arte significa compreender a história imanente nelas acumulada»^{5*}. Seguidamente: «[o]s processos latentes nas obras de arte, os quais irrompem na imediatidade do instante, são a sua historicidade [*Historizität*] interna, a sua história sedimentada. O carácter vinculatório da sua objetivação, bem como as experiências, de que elas vivem, são coletivos»^{6*}. No mesmo sentido:

Esta universalidade é coletiva, tal como a universalidade filosófica, para a qual o sujeito transcendental se constituía como *signum*, remetendo para o coletivo. Mas, nas imagens estéticas, o seu elemento coletivo é justamente o que se subtrai ao eu: a sociedade é, pois, imanente ao conteúdo de verdade. O que aparece, através do qual a obra de arte supera o mero sujeito, é a irrupção da sua essência coletiva.^{7*}

⁵ * *ÄT*, p.132.

⁶ * *ÄT*, p.133.

⁷ * *ÄT*, pp.197-198.

Por fim: «[n]a medida em que a arte se constitui através da experiência subjetiva, o conteúdo social penetra nela de um modo essencial; não, porém, de modo literal, mas modificado»^{8*}. A concepção respeitante ao sujeito histórico-social enquanto princípio de produção e de configuração da objetividade e do *conteúdo de verdade* da arte afigura-se como a fundamentação da sustentada convergência entre arte e filosofia: a proclamação da exigência de determinação filosófica da verdade da arte delinea-se segundo considerações relativas à necessidade de investigação de tais estratos vivenciais subjetivos inseridos na obra de arte. Perspetivando a centralidade de tal noção de *subjetividade histórico-social*^{9*}, importará concluir a assunção da dimensão extraestética da arte e do pensamento filosófico estético.

⁸ * ÄT, p.459.

⁹ * A tal propósito, poder-se-ia referir o nome do comentador e tradutor francês de Adorno, Marc Jimenez, que, em *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, 1973, assume uma interpretação da *subjetividade estética* adorniana como correspondente a uma subjetividade histórico-social. Cite-se Jimenez: «Adorno dissipa a ambiguidade que poderia decorrer de uma reabilitação idealista do “sujeito” artístico. O artista é tão criador quanto representante. O artista como *Statthalter*, é também o artista como *Stellvertreter*, representante da tendência social global (*Gesamtsubjekt*), mediação necessária entre a arte e a realidade social. Ele tem que exprimir, através dos materiais à sua disposição, a escolha entre uma linguagem adequada e a linguagem da falsa consciência (*falsches Bewusstsein*). A emoção subjetiva resulta, segundo Adorno, da aparição de algo de objetivo, que não é senão o desenvolvimento das forças produtivas (*Entfaltung der Produktivkräfte*), desenvolvimento que a arte possui em comum com a sociedade, mas contra a qual se opõe, simultaneamente, através do seu momento crítico.». Marc Jimenez. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.139-140.

No seguimento de tal argumentação, Jimenez sublinha os contornos políticos do pensamento estético de Adorno, assinalando a sua afinidade com as estéticas de Friedrich Schiller, Walter Benjamin e Herbert Marcuse: «No entanto, o objeto da teoria adorniana é menos a “pressão do social” sobre o indivíduo, o artista, o criador, do que a impressão interna do social na obra, a qual revela a pressão social externa a que se encontram submetidos os indivíduos. A identificação do conteúdo de verdade das obras, o seu “teor” ideológico – o *Gehalt* do *Wahrheitsgehalt* valida tal tradução – exige tanto uma estética filosófica – a reflexão sobre os conceitos e as categorias tradicionais – quanto a análise das obras particulares. [...] A exigência teórica e filosófica no contexto da estética está incluída no projeto de uma teoria crítica da sociedade, e a estética inscreve-se na filosofia na medida em que – como a filosofia na época da sua realização falhada – ela assume a crítica permanente do estatuto e da função da arte no interior da sociedade contemporânea, a partir das obras enquanto tais. Esta exigência pressupõe que a obra de arte possa aparecer como um momento essencial de tal crítica, lugar da expressão dos antagonismos sociais: tal é, pelo menos, a tarefa das análises, particularmente musicais e literárias, que consistem em revelar que aquilo que uma tradição continua a denominar, comumente e comodamente, de “forma”, não é senão conteúdo social

Aquilo que se eleva sobre a intenção subjetiva e que não é dado na sua arbitrariedade corresponde a um elemento objetivo análogo no sujeito: as suas experiências, as quais possuem o seu lugar para lá da vontade consciente. [...] O único conceito adequado de realismo, o qual nenhuma arte pode hoje evitar, consistiria na fidelidade inabalável a essas experiências. Considerando a sua profundidade, tais experiências dizem respeito a constelações históricas por trás da fachada da realidade e da psicologia. Tal como a interpretação da filosofia tradicional deve ir à raiz das experiências, as únicas que motivam o aparelho categorial e as relações dedutivas, assim também a interpretação das obras de arte exige a atenção sobre o núcleo experiencial vivido subjetivamente; assim se obedece à convergência entre a filosofia e a arte no que respeita o conteúdo de verdade. Tal constitui aquilo que as obras dizem em si, para lá da sua significação, impondo-se na decorrência do facto de aquelas registarem experiências históricas na sua configuração, o que não seria possível sem o sujeito: o conteúdo de verdade não é nenhum em-si abstrato.^{10*}

Continuamente:

A estética toma lugar devido à sua reflexão; somente através dela se poderá abrir a possibilidade de perspetivação sobre o que é a arte. Pois a arte e as suas obras são apenas aquilo em que se podem tornar. Porque nenhuma obra é capaz de resolver

sedimentado. A estética adorniana partilha com a de Marcuse e a de Benjamin esta certeza absoluta de que a esfera estética, na sua totalidade, é política. Numerosos são os obstáculos... precisamente políticos, que interditaram que esta evidência se impusesse como tal. Em direção a ela se delinea a admirável intuição de Schiller, imaginando, nas suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, a fundação de um estado estético e a abolição da divisão social do trabalho. A ligação entre arte e política, obstáculo inevitável a qualquer estética, não é pensada nem colocada por Adorno em termos de relação ou de conexão; a própria existência da arte, a sua permanência – a sua sobrevivência – no universo da racionalidade é, em si mesma, política, ao ponto de tornar supérfluos o envolvimento e toda a justificação de protesto contra a realidade estabelecida: o tomar partido – de modo explícito – por parte da arte significa o sacrifício da sua autonomia.».
 Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Op. cit., pp.50-51.

¹⁰ * ÆT, pp.421-422.

plenamente a sua tensão imanente; porque a história, em última instância, penetra tal ideia de resolução das obras de arte existentes e do seu conceito. Como tal, a filosofia, dirigindo-se ao conteúdo de verdade da arte, é impelida para lá das obras.^{11*}

No âmbito dos mais recentes trabalhos de estética contemporânea, cumprirá referir o nome do filósofo inglês Peter Osborne e a sua obra *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, de 2013, na qual se apresenta delineada uma teorização filosófica sobre arte contemporânea assumida como próxima da estética de Adorno. De acordo com as posições de Osborne, a *filosofia da arte* contemporânea deverá traçar-se segundo a perspetivação e a avaliação dos estratos históricos inscritos nos objetos artísticos contemporâneos, concebidos no seu carácter imanentemente filosófico: a história deverá constituir-se como a categoria ou a qualidade central da indagação filosófica dirigida às obras de arte contemporâneas. *Filosofia da arte* [*philosophy of art*] apresenta-se como o termo eleito por Osborne – como que evocando o gesto hegeliano – no que respeita a teorização conceptual dos objetos artísticos contemporâneos avaliados como entidades históricas: de acordo com a análise de Osborne, a estética tradicional, elaborada segundo um equívoco posicionamento teórico direcionado ao elemento sensível – a *particularidade puramente sensível* [*pure sensuous particularity*], tal como a perspetiva do filósofo inglês –, deverá transfigurar-se em *filosofia da arte*, atenta aos estratos históricos, concebidos como *formas culturais* [*cultural forms*], configuradoras do *conteúdo de verdade*, dos objetos artísticos contemporâneos.

[...] a fusão entre arte e estética – a qual penetra tão profundamente os discursos tanto filosóficos quanto populares sobre arte, denunciando-a o facto de o termo ‘estética’ (*Ästhetik*) continuar, desde há longo tempo, a ser usado, apresentando-se como a designação do discurso filosófico sobre arte – traduz uma prática que se constituía como lugar-comum na Alemanha já na década de 1820, e à qual Hegel também sucumbira, apesar do reconhecimento explícito do seu carácter desapropriado,

¹¹ * *ÄT*, p. 533.

no início das suas *Aulas sobre Estética*. [...]. A [...] razão para a impossibilidade de compreender filosoficamente a contemporaneidade da arte [...] apresenta uma dimensão filosófica mais complicada. Tal deriva, por um lado, da já mencionada função de des-historização do ‘estético’ na sua distinção conceptual de ‘arte’ e, por outro lado, de uma recusa geral da lógica temporal da totalização histórica.^{12*}

As posições de Osborne afirmam a validade teórica da estética de Adorno enquanto *filosofia da arte* contemporânea: segundo o filósofo inglês, a teoria estética adorniana integra uma postura de recusa da proclamação do carácter esteticamente autónomo e autorreferido da obra de arte enquanto objeto formal sensível, sustentando a relevância filosófica do carácter heteronomamente histórico do objeto artístico. A introdução da história enquanto categoria estética afigura-se como a pedra de toque da teoria estética de Adorno, tal como interpretada por Osborne: a estética adorniana deverá, enquanto tal, apresentar-se compreendida na sua linhagem romântica e hegeliana, em virtude da sua postura de proclamação da obra de arte – entidade de verdade – enquanto objeto de pensamento estético.

Não existe uma ‘estética’ pura criticamente relevante da arte contemporânea, pois a arte contemporânea não é uma arte estética em nenhum dos sentidos filosóficos do termo. De modo mais específico, argumentar-se-ia que a *arte contemporânea* consiste numa *arte pós-conceptual* historicamente determinada. Enquanto tal, ela atualiza a ideia da obra de arte que encontramos na filosofia romântica da arte de Jena, sob novas condições históricas. A história da arte que ‘a crítica da arte [idealmente] é’ consiste na história da arte de uma filosofia romântica da arte historicamente reflexiva (isto é, pós-hegeliana). Esta é a herança de Adorno e Walter Benjamin, a qual nos é hoje legada, desenvolvida e transformada

¹² * Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York : Verso, 2013, p.9.

(mediada pela subsequente história do modernismo) pela *Teoria Estética* de Adorno.^{13*}

Uma das peculiaridades da interpretação de Osborne consiste na intensificação do distanciamento teórico entre a *filosofia da arte* segundo Adorno e a *teoria da arte* segundo Clement Greenberg: as concepções modernistas de *autonomia*, *autorreferencialidade* e *autocrítica artísticas*, desenvolvidas pelo crítico norte-americano sob a elaboração da noção-maior de *medium* artístico, apresentam-se ausentes de fundamentação teórica no contexto da *filosofia da arte* segundo Adorno, assim sustenta Osborne. O elemento heterónimo da arte – anunciado pelo filósofo inglês segundo a consideração da mediação histórica – anuncia-se como objeto de privilegiada atenção filosófica no interior da teoria estética adorniana. Por conseguinte, a teoria da arte segundo Greenberg não poderá constituir um corpo teórico passível de efetiva avaliação da arte contemporânea^{14*}: a estética de Adorno poderá, sim, desempenhar tal tarefa – anunciada

¹³ * Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art. Op. cit.*, p.10.

¹⁴ * Importaria tomar em consideração que as acusações de Peter Osborne relativamente à impossibilidade de compreensão teórica da arte contemporânea não se circunscrevem à teoria modernista da arte elaborada por Clement Greenberg; com efeito, Osborne apresenta, em *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art* (2013), a sua recusa das posições filosóficas sobre arte desenvolvidas tanto por Martin Heidegger quanto por Gilles Deleuze e Felix Guattari, perspetivando-as na sua incapacidade de avaliação teórica do carácter histórico da arte contemporânea. Leia-se Osborne: «A ontologia da arte de Heidegger, por exemplo, enquanto filosoficamente ‘antiestética’, é-o em nome do Romantismo do Ser, em relação ao qual a ‘arte’ é anexada como um aparecer ‘originário’. A história da arte é assim subordinada a uma história epocal do Ser, para a qual a abertura do presente ao futuro funciona somente enquanto um fundamento para um ‘retorno à origem’. Ontologicamente distinta, mas igualmente a-histórica apesar de naturalisticamente ‘futurista’, a proposição de Deleuze de que ‘a obra de arte é um ser de sensações e nada mais’ oferece uma ontologia da arte pós-heideggeriana, neo-nietzschiana, enquanto construção diagramática de forças. Deleuze e Guattari insistem na diferença entre o seu conceito ontológico de ‘afeto’ e o conceito ‘estético’, o mesmo acontecendo como os conceitos de ‘percepto’ e ‘percepção’. Todavia, a profundidade ontológica de tal noção de sensação torna-a *indiferentemente* aplicável à arte, numa indiferença de princípio do ‘estético’ em relação às distinções entre arte e não-arte, funcionando metacriticamente como o critério de diferenciação da arte da ‘filosofia’ e da ‘ciência’. O problema é que hoje a distinção entre arte e não-arte não concerne a diferença transcendental da arte em relação a outras práticas intelectuais (numa reformulação dos discursos neo-kantianos respeitantes às esferas de validade), mas sim na sua diferença relativamente à literalidade do quotidiano.». Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art. Op. cit.*, pp. 9-10.

por Osborne como tarefa filosófica. De facto, a proclamação da validade da teoria estética de Adorno no que concerne a arte contemporânea – esta definida, de acordo com Osborne, segundo a recusa da noção modernista de *medium* em virtude da intensificação do elemento filosófico conceptual^{15*} – apresenta-se sustentada pelo filósofo inglês tendo em conta a relevância da sua conceção-chave: a conceção de *conteúdo de verdade* da arte. A *filosofia da arte* segundo Adorno, marcada por uma postura de sustentação teórica da dimensão heterónoma da arte, apresenta-se passível de perspetivação da obra de arte contemporânea na sua temporalidade histórica e, correlativamente, no seu *conteúdo de verdade*.

1.2. A introdução de conceitos antropológicos: a noção de *mimesis*

Um outro caminho de compreensão teórica poderá ser delineado no que concerne a noção de *subjetividade estética* no âmbito do pensamento de Adorno. Importaria analisar o conceito adorniano de *subjetividade estética* perspetivando-o, tal como sustentamos, não na sua pronta remissão à problemática histórico-social, mas segundo a avaliação da confluência dos seus contornos filosófico-idealistas e, bem assim, antropológicos. Neste sentido, a avaliação do conceito filosófico de *subjetividade*, tal como elaborado por Adorno, requer a consideração da noção antropológica de *mimesis*: a análise de *Ästhetische Theorie* deverá integrar a leitura e o estudo de *Dialektik der Aufklärung*, obra escrita com Max Horkheimer^{16*} durante os anos

212

¹⁵ * Leia-se Peter Osborne acerca do conceito de *arte contemporânea*: «A categoria dominante da crítica modernista da arte foi, até à década de 1960, a categoria do *medium*. A subsequente dissolução dos limites do *medium* enquanto base ontológica das práticas da arte, e o estabelecimento de um campo complexo e fluído de práticas artísticas, colocaram novos problemas de juízo crítico para o qual o conceito de contemporâneo representa uma resposta crescentemente eficaz. No entanto, tal conceito deverá ser *construído*, ao invés de meramente descoberto.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. Op. cit., p.3.

¹⁶ * Sobre a autoria de *Dialektik der Aufklärung*, leia-se o ensaio «Back to Adorno» de Robert Hullot-Kentor [Cf. Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York : Columbia University Press, 2006, pp.23-44], no âmbito do qual o tradutor de Adorno para língua inglesa e comentador do pensamento estético do filósofo apresenta objeções contra a afirmação de Jürgen Habermas relativamente à preponderância da autoria de Horkheimer em detrimento da autoria de Adorno: «O editor das

de exílio de 1941 a 1944 na Califórnia, Estados Unidos da América, e publicada numa primeira versão em 1944 sob o título *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*¹⁷.

obras completas de Horkheimer, G. S. Noerr, desenvolveu um estudo detalhado dos documentos dactilografados do ensaio [trata-se do primeiro ensaio de *Dialektik der Aufklärung*, intitulado “Begriff der Aufklärung”], dos documentos onde aqueles se encontram arquivados, e da caligrafia de quem reviu os manuscritos. Embora penosa, tal filologia positivista não é aqui de grande uso, pois, tal como Leo Lowenthal e Gretel Adorno têm apontado, tais ensaios constituem o resultado de um trabalho coletivo e de uma intensa conversação. Os documentos dactilografados que Noerr examinou são documentos profundamente mediados. Aprender-se-ia mais sobre a origem da obra através do estudo das comparações estilísticas. Relativamente a este aspeto, Habermas afirma que é evidente que Horkheimer escreveu o ensaio principal da obra “O Conceito de Esclarecimento”. Infelizmente, Habermas está tão certo do carácter óbvio da sua afirmação que dispensa fornecer qualquer fundamentação. No entanto, Habermas apresenta, inadvertidamente, contraevidências através da citação de algumas formulações célebres do ensaio principal: “Toda a tentativa de romper com os poderes da natureza através da transgressão da natureza resulta meramente na mais profunda subordinação ao poder da natureza”; “Os homens e as mulheres sempre tiveram de escolher entre a sujeição à natureza ou a sujeição da natureza sob o eu”; “Assim como os mitos já realizam o esclarecimento, assim o esclarecimento, em cada passo, se apresenta mais profundamente incorporado na mitologia”. Habermas não elege as partes mais surpreendentes do ensaio [...] Cada excerto é crucialmente memorável e – como desforra – decerto seria citado, caindo em oblióvio. A qualidade do ensaio principal, no entanto, coloca em dúvida a primazia de Horkheimer na composição. Com poucas exceções, não existem linhas comparáveis na obra de Horkheimer; nem antes nem depois Horkheimer formularia tais ideias tão constrangedoras. Em contraste, a elasticidade de pensamento, a ingenuidade retórica e a incisividade aforística do ensaio caracterizam todos os escritos de Adorno – desde o seu primeiro livro *Kierkegaard* às linhas finais de *Teoria Estética*. Comparando os volumes que Horkheimer e Adorno escreveram de modo independente enquanto redigiam *Dialética do Esclarecimento*, seria como justapor Espinosa e um filósofo da televisão: *Filosofia da Nova Música* de Adorno apresenta-se escrita no mesmo nível de *Dialética do Esclarecimento*, enquanto que *O Eclipse da Razão* de Horkheimer é afim da valiosa, não obstante ténue, crítica cultural do mesmo período.». Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York : Columbia University Press, 2006, pp. 25-26.

213

¹⁷ Importaria mencionar a existência de uma outra obra elaborada por Adorno durante os anos de exílio nos Estados Unidos: trata-se de *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, obra escrita durante os anos de 1944 a 1949, publicada em 1951 na Alemanha, e declaradamente desenvolvida por Adorno sob o signo do exílio, do intelectual no exílio (tal como o filósofo alemão o sublinha na Dedicatória a Max Horkheimer). Relativamente à imigração de intelectuais de origem alemã – particularmente membros da Escola de Frankfurt – para os Estados Unidos da América, importaria assinalar a obra: Martin Jay. *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. New York : Columbia University Press, 1985. E, ainda, no que respeita a uma discussão mais ampla do assunto: Franz Neumann (ed.). *The Cultural Migration: The European Scholar in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953; Laura Fermi. *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe*,

A análise do conceito adorniano de *mimesis* – uma noção inscrita no centro da problematização filosófica de *subjetividade estética* – deverá traçar-se segundo a consideração da sua proveniência antropológica. Segundo Adorno, *mimesis* não consiste, pois, num conceito de ordem estética ou relativo à teoria da arte¹⁸: trata-se, num outro sentido, de um conceito antropológico^{19*}. Tal conceito de *mimesis* apresenta-se

1930–1941. Chicago : University of Chicago Press, 1968; Donald Fleming; Bernard Bailyn (ed.). *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930–1960*. Cambridge, MA. : Harvard University Press, 1969; Jarrell Jackson; Carla M. Borden (ed.). *The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation, 1930–1945*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1980; Anthony Heilbut. *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present*. Boston : Beacon, 1983; Reinhold Brinkmann; Christoph Wolff (ed.). *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1999.

¹⁸ Relativamente à aceção estética ou artística do conceito de *mimesis*, cumpriria referir o importante estudo Stephen Halliwell. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton / Oxford : Princeton University Press, 2002. Mencionar-se-ia, ainda, a célebre obra do filólogo e crítico literário alemão Erich Auerbach intitulada *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, de 1946, sobre a configuração da *mimesis* enquanto conceito e prática artística na literatura ocidental.

¹⁹ * Gunter Gebauer e Christoph Wulf salientam, no importante estudo intitulado *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, de 1992, a riqueza do conceito de *mimesis* e, particularmente, a dimensão antropológica do termo, considerando que esta se tornara objeto de desconsideração por parte de vários autores dedicados ao assunto: «As compreensões tradicionais da *mimesis* não consideram devidamente a complexidade e a importância do conceito. Em alguns casos, tal conceito apresenta-se restringido à estética, noutros casos, à imitação. Estas definições não revelam a dimensão antropológica da *mimesis* nem a diversidade de significados que podem estar ou estiveram relacionados com o termo. E tal acontece apesar de a *mimesis* representar um papel crítico em quase todas as áreas do pensamento e da ação humanos, nas nossas ideias, fala, escrita ou leitura. A *mimesis* é uma *conditio humana*, ao mesmo tempo que é responsável pelas variações entre os seres individuais. Um espetro de significados de *mimesis* desdobrou-se no curso do seu desenvolvimento histórico, incluindo o ato de assemelhar-se, de apresentar-se do eu, e a expressão tal como a mímica, a *imitatio*, a representação, e a similaridade não-sensível. O enfoque poderá repousar numa similaridade em termos sensíveis, numa correspondência não-sensível, ou numa construção intencional de uma correlação. Alguns autores enfatizaram o carácter intermediário da *mimesis*, localizando-a nas imagens mediais, as quais ocupam o espaço entre os mundos interior e exterior. Dependendo dos desenvolvimentos num contexto alargado de pendor estético, filosófico, ou social, o significado de *mimesis* altera-se, revelando uma notável riqueza do conceito até então raramente considerada.». Gunter Gebauer; Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley : University California Press, 1995, p.1. Sobre o conceito de *mimesis* em Adorno, importaria, ainda, salientar os seguintes estudos: Michael Cahn. «Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique» in Mihai Spairosu (ed.). *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984, pp.27–64; Josef Früchtl. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*.

primeiramente enunciado e discutido em *Dialektik der Aufklärung*: no contexto de tal publicação, a noção antropológica de *mimesis* assume-se compreendida por Adorno e Horkheimer ao longo de várias referências aos trabalhos de James George Frazer e de Sigmund Freud.

The Golden Bough. A Study in Magic and Religion (1890-1915) de James George Frazer e *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912-1913) de Sigmund Freud constituem os estudos de antropologia mais citados e discutidos por Adorno e Horkheimer em *Dialektik der Aufklärung*. Atentemos, primeiramente, sobre as principais linhas teóricas de *The Golden Bough*²⁰ recuperadas em *Dialektik der Aufklärung*. Na primeira parte da obra de Frazer, intitulada «Book I. The King Of The Wood», o conceito de *mimesis* apresenta-se introduzido no âmbito das exposições teóricas relativas ao denominado *pensamento mágico [magical thinking]*, perspectivado como configuração do pensamento humano enunciada como *primitiva [primitive]*, e concebido como anterior aos modos de pensamento religioso e científico. Segundo Frazer, o pensamento mágico concertaria dois princípios miméticos que estruturam o comportamento humano na sua relação com a natureza e os fenómenos naturais: a lei da similaridade, isto é, a crença na afinidade entre semelhantes – «o semelhante produz o semelhante, ou o efeito assemelha-se às suas

215

Wurzburg : Konigshausen & Neumann, 1986; Márcia Tiburi. *Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Edipucrs, 1995; Shierry Weber Nicholsen. *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997, pp.137-180.

²⁰ Importaria assinalar o fascínio de T. S. Eliot relativamente a tal obra de Frazer: nas «Notas» sobre o seu poema-maior, *The Waste Land*, de 1922, Eliot evoca *The Golden Bough* (juntamente com a obra *From Ritual to Romance* (1920) de Jessie L. Weston) como uma das suas influências principais. Leia-se a partir da tradução portuguesa de Gualter Cunha: «Notas sobre a *Terra Devastada*. Não só o título mas também o plano e uma grande parte do simbolismo incidental do poema foram sugeridos pelo livro da Sr^a Jessie L. Weston sobre a lenda do Graal: *From Ritual to Romance* (Cambridge). A minha dívida é tão profunda que na verdade o livro da Sr^a Weston deverá elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que as minhas notas o podem fazer; e recomendo-o (para além do grande interesse do livro em si próprio) a quem quer que considere que vale a pena uma tal elucidação do poema. Em termos gerais as minhas dívidas vão também para outra obra de antropologia que influenciou profundamente a nossa geração; refiro-me a *The Golden Bough*, do qual usei em especial os dois volumes *Adonis, Attis, Osiris*. Qualquer leitor familiarizado com estas obras reconhecerá imediatamente no poema certas referências a cerimónias da vegetação.» T. S. Eliot. *A Terra Devastada*. Pref. e trad. Gualter Cunha. Lisboa : Relógio d'Água, 1999, p.53.

causas»^{21*} –, e a lei do contacto ou do contágio, a saber, a crença na permanência do contacto entre objetos e pessoas outrora próximos após e apesar da distância física – «as coisas que se encontraram outrora em contacto continuam a agir umas sobre as outras na distância e após a quebra do contacto físico»^{22*}. A dimensão de aplicação prática de tais princípios miméticos – assumidos pelo homem primitivo como leis naturais – afigura-se como o objeto de estudo de Frazer: segundo o antropólogo britânico, a magia definir-se-ia como a atividade humana constituída segundo a lei da similaridade e a lei do contacto ou do contágio, pois os seus preceitos e propósitos práticos integrariam modos de dedução teóricos (conquanto não abstratamente reconhecidos e formulados, considerando o facto de o homem do pensamento mágico conhecer somente a dimensão prática da magia, salienta Frazer) respeitantes à possibilidade de produção de determinado fenómeno segundo a sua mera imitação e, correlativamente, à potencialidade relativa ao suposto facto de a ação produzida sobre um objeto afetar a pessoa a quem tal objeto pertencera ou com quem permanecera em contacto. A lei da similaridade traduzir-se-ia, na sua aplicação prática, em *magia imitativa ou homeopática* [*imitative or homoeopathic magic*]; a lei do contacto ou do contágio poderia ser perspetivada como a base teórica da *magia contagiosa* [*contagious magic*].

De acordo com a posição de Frazer, os princípios mágicos miméticos traduziriam uma deformação teórica dos processos mentais denominados *leis de associação das ideias* [*laws of association of ideas*], tais como formuladas por David Hume²³: a lei da similaridade, a qual sustentaria

²¹ * James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Ed., introd. e notas Robert Fraser. Oxford : Oxford University Press, 1994, p.26.

²² * James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Op. cit., p.26.

²³ A propósito da questão filosófica da leis de associação das ideias e da sua articulação com a faculdade humana da *imaginação* [*imagination*], cite-se David Hume no «Livro I. Do Entendimento» do *Treatise of Human Nature*, de 1738 (recorre-se à tradução portuguesa de Serafim da Silva Fontes, com revisão de João Paulo Monteiro): «Visto que a imaginação pode separar todas as ideias simples e uni-las de novo na forma que lhe aprouver, nada seria mais inexplicável do que as operações desta faculdade, se ela não fosse orientada por alguns princípios universais que a tornassem em certa medida uniforme em todos os tempos e lugares. Se as ideias fossem inteiramente soltas e desconexas, só o acaso as juntaria; e seria impossível que as mesmas ideias simples se agrupassem regularmente em ideias complexas (como correntemente sucede) sem estarem unidas por qualquer laço, qualquer qualidade associativa, mediante a

qual uma ideia naturalmente introduz a outra. Este princípio de união entre as ideias não deve considerar-se uma conexão inseparável, pois tal conexão já foi excluída da imaginação; contudo não devemos concluir que sem ela, a mente é incapaz de juntar duas ideias, visto que nada há mais livre do que essa faculdade. Mas devemos apenas considerar este princípio de união como uma força suave que normalmente prevalece e é a causa que, entre outras coisas, produz a correspondência tão estreita das línguas entre si; a natureza de certo modo indicando a cada uma as ideias simples que são mais apropriadas à união numa ideia complexa. As qualidades em que se origina esta associação e que desta maneira levam a mente de uma ideia para outra, são três: a *semelhança*, a *contiguidade* no tempo e no espaço e a relação de *causa e efeito*.» David Hume. *Tratado da Natureza Humana*. Trad. Serafim da Silva Fontes. Pref. e rev. João Paulo Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp.38-39.

Importaria, ainda sobre tal questão, ler Hume em *An Enquiry Concerning Human Understanding*, de 1748 (recorre-se à tradução de Artur Morão): «É evidente que existe um princípio de conexão entre os diferentes pensamentos ou ideias da mente e que, no seu aparecimento à memória ou à imaginação, se apresentam umas às outras com um certo grau de método e regularidade. No nosso pensar ou discurso mais sério, isto pode de tal modo ver-se que qualquer pensamento particular, que irrompe num tracto ou cadeia de ideias, é imediatamente notado e rejeitado. E mesmo nos nossos mais desordenados e errabundos devaneios, ou antes, nos nossos sonhos, verificaremos, se nos entregarmos à reflexão, que a imaginação não deambulou ao acaso, mas que existe ainda uma conexão sustida entre as diferentes ideias, que se sucedem umas às outras. Se a mais solta e mais livre conversação houvesse de ser transcrita, notar-se-ia imediatamente algo que a ligava em todas as suas transições. Ou, onde isso falta, a pessoa que interrompeu o fio do discurso poderia ainda informar-nos de que tinha secretamente resolvido na sua mente uma série de pensamentos que a afastara gradualmente do tema da conversação. Entre diferentes línguas, mesmo onde não podemos suspeitar minimamente uma conexão ou comunicação, nota-se que as palavras, que exprimem as ideias mais compostas, correspondem ainda claramente umas às outras; uma certa prova de que as ideias simples, compreendidas nas compostas, estavam ligadas por algum princípio universal, que tinha uma igual influência em toda a humanidade. Embora seja demasiado evidente para se furta à observação de que ideias diferentes se conectam, não descubro que algum filósofo tenha tentado enumerar ou classificar todos os princípios de associação. E, no entanto, é um assunto que parece digno de curiosidade. Para mim, parece-me haver apenas três princípios de conexão entre as ideias, a saber, *Semelhança (resemblance)*, *Contiguidade (contiguity)* no tempo e no espaço e *Causa ou Efeito (cause, effect)*. Creio que não surgirão muitas dúvidas acerca do facto de estes princípios servirem para conectar ideias. Uma pintura leva naturalmente os nossos pensamentos para o original: a menção de um aposento num edifício introduz uma inquirição ou discurso a respeito dos outros; e se pensarmos numa ferida, dificilmente nos abstermos de reflectir sobre a dor que se lhe segue. Mas pode ser difícil provar, para a satisfação do leitor ou mesmo para o próprio prazer de um homem, que esta enumeração é completa e que não há outros princípios de associação excepto estes. Tudo o que podemos fazer, em tais casos, é passar os olhos por vários casos, e examinar cuidadosamente o princípio que liga os diferentes pensamentos uns aos outros, nunca parando até tomarmos o princípio tão geral quanto possível. Quanto mais casos indagarmos e maior cuidado empregarmos tanto maior segurança adquiriremos de que a enumeração, que formamos desde o todo, é completa e íntegra.» David Hume. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2004, pp.29-30.

teoricamente a prática da magia imitativa ou homeopática^{24*}, poderá ser concebida como uma desfiguração da lei de associação de ideias por semelhança e, consecutivamente, a lei do contacto ou do contágio^{25*}, a qual se constituiria como princípio teórico da magia contagiosa, poderá ser analisada como uma errônea variação da lei de associação de ideias por contiguidade. Por sua vez, a aplicação corretamente legítima de tais processos mentais relativamente ao mundo exterior determinaria, segundo Frazer, a ciência moderna; a aplicação equívoca dos mesmos produziria a magia, concebida pelo antropólogo como «um sistema espúrio de leis naturais, bem como um falacioso guia de conduta»²⁶ e, no mesmo tom, como «a irmã bastarda da ciência»²⁷ – conquanto a magia íntegra, tal como a ciência, os postulados de ordem e de uniformidade concernentes aos fenómenos naturais, sublinha Frazer. Não obstante a sua diferenciação teoricamente formulada – a saber, a distinção entre magia imitativa ou homeopática e magia contagiosa –, a aplicação mágica dos princípios miméticos assume-se sustentada, em última instância, numa regra geral: a crença na afinidade simpatética universal²⁸, erigida, por seu turno, em lei da natureza.

²⁴ * Segundo Frazer, a situação mais frequente relativa à aplicação do princípio mágico mimético da similaridade poderá ser exemplificado do seguinte modo: «Talvez a mais familiar aplicação do princípio de que o semelhante produz o semelhante consiste na tentativa, desenvolvida por vários povos ao longo dos tempos, de destruição ou dano do inimigo através da destruição ou da danificação da sua imagem, segundo a crença de que, tal como a imagem sofre, assim também sofrerá o homem, perecendo a imagem e morrendo o homem.». James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, p.28.

²⁵ * O princípio mágico mimético do contacto ou do contágio apresenta-se exemplificado por Frazer segundo tais considerações: «Pois a lógica da magia contagiosa, tal como a da magia homeopática, consiste numa errônea associação de ideias; a sua base física, se podemos falar de tal coisa [...] consiste na união dos objetos distantes e de transmissão de impressões de um objeto para outro. O exemplo mais familiar da magia contagiosa é a simpatia mágica, a qual se supõe que exista entre um homem e qualquer parte cindida da sua pessoa, tal como cabelo ou unhas; deste modo, aquele que possuir cabelo ou unhas humanas poderá operar segundo a sua vontade, à distância, sobre tal pessoa.». James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, p.37.

²⁶ James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, p.27.

²⁷ James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, p.46.

²⁸ Sobre tal questão relativa à afinidade simpatética universal perspectivada de um ponto da história das ideias, cumpriria mencionar o brilhante estudo de Arthur O. Lovejoy com o título *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, de 1933. E importaria, ainda, referir um outro estudo, comumente mencionado em

A magia homeopática comete o erro de assumir que as coisas que se assemelham são iguais: a magia contagiosa comete o erro de assumir que as coisas que estiveram outrora em contacto estarão sempre em contacto. Mas, na prática, os dois lados apresentam-se frequentemente combinados; ou, de modo mais exato, enquanto que a magia imitativa ou homeopática pode ser praticada por si mesma, a magia contagiosa envolve geralmente a aplicação do princípio imitativo ou homeopático. Ambas as linhas de pensamento são, de facto, extremamente simples e elementares. [...] Ambos os modos de magia, a homeopática e a contagiosa, poderão ser convenientemente compreendidos sob o nome geral de Magia Simpática, pois ambos assumem que as coisas atuam umas sobre as outras na distância através de uma simpatia secreta.^{29*}

Após tal exposição relativa ao modo de pensamento mágico como quadro intelectual configurado segundo princípios miméticos, *The Golden Bough* apresenta considerações respeitantes à superação de tal modo de pensamento por um outro distinto, a saber, o modo de pensamento religioso. Sublinhando e ressaltando a dimensão conjetural das suas posições, o antropólogo britânico perspetiva a passagem da *Idade da Magia* [*Age of Magic*] para a *Idade da Religião* [*Age of Religion*] segundo uma conceção relativa à suposta tomada de consciência desenvolvida pelo homem do pensamento mágico concernente à ausência de eficácia da magia enquanto prática de domínio e manipulação dos fenómenos naturais. Reconhecendo a sua incapacidade de que respeita o controlo total da natureza, o homem do pensamento mágico pressuporia a existência de seres supranaturais cujos poderes invisíveis apresentar-se-iam como capazes de efetivo domínio sobre aquela. A constatação da imperfeição e da ineficácia do poder mágico humano sobre a natureza e o seu curso constitui, no contexto do pensamento antropológico de Frazer, a conceção-

219

conjunto com a obra de Lovejoy, dedicado à consideração da questão cosmológica da afinidade simpatética universal na obra de Shakespeare e de outros poetas isabelinos: trata-se de *The Elizabethan World Picture*, de 1942, de E. M. W. Tillyard.

²⁹ * James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Op. cit., p.27.

base que potenciara o estiolamento da magia como mundividência e como prática, promovendo, por conseguinte, a configuração de uma nova fase intelectual, o pensamento religioso, concebido, por seu turno, como um quadro de reconhecimento teórico da existência de entidades supranaturais possuidoras de poderes superiores aos poderes humanos; a total dependência de todos os seres, incluindo o homem, sob tais entidades assumidas como divinas completaria um tal quadro intelectual.

A grande descoberta da ineficácia da magia deve ter desencadeado uma revolução radical, apesar de lenta, nas mentes daqueles que tiveram a sagacidade de a empreender. A descoberta consistia no facto de os homens reconhecerem, pela primeira vez, a inabilidade na manipulação a seu bel-prazer de determinadas forças naturais, as quais, tal como se acreditara, se encontrariam, até então, sob o seu controlo. Trata-se de uma confissão de ignorância e de fragilidade humanas. [...] Não que os efeitos que ele, o homem, se esforçara por produzir não continuassem a manifestar-se. Estes continuavam a ser produzidos, mas não por ele. A chuva continuava a cair no solo seco: o sol continuava a seguir o seu curso diário e a lua a sua jornada noturna no céu. Todas as coisas ocorriam como anteriormente, no entanto tudo surgia de modo diferente àquele cujos olhos haviam perdido as antigas escalas. Pois este já não podia acalentar a agradável ilusão de que era ele que guiava o curso da terra e do céu [...]. Se o grande mundo continuava o seu curso sem a ajuda dele [do homem], tal deveria acontecer devido a outros seres, tais como ele, mas muito mais fortes, os quais, eles mesmo invisíveis, dirigiriam o mundo e toda a série de acontecimentos que até então se acreditara ser dependente da sua magia.^{30*}

Prolongando determinadas concepções antropológicas de Frazer relativamente à magia e ao pensamento mágico, Sigmund Freud, em *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der*

³⁰ * James George Frazer *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, pp.55-56.

Wilden und der Neurotiker (1912-1913), estabelece a caracterização do modo de pensamento mágico, quadro intelectual do homem denominado primitivo, sob a noção de *animismo* [*Animismus*]. Segundo Freud, o animismo, a primeira teoria completa acerca do universo e da natureza, apresenta-se como o sistema de pensamento da Idade Mágica, no contexto do qual se delineara a possibilidade de compreensão da natureza e dos seus fenómenos segundo a atribuição do predicado de alma ou espírito; trata-se, por conseguinte, de um modo de pensamento no qual se verifica o alargamento da prerrogativa (humana) da dimensão anímica ou espiritual ao mundo exterior e natural. Tal como afirma Freud no capítulo III de *Totem und Tabu*, intitulado «Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken», o animismo consiste no processo de espiritualização da natureza segundo a projeção ou a transferência de um atributo do humano – a alma. O animismo, a primeira *Weltanschauung*, consiste, pois, numa teoria psicológica, segundo a qual o homem dito primitivo transpusera as condições estruturais da sua vida mental e psíquica para o mundo exterior.

221

É perfeitamente natural, e nada tem de enigmático, que o homem primitivo tenha reagido aos fenómenos que estimulavam a sua reflexão criando representações da alma e transpondo-as para os objectos do mundo exterior. Uma vez que essas mesmas representações animistas se mostraram coincidentes entre os mais diversos povos e ao longo de variadas épocas. [...] O animismo é um sistema de pensamento que não só fornece a explicação de cada fenómeno em particular como também permite apreender, a partir de um ponto de vista único, a totalidade do mundo como uma unidade coerente. A fazer fé nas autoridades na matéria, a humanidade desenvolveu, ao longo dos tempos, três desses sistemas de pensamento, três grandes concepções do mundo: a animista (mitológica), a religiosa e a científica. A primeira destas a ser criada, a animista, é, talvez, a mais completa e mais exaustiva, sendo uma concepção que explica a essência do mundo na sua

totalidade. Ora, esta primeira mundividência desenvolvida pela humanidade é uma teoria psicológica.³¹

No mesmo tom:

A primeira concepção do mundo formada pelo homem, a do animismo, era, pois, uma concepção psicológica que não carecia, ainda, de uma ciência que a fundamentasse, porquanto a ciência só se institui quando o homem se apercebe de que não conhece o mundo e precisa de encontrar vias que lhe facultem o seu conhecimento. Para o homem primitivo, contudo, o animismo era uma concepção natural e inquestionável; ele sabia que as coisas do mundo eram tal qual ele se sentia a si próprio. Estamos, portanto, preparados para descobrir que o homem primitivo transpunha para o mundo exterior as condições estruturais do seu próprio psiquismo [...].³²

Citando copiosamente Frazer, Freud considera e sustenta a perspetivação respeitante à magia – a prática de manipulação das almas e dos espíritos que habitam a natureza e os seus fenómenos – como a primeira e mais importante técnica emergida no contexto do animismo. A prática mágica determina-se, portanto, como decorrência emergente da constituição dos modos de pensamento animistas e do desenvolvimento da perspetivação relativa às leis da natureza segundo leis psicológicas: de acordo com a posição freudiana, importará avaliar a técnica mágica como expressão prática de uma postura de compreensão da natureza marcada pela sobrevalorização e sobrestimação teóricas das representações psicológicas – do pensamento, esclarece Freud – em detrimento da realidade física. Deste modo, evocando a distinção entre *magia imitativa ou homeopática* e *magia contagiosa* elaborada por Frazer, Freud traça uma avaliação respeitante às condições de possibilidade de emergência do pensamento mágico: a magia, a técnica

222

³¹ A tradução utilizada é de Leopoldina Almeida, com revisão científica de Pedro Luzes. Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Trad. Leopoldina Almeida. Rev. científica Pedro Luzes. Lisboa : Relógio d'Água, 2001, pp.115-116.

³² Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Op. cit., p.113.

do animismo, traduz uma intenção de imposição das leis governadoras da vida mental e psíquica sobre as coisas físicas naturais, devendo ser concebida como uma prática cujo propósito consiste na realização e satisfação dos desejos e da vontade humanos – enunciados como determinações do pensamento humano – no âmbito da natureza e dos seus fenómenos. A crença no poder do pensamento constitui o primado psicológico condicionador – no sentido de efetiva manipulação técnica – do mundo natural: elevando a *mimesis* ou a *semelhança* [*Ähnlichkeit*] a princípio da natureza, a distância física ou temporal apresenta-se, no âmbito do pensamento mágico, como elemento irrelevante, pois, elucida Freud, diferentes objetos afastados no tempo ou no espaço poderão ser representados imediata e contiguamente num simples ato de consciência. O princípio governador da magia – a técnica do modo de pensamento animista – consiste na infalibilidade da crença na *omnipotência dos pensamentos* [*Allmacht der Gedanken*] sobre a realidade natural física.

É fácil reconhecer que os motivos que levam à prática da magia são os desejos dos homens. Precisamos tão-só de admitir que o homem primitivo tem uma enorme confiança no poder dos seus desejos. Ele, no fundo, acredita que tudo o que consegue obter por via mágica tem mesmo de acontecer, única e exclusivamente, porque ele o deseja. Inicialmente, portanto, a ênfase era dada, apenas, ao seu desejo.³³

223

Continuamente:

A possibilidade de uma magia contagiosa assente na associação por contiguidade mostrar-nos-á, então, que a valorização psíquica se alargou do desejo e da vontade a todos os actos psíquicos subordinados à vontade. Existe agora, portanto, uma sobrevalorização geral dos processos psíquicos, isto é, uma atitude face ao mundo que, considerando os pontos de vista sobre a relação entre realidade e pensamento, não pode deixar de nos parecer a sobrevalorização deste último. As coisas

³³ Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Op. cit., p.124.

perdem importância em benefício das suas representações; tudo o que for empreendido com estas últimas irá, necessariamente, reflectir-se naquelas. Pressupõe-se que as relações existentes entre as representações existem, igualmente, entre as coisas. Uma vez que o pensamento não conhece distâncias, sendo capaz de, sem dificuldade, fazer confluir num acto de consciência o que está mais afastado tanto no espaço como no tempo, assim também o mundo mágico se deslocará, telepaticamente, vencendo o afastamento espacial, e tratará conexões passadas como se fossem actuais.³⁴

Segundo Freud, a sobrevalorização dos pensamentos – as representações psicológicas – enquanto modo de manipulação do mundo natural constitui, tal como afirmara anteriormente Frazer, a marca distintiva da mundividência anímica ou mágica; trata-se da primeira *Weltanschauung*. Todavia, a crença na onipotência dos pensamentos humanos sobre a realidade física determina-se como elemento de relevância decrescente no decurso da sucessão das denominadas fases de evolução da humanidade: a segunda fase da humanidade – a designada fase religiosa – assume-se descrita segundo a consideração da atribuição humana do poder de total influência sobre o mundo natural a entidades sobrenaturais; finalmente, no âmbito da terceira fase da humanidade – na qual se desenvolvera uma concepção científica acerca do mundo e da natureza –, o homem abandonara quase por completo a crença na sua própria onipotência sobre o mundo exterior, reconhecendo a sua fragilidade física e a sua condição de subordinação aos fenómenos e necessidades naturais, entre os quais, a morte. Tais considerações antropológicas de *Totem und Tabu* constituem objeto de articulação teórica com as perspetivações desenvolvidas no âmbito da psicanálise freudiana: com efeito, Freud delineia uma analogia teórica entre as fases de desenvolvimento da humanidade – a saber, as fases animista, religiosa e científica – e os estádios de desenvolvimento da libido individual expostas numa obra anterior, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). De acordo com

³⁴ Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Op. cit., pp.125-126.

o pensamento freudiano, a fase animista da humanidade – avaliada segundo o primado da onnipotência dos pensamentos humanos sobre a realidade física – poderá ser perspectivada como afim do estágio sexual que define a infância, o designado estágio do *autoerotismo* [*Autoerotismus*] ou, num sentido patológico, o estágio do *narcisismo* [*Narzissmus*], no contexto do qual a libido, o instinto da sexualidade, atua, num momento anterior à determinação de um objeto estranho ou exterior, por si própria segundo o propósito da obtenção do prazer, encontrando a sua satisfação no próprio corpo, no próprio eu.

Se nos for lícito ver na comprovação da onnipotência dos pensamentos entre os primitivos um testemunho da existência do narcisismo, poderemos atrever-nos a estabelecer uma comparação entre as fases de evolução da concepção humana do mundo e as fases da evolução da libido no indivíduo. Haveria, assim, uma correspondência, tanto no tempo como no conteúdo, entre a fase animista e o narcisismo, e haveria igualmente correspondência entre a fase religiosa e aquela fase de objectivação que se caracteriza pela ligação da libido aos pais, e a fase científica teria o seu perfeito equivalente no estágio de maturidade do indivíduo, que se caracteriza pela renúncia ao princípio do prazer e pela busca do seu objecto no mundo exterior, busca que passa pela adaptação à realidade.³⁵

225

A célebre posição freudiana apresentada no capítulo III de *Totem und Tabu* consiste na sustentação da sobrevivência do primado da onnipotência dos pensamentos no âmbito patológico das neuroses: o homem primitivo e o indivíduo neurótico assumem-se perspectivados sob a consideração comum relativa à crença nas potencialidades de plena manipulação e perfeito domínio dos pensamentos sobre o mundo exterior e os seus objetos. Todavia, importará avaliar, perseguindo um propósito teórico estético, uma breve problematização sobre a arte avançada Freud no âmbito das teorizações sobre a sobrevivência do princípio animista da onnipotência dos pensamentos; trata-se do seguinte parágrafo:

³⁵ Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Op. cit., pp.132.

Na nossa civilização, a “omnipotência dos pensamentos” apenas sobreviveu num único domínio, e esse domínio é o da arte. Só na arte sucede, ainda hoje, que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça algo que se assemelhe à satisfação dos mesmos, e que essa actuação lúdica, graças à ilusão da arte, produza efeitos afectivos como se se tratasse de qualquer coisa de real. Fala-se, justificadamente, da magia da arte e com toda a razão se compara o artista a um mágico. Esta comparação, porém, é ainda mais significativa, talvez, do que possa parecer. A arte, que decerto não começou por ser *l'art pour l'art* (a arte pela arte), esteve, inicialmente, ao serviço de tendências hoje em grande medida desaparecidas. É de supor que, entre essas tendências, se encontrasse um grande número de intenções mágicas.³⁶

As posições sobre arte implicadas em tal parágrafo não constituem objeto de ulteriores considerações por parte de Freud em *Totem und Tabu*. No entanto, as relações entre arte e sobrevivência dos modos de pensamento mágico e do princípio da *mimesis* ou da semelhança anunciam-se como motivo de problematização estética no âmbito do pensamento de Adorno³⁷. Atentemos sobre o conceito de *mimesis* tal como desenvolvido em *Dialektik der Aufklärung*.

³⁶ Sigmund Freud. *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Op. cit., pp.132-133.

³⁷ O pensamento de Sigmund Freud constituiu objeto de estudo – não propriamente estético, mas epistemológico – por parte do jovem Adorno, designadamente no que respeita o conceito de *inconsciente* [*das Unbewusste*], perspectivado, no escrito *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, de 1927, sob o ponto de vista da psicologia transcendental; trata-se, com efeito, de um estudo de Adorno elaborado como *Habilitationsschrift*, o qual fora depreciado por Hans Cornelius, o orientador do estudo, considerando-o demasiadamente banal e falho de originalidade (o *Habilitationsschrift* de Adorno acabaria por corresponder à obra dedicada ao pensamento de Kierkegaard, intitulada *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, submetido em fevereiro de 1931 à Universidade de Frankfurt). A propósito das relações entre a filosofia de Adorno e o pensamento de Freud, importaria assinalar: a “Introdução” de Robert Hullot-Kentor à sua coletânea de ensaios dedicados ao pensamento estético de Adorno: Robert Hullot-Kentor. «Introdução» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York : Columbia University Press, 2006, pp.9-15; e ainda: Simon Jarvis. *Adorno: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 1998, pp.80-86; Joel Whitebook. «Weighty Objects On Adorno's Kant-Freud Interpretation» in Tom Huhn (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge,

1.3. O conceito de *mimesis* enquanto noção filosófico-estética e a sua articulação com o conceito de *subjetividade*

Em *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de *mimesis* afigura-se introduzido por Adorno e Horkheimer, não segundo um quadro de pensamento estritamente estético ou relativo ao domínio da teoria ou da filosofia da arte, mas no âmbito de considerações respeitantes ao denominado processo de emancipação e constituição da subjetividade perante a natureza; trata-se do delineamento de uma «proto-história da subjetividade» [*Urgeschichte der Subjektivität*]³⁸ que se entrecruza, segundo uma certa vagueza cronológica, com o processo de determinação do sujeito filosófico moderno. De facto, o conceito de *mimesis* assume-se traçado no interior da discussão filosófica concernente à problemática da *história da configuração da subjetividade humana* [*Geschichte der menschlichen Subjektwerdung*] desde os seus inícios – dificilmente determináveis cronologicamente – até à época moderna e à *Aufklärung*. Ao longo de *Dialektik der Aufklärung*, a noção de *mimesis* – reportada, pois, à problemática filosófica da subjetividade e não a questões de ordem estética –, apresenta-se continuamente perspectivada segundo a sua referência à dimensão de natureza do sujeito, a qual se constituíra como alvo de exclusão no âmbito da definição moderna de subjetividade, tal como sustentam Adorno e Horkheimer; o conceito de *mimesis* apresenta-se, neste sentido, como a noção oposta relativamente ao conceito idealista de *espírito* [*Geist*].

227

UK : Cambridge University Press, 2004, pp.51-78. E, particularmente no que concerne a influência das concepções antropológicas de Freud no pensamento de Adorno, cumpriria assinalar a coletânea de ensaios: Christine Kirchhoff, Falko Schmieder (ed.). *Freud und Adorno. Zur Urgeschichte der Moderne*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014. De facto, as relações entre a filosofia de Adorno e o pensamento de Freud não deverão ser concebidos sob um ponto de vista estritamente estético; importaria referir que a filosofia da arte segundo Adorno não se apresenta elaborada segundo contornos teóricos explicitamente provindos do pensamento freudiano – ao contrário do que acontece com Herbert Marcuse em *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, de 1955, e em *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, de 1977, e, num outro movimento filosófico, Jean-François Lyotard em *Des dispositifs pulsionnels*, de 1973 (particularmente o ensaio «La peinture comme dispositif libidinal» in Jean-François Lyotard. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.237-280), e em *Économie Libidinale*, de 1974.

³⁸ DdA, p.62.

Na obra referida, Adorno e Horkheimer desenvolvem – citando, sobretudo, Frazer e Freud – uma complexa teorização relativa ao estiolamento de uma faculdade humana³⁹, concretizado no decurso

³⁹ A propósito do conceito de *mimesis* formulado por Adorno e Horkheimer em *Dialektik der Aufklärung*, cumpriria sublinhar a influência de um outro autor, Walter Benjamin, que também se dedicara a pensar a *mimesis* segundo um âmbito antropológico; no contexto benjaminiano, a *mimesis* apresenta-se como faculdade humana, entretanto perdida, que permitiria a percepção e a reprodução de semelhanças e de correspondências em relação ao mundo. Leia-se Benjamin no seu ensaio intitulado «*Lehre vom Ähnlichen*», de 1933 (recorre-se à tradução portuguesa de João Barrento): «O conhecimento dos domínios do “semelhante” é de importância decisiva para a iluminação de grandes zonas do saber oculto. No entanto, chega-se a esse conhecimento não tanto pela constatação de semelhanças encontradas, mas antes pela reprodução de processos que produzem tais semelhanças. A natureza produz semelhanças; basta pensar nos processos miméticos. Mas é o ser humano que tem a capacidade máxima de produzir semelhanças. Talvez não exista mesmo nenhuma das suas funções superiores que não seja decisivamente determinada pela faculdade mimética. Esta faculdade, porém, tem uma história, tanto em sentido filogenético como ontogenético. No que a este último se refere, o jogo é em muitos aspectos a sua escola. Os jogos infantis são desde logo, e em toda a parte, marcados por comportamentos miméticos, e o seu âmbito de modo nenhum se restringe à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas aos lojistas e aos professores, imita também moinhos de vento e comboios. Mas a questão determinante é a seguinte: qual é realmente a utilidade desta escola do comportamento mimético? A resposta pressupõe uma consciência clara do significado filogenético do comportamento mimético. Para avaliar esse significado não basta pensar no sentido actual do conceito de semelhança. Sabe-se que o círculo vital em tempos dominado pelo conceito da semelhança era muito mais vasto. Era o micro e o macrocosmo – para referir apenas uma entre muitas versões das que esta experiência do semelhante encontrou no decurso da história. Ainda hoje se pode afirmar que as situações quotidianas em que tomamos consciência das semelhanças são uma ínfima parcela dos inúmeros casos em que somos inconscientemente determinados pelas semelhanças. As semelhanças conscientemente apercebidas – por exemplo nos rostos –, comparadas com as muitas semelhanças inconscientes ou não apreendidas, são como a pequena ponta do *iceberg*, visível acima da água, quando comparada com a imensa massa submersa. Mas estas correspondências naturais só assumem um significado decisivo à luz da ideia de que todas elas são essencialmente estímulos e incentivos daquela faculdade mimética que lhes corresponde no ser humano. É preciso, no entanto, não esquecer que nem as forças miméticas nem os objectos miméticos a que elas se aplicam permaneceram imutáveis ao longo dos tempos; que no decorrer dos séculos a força mimética, e com ela, mais tarde, a capacidade de apreensão mimética desapareceram igualmente de alguns domínios, talvez para ocuparem outros. Talvez não seja ousada a hipótese de que é possível reconhecer, em geral, uma orientação uniforme na evolução histórica desta faculdade mimética. À primeira vista, essa orientação residiria apenas na crescente perda da faculdade mimética. Na verdade, o universo de experiência do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor grau do que o dos povos antigos ou dos primitivos. A questão é apenas uma: tratar-se-á da extinção da faculdade mimética, ou da sua transformação?» Walter Benjamin. *Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Vol. V: Linguagem / Tradução / Literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2015, pp. 50-55.

do movimento de afirmação da superioridade da *subjetividade* perante a *natureza*: a *faculdade mimética* [*das mimetische Vermögen*] ou o *comportamento mimético* [*das mimetische Verhalten*]. Tal perspetivação filosófica relativa ao desaparecimento da faculdade ou do comportamento miméticos articula-se com as concepções teóricas respeitantes à total racionalização lógica e categorial da natureza – configurada, por seu turno, e em termos epistemológicos, como objeto de conhecimento – desenvolvida no processo de absolutização da subjetividade segundo a exclusão da dimensão natural humana. Em *Dialektik der Aufklärung*, na qual se intersejam ininterruptamente a filosofia, a crítica cultural e a antropologia, a faculdade ou o comportamento miméticos, parcamente definidos como postura de «adaptação orgânica ao outro» [*organische Anschmiegung ans andere*]⁴⁰ ou «assimilação física da natureza» [*leibliche Angleichung an Natur*]⁴¹, determinam-se pela ausência de afastamento ou distância definidos entre sujeito e natureza, bem como pela não existência de separabilidade de domínios entre o sujeito e o seu outro. Como tal, o exercício pleno da faculdade ou do comportamento miméticos

Com efeito, as concepções de Benjamin sobre a *mimesis* enquanto faculdade humana poderão ser perspetivadas como um desdobramento contemporâneo das célebres posições de Aristóteles expressas na *Poética*; cite-se Aristóteles a propósito da naturalidade da imitação e da mesma enquanto origem da poesia (recorre-se à tradução de Eudoro de Sousa): «Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efectivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.» Aristóteles. *Poética*. Trad., pref., introd., comentário e apêndices Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, 1448b.

⁴⁰ *DdA*, p.189.

⁴¹ *DdA*, p.190.

apresenta-se teoricamente remetido para um momento antropológico – a que os dois filósofos, no seguimento de Frazer e de Freud, denominam de «fase mágica» [*magische Phase*]⁴² – cronologicamente anterior à determinação do antagonismo entre sujeito e objeto e da configuração das relações conceptuais entre a identidade lógica do pensamento subjetivo e a multiplicidade de elementos ônticos concretos que sob aquela deve ser subsumida. Segundo *Dialektik der Aufklärung*, na decorrência de tal processo de emancipação do sujeito e de afirmação da supremacia do espírito sobre a natureza, a faculdade ou o comportamento miméticos do homem para com a natureza constituíra-se como alvo de extirpação; o afastamento do sujeito em relação à natureza revelara-se como condição de possibilidade de constituição da identidade do ego consigo próprio e de apropriação, mediante o trabalho humano enquanto «prática racional» [*rationale Praxis*]⁴³, do domínio da natureza, até então hostil, o qual, com vista à sobrevivência humana, deveria ser subjetivamente subordinado e dominado: «[a] natureza não deve continuar a ser influenciada pela assimilação, mas dominada pelo trabalho»^{44*}. As concepções respeitantes à plena racionalização da natureza – a subsunção da multiplicidade concreta e ôntica sob a identidade lógica do conceito subjetivo – articulam-se, pois, com teorizações concernentes à problemática da técnica: «[s]egundo tal transformação, a essência das coisas revela-se sempre como a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza»^{45*}. Continuamente:

[O] homem alcança a identidade do eu, o qual não pode perder-se na identificação com o outro. [...] É à identidade do espírito e ao seu correlato, à unidade da natureza, que sucumbe a abundância das qualidades. A natureza destituída de qualidades torna-se a matéria caótica para a mera classificação, e o eu onnipotente transfigura-se no mero ter, na identidade abstrata.^{46*}

⁴² *DdA*, p.189.

⁴³ *DdA*, p.189.

⁴⁴ * *DdA*, p.25.

⁴⁵ * *DdA*, p.159.

⁴⁶ * *DdA*, p.16.

Por conseguinte, importará perspetivar a supressão da faculdade ou comportamento miméticos – a qual, em última análise, se assume como estiolamento da dimensão de *natureza no humano* – como fator potenciador da configuração dos modos de pensamento lógico-conceptual enquanto determinações discursivas da subjetividade formal categorial. Tal como sublinham Adorno e Horkheimer, a «*mimesis* refletora» [*reflektorische Mimesis*]⁴⁷, postura humana de assimilação ou continuidade orgânicas e pré-conceptuais para com a natureza, acabara por ser anulada e substituída pela «reflexão dominante» [*beherrschter Reflexion*]⁴⁸, isto é, pela conceptualidade lógica subjetiva, sob a qual o humano se definira na sua identidade consigo mesmo, configurada segundo conceções relativas à superioridade e infinitude da subjetividade perante a *natureza*, esta perspetivada, por sua vez, como objeto de conhecimento e objeto de domínio técnico – em última instância, como domínio oposto⁴⁹.

⁴⁷ DdA, p.190.

⁴⁸ DdA, p.190.

⁴⁹ Jürgen Habermas, em *Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, de 1985, delinea uma perspetivação dedicada às afinidades entre as posições de Adorno e Horkheimer expressas em *Dialektik der Aufklärung* e a crítica cultural elaborada por Nietzsche em *Zur Genealogie der Moral*, designadamente no que respeita a consideração comum da identidade entre racionalidade subjetiva e dominação/poder. Leia-se Habermas (recorre-se à tradução portuguesa de Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya, com revisão científica de António Marques): «Inalterada mantém-se a figura do pensamento na qual é inserido o cepticismo em relação à razão. Agora é a própria razão que se torna suspeita da funesta confusão entre pretensões de poder e de validade, mas tudo isso ainda com um propósito iluminista. Com o conceito de “razão instrumental”, Horkheimer e Adorno procuravam ajustar contas com um entendimento calculador que usurpou o lugar da razão. Este conceito deve ao mesmo tempo recordar que a racionalidade orientada para fins, empertigada em totalidade, restringe a diferença entre aquilo que pretende ter validade e aquilo que é útil para a autopreservação, dessa forma deitando abaixo a barreira entre validade e poder e anulando aquela diferenciação de conceitos fundamentais que a compreensão moderna do mundo julgava dever a uma superação definitiva do mito. A razão, enquanto razão instrumental, assimilou-se ao poder, renunciando desta forma à sua força crítica – esta é a última desocultação de uma crítica da ideologia aplicada a si mesma. Esta descreve, de resto, a autodestruição da capacidade crítica de modo paradoxal, porque no momento da descrição tem ainda de fazer uso da crítica que se proclamou morta. [...] A dúplice atitude em relação a Nietzsche é instrutiva. Fornece igualmente uma indicação de que a *Dialéctica do Iluminismo* deve mais a Nietzsche do que apenas a estratégia de uma crítica da ideologia voltada contra si própria. Por

As múltiplas afinidades entre os entes são suprimidas no âmbito da relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e os significantes acidentais. No estádio mágico, sonho e imagem não eram considerados como meros sinais da coisa, mas a esta encontravam-se ligados por semelhança ou pelo nome. A relação não é de intenção, mas de parentesco. Tal como a ciência, também a magia integra fins, perseguindo-os, no entanto, através da *mimesis*, e não mediante o distanciamento progressivo relativamente ao objeto.^{50*}

O comportamento mimético humano – «o desejo de perder-se no outro e a este tornar-se igual» [*der Drang, ans andere sich*

esclarecer continua ainda a relativa despreocupação ao lidar com as – digamo-lo calmamente de forma panfletária – aquisições do racionalismo ocidental. Como é que os dois iluministas que ainda são podem subvalorizar tanto o conteúdo racional da modernidade cultural, que em tudo só percebem um amalgamar de razão e dominação, poder e validade? Porventura se deixam também inspirar por Nietzsche ao alcançarem os seus padrões de crítica da cultura a partir de uma experiência fundamental *autonomizada* da modernidade estética? Surpreendentes são antes de mais as convergências de conteúdo. Para aquela construção que Horkheimer e Adorno põem como fundamento da sua “história primitiva da subjectividade” encontram-se, ponto por ponto, correspondências em Nietzsche. Logo que os homens, pensa Nietzsche, foram despossados dos seus instintos “pendurados”, tiveram de se entregar à sua consciência, a saber, ao aparelho da objectivação e disponibilização da natureza exterior. [...] Do mesmo fôlego os antigos instintos tiveram de ser domesticados, e a natureza das necessidades, que já não encontrava qualquer livre curso, teve de ser reprimida. Neste processo de inversão da direcção do instinto e da interiorização constituiu-se, sob o signo da renúncia ou da “má consciência”, a subjectividade de um interior. [...] Por fim, os dois elementos de uma dominação sobre a natureza interior e a natureza exterior ligam-se e consolidam-se na dominação institucionalizada do homem sobre o homem. [...] Do mesmo modo, a crítica nietzscheana do conhecimento e da moral antecipa uma ideia que Horkheimer e Adorno desenvolvem na forma de uma crítica da razão instrumental: por trás dos ideais de objectividade e das exigências de verdade do positivismo, por trás dos ideais ascéticos e das exigências de justiça da moral universalista, ocultam-se imperativos de autopreservação e dominação. Uma teoria do conhecimento pragmática e uma doutrina afecional da moral desmascaram a razão teórica e a razão prática enquanto ficções puras onde as pretensões de poder vão buscar um álibi eficaz – e isto com o auxílio da imaginação, do “impulso de metaforização” ao qual os estímulos externos apenas emprestam ensejo de respostas projectivas, de uma teia de interpretações por trás da qual o texto desaparece.» Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya. Rev. cient. António Marques. Rev. Eda Lyra. Lisboa : Texto Editores, 2010, pp.125-128.

⁵⁰ * DdA, pp.16-17.

zu verlieren und gleich zu werden]⁵¹ – afigurara-se suprimido em virtude da configuração e conseqüente postulação dos quadros de conhecimento lógico relativos ao outro enquanto «recognition no conceito» [*Rekognition im Begriff*]⁵², determinados segundo um propósito de «remissão do diverso sob o idêntico» [*Befassung der Verschieden unter Gleiches*]⁵³. A distanciação logicamente formulada da subjetividade relativamente à natureza e a autoafirmação do sujeito autorreflexivo que se sabe para-si como superioridade e infinitude perante aquela apresentam-se como movimentos insertos no processo de emancipação do espírito, o qual promovera a concertada rejeição das dimensões miméticas do humano, consideradas como modos inferiores de vida, devido à sua «união imediata com a natureza circundante» [*unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur*]⁵⁴.

Em *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de *mimesis* de apresenta-se, com efeito, delineado no contexto da problemática da subjetividade e da sua relação com a natureza⁵⁵: procurando traçar

⁵¹ DdA, p.193.

⁵² DdA, p.190.

⁵³ DdA, p.190.

⁵⁴ DdA, p.193.

⁵⁵ A teorização de Adorno relativamente à repressão [*Unterdrückung*] da natureza enquanto marca e potencialidade de configuração da subjetividade apresenta-se profundamente delineada segundo contornos freudianos. Leia-se Freud em *Das Unbehagen in der Kultur*, de 1930 (a tradução utilizada é Isabel Castro Silva, com revisão de Anabela Prates Carvalho): «No decurso da investigação desta possibilidade, deparamo-nos com um argumento de tal modo surpreendente que nos deteremos nele por um momento. Refiro-me ao argumento segundo o qual grande parte da culpa do nosso sofrimento cabe àquilo que designamos como a nossa civilização, e que acrescenta que seríamos bastante mais felizes caso abdicássemos dela e regressássemos a uma ordem primitiva. Qualifico-o de surpreende, pois, como quer que o conceito de civilização seja definido, a verdade é que todos os meios a que recorremos para nos protegermos da ameaça das causas do sofrimento pertencem a essa mesma civilização. Como será possível que tantas pessoas tenham adoptado esta atitude tão insólita de hostilidade contra a civilização? Penso que uma profunda e prolongada insatisfação com o estado da civilização terá preparado o terreno para uma condenação que se tornou explícita em determinados momentos históricos. Julgo saber dizer quais foram a última e penúltima destas ocasiões, mas falha-me a erudição necessária para seguir o seu encadeamento até à história mais recuada da espécie humana. A vitória do cristianismo sobre as religiões pagãs deve ter envolvido já um factor de hostilidade à civilização, factor aliás muito próximo da desvalorização da vida terrena por parte da doutrina cristã. A ocasião mais próxima do tempo presente foi propiciada pelo progresso das viagens dos Descobrimentos, quando se estabeleceu o contacto com povos e tribos primitivos. Graças a uma observação

como que uma proto-história da subjetividade até à sua configuração idealista, Adorno e Horkheimer elegem o idealismo filosófico alemão – a máxima expressão filosófica da subjetividade enquanto conceito-maior – como contínuo objeto de atenção. Em *Dialektik der Aufklärung*, idealismo filosófico e antropologia apresentam-se como os dois

insuficiente e a uma concepção errónea dos seus usos e costumes, aos europeus parecia que estes povos levavam uma vida simples, feliz e despreocupada, um modo de vida que já não seria acessível aos seus visitantes de uma civilização superior. Experiências posteriores vieram rectificar algumas destas assunções; em vários casos atribuíra-se esta vida amena uma ausência de imposições civilizacionais complexas, quando esta se devia antes à generosidade da natureza e à facilidade em satisfazer as necessidades básicas. Este último pretexto é-nos familiar; deparámo-nos com ele quando identificámos o mecanismo das neuroses que ameaçam minar a módica felicidade do homem civilizado. Descobriu-se que um indivíduo se torna neurótico por não conseguir suportar a frustração resultante das imposições da sociedade ao serviço dos seus ideais de civilização, e daqui conclui-se que uma eliminação ou redução significativa destas exigências facilitaria um regresso à hipótese da felicidade. Um outro facto contribuiu ainda para esta desilusão. Nas últimas gerações, o homem fez progressos extraordinários nas ciências naturais e na sua aplicação técnica, tendo consolidado o seu domínio sobre a natureza até um ponto que antes seria inimaginável. Os pormenores destes progressos são conhecidos de todos, dispensemo-nos de os enumerar. Os homens orgulham-se destes feitos e estão no seu pleno direito. Mas julgam ter constatado que este poder recentemente conquistado de dispor do espaço e do tempo, bem como esta submissão das forças da natureza (o cumprimento de uma ambição milenar), não se traduziram numa maior satisfação dos prazeres que esperavam da vida, não contribuíram para que fossem mais felizes. Deveríamos contentar-nos em concluir desta constatação que o domínio da natureza não é condição exclusiva da felicidade humana, tal como também não é o fim último das aspirações da civilização, não pretendendo daí deduzir uma menor importância dos progressos técnicos para a economia da nossa felicidade.» Sigmund Freud. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. Isabel Castro Silva. Rev. Anabela Prates Carvalho. Lisboa : Relógio d'Água, 2008, pp.38-40. Continuamente: «Fizemos há pouco notar que a ordem e a limpeza são dois requisitos basilares da civilização, ainda que não sejam essenciais à vida nem uma causa óbvia de prazer. Neste ponto não podemos falhar ver a semelhança entre o processo civilizacional e a evolução da libido do indivíduo. Outros instintos ainda são forçados a deslocar as condições da sua satisfação, a procurá-la por outras vias, o que a maior parte das vezes, mas não sempre, coincide com o processo do já nosso conhecido de *sublimação* (dos alvos dos instintos). A sublimação dos instintos é um traço particularmente proeminente da evolução da civilização, é aquele que permite que actividades psíquicas superiores (científicas, artísticas, ideológicas) desempenhem um papel tão central na vida da civilização. Estaríamos à partida tentados a dizer que a sublimação é o destino forçado que a civilização impõe aos instintos. Mas será melhor reflectir um pouco mais sobre esta questão. Por fim, em terceiro lugar, e a meu ver também mais importante, é impossível não notar em que medida a civilização se constitui com base na renúncia aos instintos, até que ponto pressupõe precisamente a não satisfação (repressão [*Unterdrückung*]) de poderosos instintos. Esta “frustração civilizacional” [*Kulturversagung*] domina grande parte das relações sociais entre os homens, sabemos já que é ela a causa para aquela hostilidade com que todas as civilizações têm de lutar.» Sigmund Freud. *O Mal-Estar na Civilização*. *Op. cit.*, p.51.

domínios teóricos a partir dos quais poder-se-á compreender a noção adorniana de *mimesis*^{56*}.

⁵⁶ * Gunter Gebauer e Christoph Wulf em *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, interpretam as perspetivações de Adorno e de Horkheimer sobre a dissolução ou a perda da faculdade mimética como sacrifício da natureza interior ocorrido no âmbito do ser humano. Leia-se Gebauer e Wulf: «Considerando o facto de a faculdade mimética traduzir determinadas capacidades próprias dos seres humanos, tal oferece um fundamento promissor para a análise histórico-antropológica. Max Horkheimer e Theodor Adorno desenvolveram uma considerável contribuição para tal assunto, através da perspetivação do papel da *mimesis* no processo civilizacional, na génese do indivíduo, do sujeito, no desenvolvimento da cognição humana, na arte e na estética.» Gunter Gebauer, Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society. Op. cit.*, p.281. Continuamente: «Enquanto a fase “pré-civilizada” se apresenta marcada por uma relação mimética entre o ser humano e a natureza, originada segundo uma afinidade entre o ser humano e a natureza, e realizada através de processos físicos, ritualistas e mágicos de adaptação, tal forma arcaica de *mimesis* declina na sua importância no período histórico. A fase da “adaptação orgânica ao outro” e do “controlo organizado da *mimesis*” da época mágica é substituída pela “prática racional, através do trabalho, na fase histórica”. A prática racional do período histórico baseia-se simultaneamente na *mimesis* e no seu substituto. A racionalidade, enquanto racionalidade instrumental, desenvolve-se a partir de uma forma organizada de interação com a *mimesis* e opera a fim de controlar o seu lado negativo, servindo, desse modo, a autopreservação. O propósito já não é a adaptação orgânica ao outro e a entrega à natureza, mas a autoafirmação racional do ser humano sobre ou contra a natureza. Se, na fase pré-civilizada da *mimesis*, a natureza é dominante sobre o humano, no curso do processo civilizacional este assume a anterior posição da natureza. A condição humana estende-se à natureza tanto interior quanto exterior. Em vez da subordinação generalizada de todas as coisas sob as forças mágico-míticas, configura-se um novo modo de subordinação sob o universal abstrato, segundo uma forma de racionalidade, cujo poder é, em última instância, totalitário. A racionalidade torna-se um poder comparável aos poderes míticos do período mágico. O constrangimento outrora imposto sobre o ser humano pela natureza apresenta-se prolongado na forma do *trabalho no período civilizacional*. A história humana aponta no sentido da “libertação dos homens do medo através do estabelecimento da sua soberania”. Substituir a dominação da natureza pela dominação do humano parece configurar, segundo tal perspetiva, o objetivo de todo o desenvolvimento civilizacional. Obviamente, a vida humana sem referência à dominação não é possível. O ser humano encontra-se restringido à necessidade de escolher entre sujeitar-se à dominação da natureza ou sujeitar-se à dominação exercida por si sobre si próprio. Sacrifícios são necessários em ambos os casos. Na fase mimética-mágica, foram desenvolvidos esforços com vista à influência dos poderes naturais que representariam formas de racionalidade através das quais o ser humano se afirmaria historicamente contra a natureza, dominando-a gradualmente. Tal racionalidade assume o lugar dos poderes míticos, constituindo-se como o instrumento de autoafirmação do humano, todavia tal não significa que a mudança fora realizada sem sacrifício. Diluída na transformação da *mimesis* em racionalidade encontra-se, justamente, uma interação não-racional com a natureza exterior e interior, isto é, a possibilidade de configuração de uma relação mimética com a natureza. A racionalidade potencia, com efeito, a segurança, mas priva o ser humano da felicidade que se encontra na natureza exterior e interior. Assim ocorre com o Eu autoconstituído, empenhado no controlo e na autoafirmação, perdendo a possibilidade de realização sensível. O eu humano remove-se a próprio da natureza,

No seguimento de tais considerações, importará salientar que, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a perspetivação relativa ao conteúdo de verdade da arte poderá apresentar-se compreendida segundo o conceito de *mimesis* – enquanto noção reportada à esfera da *subjetividade estética*. No decurso de *Ästhetische Theorie*, o pensamento estético adornoiano delinea a sustentação respeitante à arte como domínio de convocação da *mimesis* no âmbito da empírea plenamente racionalizada: «[n]o caminho da sua racionalidade e através desta, a humanidade sabe, na arte, o que a racionalidade esqueceu e que a reflexão segunda exorta a relembrar»^{57*}.

O elemento heterónimo da arte – o elemento que anula a possibilidade de a arte se definir como domínio absolutamente autónomo, autorreferido – deverá ser avaliado como a sua potencialidade de referência à subjetividade. A inexorabilidade da sua heteronomia – a indissociabilidade entre o domínio da arte e o domínio da subjetividade – permite compreender a possibilidade de configuração do conteúdo de verdade da arte como um conteúdo de verdade subjetivo. Tendo presentes as considerações de Adorno sobre a *mimesis* enquanto determinação humana, subjetiva, importaria asseverar: o conteúdo de verdade da arte deverá ser perspetivado segundo a sua possibilidade de convocação da dimensão mimética do sujeito. A seguinte afirmação

236

ocupando uma posição justaposta; duas substâncias, separadas entre si, definem o ser humano. A diferenciação de Descartes entre uma *res cogitans* autossuficiente e uma oposta *res extensa* é a expressão clara do dualismo emergente. A distinção implica a abstração da dimensão física do pensamento. Assim, torna-se possível identificar uma *res cogitans* que é idêntica ao eu e independente da natureza. Somente a diferença total permite criar a identidade total. A dominação do eu sobre a natureza interior conduz, não apenas à sua supressão, mas inclusivamente à sua dissolução. O sacrifício é, agora, a vitalidade do eu, juntamente com a realização pessoal que inclui. [...] Com o desencantamento e a desmitologização do mundo, o ser humano já não se sacrifica aos poderes míticos, mas sacrifica a sua afinidade com a natureza e, como tal, com uma parte de si mesmo. O resultado é uma introversão da vítima sacrificial. De modo a que o autossacrifício não seja experienciado como dor, a relação mimética com o mundo é reprimida, tornada tabu – e o desejo de recuperação do perdido constitui-se como um tema central na arte e na estética. A *mimesis* reprimida sobrevive enquanto aspiração de proximidade sensível, de expressão imediata e de cognição não-identitária. Uma simples regressão às condições que foram superadas no processo civilizacional apresenta-se, no entanto, descartada.». Gunter Gebauer; Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Op. cit., pp.284-286.

⁵⁷ * *ÄT*, p.105.

de Adorno apresenta-se ilustrativa sobre tal matéria: «[a] arte é o refúgio do comportamento mimético»^{58*}.

Cumprirá atentar que, nas páginas de *Ästhetische Theorie* dedicadas à problemática da *mimesis* enquanto questão remetida à subjetividade estética, a natureza apresenta-se enunciada como o conteúdo de verdade da arte: «a natureza [é] indiretamente o conteúdo de verdade da arte»^{59*}. A verdade da arte – concebida como verdade extraestética – constitui-se como decorrência da sua abertura à *negatividade do sujeito* [*Negativität des Subjekts*], a saber, a *natureza no sujeito* [*Natur im Subjekt*], também denominada por Adorno sob a designação *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. A noção de *mimesis*, expressão conceptual utilizada em *Dialektik der Aufklärung*^{60*} e referida à dimensão de «natureza no sujeito» [*Natur*

⁵⁸ * *ÄT*, p.86.

⁵⁹ * *ÄT*, p.121.

⁶⁰ * Albrecht Wellmer, no ensaio «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» [Cf. Albrecht Wellmer. «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985, pp.9-47], procura compreender o pensamento estético de Adorno através da leitura da obra *Dialektik der Aufklärung* e das suas teorizações sobre a noção filosófica de subjetividade, sublinhando a influência de diversos pensadores, tais como Schopenhauer, Nietzsche, Klages, Hegel, Marx, Weber e Lukács. Tal como Gunter Gebauer e Christoph Wulf, também Wellmer procura perspetivar a denominada “dialética da subjetivização” como processo de supressão da dimensão natural do humano. Cite-se Wellmer: «A obra *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer permanece um texto-chave para a compreensão da estética de Adorno. É nessa obra que a dialética da subjectivização e da reificação se apresenta desenvolvida e a dialética da aparência estética se afigura, pelo menos, anunciada. A interpenetração destas duas dialéticas constitui o princípio dinâmico da *Teoria Estética*. No que respeita a *Dialética do Esclarecimento*, o carácter extraordinário do livro deriva, não simplesmente da qualidade literária da sua prosa, mas da extraordinária audácia da tentativa de unir duas tradições filosóficas díspares: uma que se inicia em Schopenhauer e que nos conduz, via Nietzsche, a Klages, e outra que nos leva de Hegel, através de Marx e Max Weber, até ao jovem Lukács. Já Lukács havia integrado a teoria da racionalização de Weber na crítica da economia política; a *Dialética do Esclarecimento* pode ser compreendida como uma aspiração marxista de apropriação da crítica radical da civilização e da razão desenvolvida por Klages. Neste sentido, os estádios de emancipação da natureza e as correlativas fases de dominação das classes (Marx) apresentam-se interpretados como estádios da dialética da subjectivização e da reificação (Klages). Deste modo, a tríade epistemológica sujeito, objeto e conceito deve ser reinterpretada nos termos de um processo de repressão e de subjugação, no qual a instância opressiva – o sujeito – surge, também, como vítima: a repressão

*im Subjekt*⁶¹, constitui-se como o elemento teórico que sustenta, no contexto da estética adorniana, a perspetivação do carácter negativo da obra de arte: a abertura da arte à *mimesis* assume-se, pois, como a condição configuradora da qualidade negativa de tal produção subjetiva; o objeto artístico impõe-se como elemento negativo porquanto convoque e integre – enquanto conteúdo de verdade – a natureza no sujeito. A comensurabilidade entre a negatividade da arte e a negatividade do sujeito – bem como a convergência entre a verdade da arte e a verdade do sujeito – define-se, pois, um eixo estruturante da filosofia adorniana da arte.

1.4. Reformulação crítica do conceito hegeliano de subjetividade estética

A teorização estética concernente à noção de *mimesis* – uma noção de proveniência antropológica que, em *Ästhetische Theorie*, se transfigura em noção referida à subjetividade estética – integra um momento crítico no âmbito do pensamento de Adorno relativamente à filosofia da arte segundo Hegel. Se a linha teórica central da estética hegeliana se apresenta sustentada segundo uma conceção *espíritual* [*geistig*] de arte, no âmbito da qual esta se definiria, enquanto tal e em termos valorativamente qualitativos, no decurso do seu progressivo afastamento relativamente à *natureza* [*Natur*] enquanto domínio a *superar* [*aufheben*]^{62*}, haverá que

da natureza interior, com o seu desejo anárquico de felicidade, constitui o preço a pagar pela formação de um eu unificado, condição necessária da autopreservação e do domínio da natureza exterior. A conceção de que os conceitos são “instrumentos ideais” ao serviço de um sujeito concebido essencialmente como vontade de autopreservação, recorrendo àqueles a fim de controlar e dominar a realidade, permite-nos recuar, não apenas a Klages, mas a Nietzsche e a Schopenhauer.».
Albrecht Wellmer. «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985, pp.10-11.

⁶¹ DdA, p.47.

⁶² * A propósito da relação entre espírito e natureza no interior do pensamento de Hegel, importaria considerar a célebre obra de Richard Kroner intitulada *Von Kant bis Hegel*, publicada entre 1921-1924. Segundo os comentários de Kroner, os quais integram a sustentação da importância central da influência do cristianismo protestante no pensamento hegeliano, o filósofo de *Phänomenologie des Geistes* introduzira, no

assinalar, por seu turno, o recuo estético efetuado por Adorno no que respeita a consideração da «sobrevivência da *mimesis*» [*Fortlebende Mimesis*]⁶³ na arte: segundo Adorno, a natureza no sujeito determina-se como o conteúdo de verdade da obra de arte. Ao longo de *Ästhetische Theorie*, a suposta superação da natureza pela arte postulada no âmbito da estética hegeliana – designadamente no que respeita o curso da história da arte teleologicamente composto pelos três momentos histórico-estéticos *arte simbólica* [*symbolische Kunstform*], *arte clássica* [*klassische Kunst*] e *arte romântica* [*romantische Kunst*] – apresenta-se invertida: de acordo com o pensamento estético de Adorno, a natureza – antropologicamente perspectivada sob o conceito de *mimesis* – retorna na arte como elemento negativo e enquanto conteúdo de verdade, como que invalidando a plena determinação da arte segundo a noção de sujeito enquanto totalidade espiritual.

A arte deve construir-se dialeticamente, pois o espírito nela habita, sem que, todavia, o possua ou o garanta como um absoluto. As obras de arte, conquanto pareçam um ente, são a cristalização do processo entre esse espírito e o seu outro. Tal implica a diferença em relação à estética hegeliana. Nesta, a objetividade da obra de arte consiste na verdade do espírito

239

âmbito do idealismo alemão, a definitiva proclamação do primado do espírito sobre a natureza: «O objetivo do pensamento de Hegel [...] consiste no primado do espírito sobre a natureza, na integração da filosofia da natureza numa filosofia do espírito que englobe em si a natureza e o espírito. [...] Esta perspetivação segundo a qual o espírito possui o primado sobre a natureza conduz à conclusão de que a arte, enquanto reino das formas do espírito, não poderá ser colocada acima da religião, e que a religião estética dos Gregos não poderá constituir um modelo para o espírito cristão.» Richard Kroner. *Von Kant bis Hegel*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1961, pp.230-231. Continuamente: «[O] idealismo alemão afirma [em Hegel] a sua própria efetividade espiritual resultante do processo histórico: a filosofia de Hegel não pretende ser senão a autoconsciência de tal efetividade, a autoconsciência da concepção do mundo vivendo nela, considerado por ela. Hegel pôde reconhecer a essência da religião espiritual como a essência da verdadeira religião, pois ele compreendia a essência do espírito diferentemente de Schelling, ele não procurara a identidade e a totalidade absolutas no *universo* que englobaria o espírito como potência, mas no *espírito* que engloba a natureza como potência: deste modo, a religião espiritual, a religião do espírito santo, poderá ser ela mesma reconhecida como a verdadeira religião da identidade, como a religião universal, filosófica.» Richard Kroner. *Von Kant bis Hegel*. *Op. cit.*, p.238.

⁶³ *ÄT*, p.186.

transposta para a sua própria alteridade e a ela idêntica. O espírito, segundo Hegel, confundia-se com a totalidade, inclusivamente na arte. Mas, após o desmoronamento da tese geral do idealismo, o espírito é somente um momento nas obras de arte; decerto, aquele que produz a arte, mas que não está presente sem o seu oposto. [...] O espírito é constitutivamente não puro nas obras.^{64*}

A *subjetividade estética*, tal como elaborada por Hegel segundo a conceção de entidade plenamente espiritual, apresenta-se como objeto de reformulação teórica no âmbito das posições estéticas adornianas. A teorização respeitante à *subjetividade estética* – entidade de produção e princípio de configuração do *conteúdo de verdade* da arte – anuncia-se como momento fulcral no âmbito do pensamento estético de Adorno: tal não significa, pois, o abandono filosófico da noção de *subjetividade* enquanto conceito estético fundamental, mas a sua reformulação crítica a partir do quadro estético hegeliano. Trata-se, poder-se-ia afirmar, de um intento filosófico assumido por Adorno relativamente à exigência de formulação de uma nova *subjetividade estética*, a qual, não obstante, traduz como que uma postura de evocação filosófica da antiga antinomia idealista entre *espírito* e *natureza* – aceitando a clara definição de idealismo (alemão) avançada por Peter Szondi enquanto aspiração filosófica de alcance da «unidade entre espírito e natureza»^{65*}.

Não obstante o que acima se enuncia, o carácter de *autorreflexividade subjetiva* da arte – que a sua experiência

⁶⁴ * *ÄT*, p.512.

⁶⁵ * A definição de idealismo alemão delineada por Peter Szondi está presente no ensaio intitulado «Antike e Moderne in der Ästhetik der Goethezeit», um texto cujos conteúdos correspondem aos lecionados na década de 1960 em Berlim e Göttingen, e publicado em 1974. Leia-se Szondi: «[...] os filósofos do Idealismo Alemão procuraram retomar a via especulativa que a crítica kantiana tivera que abandonar: a unidade do sujeito e do objeto, do espírito e da natureza.». Peter Szondi. « Antike e Moderne in der Ästhetik der Goethezeit » in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, p.221. A mencionada definição de Peter Szondi é recuperada na obra *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche* (1990) de Andrew Bowie; cf. Andrew Bowie. *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester / New York : Manchester University Press, 2003, p.49.

filosófica potencia e intensifica – apresenta-se como um eixo estético hegeliano que a *filosofia da arte* segundo Adorno prolonga e consagra: em todo o caso, o momento de saber-de-si do sujeito, possibilitado e realizado mediante a experiência filosófica da arte, não redundava, assim adverte Adorno, na univocidade da afirmação da subjetividade enquanto entidade autonomamente espiritual, mas, ao invés, na confrontação do sujeito com a natureza enquanto domínio não absolutamente outro. A pretendida *reconciliação* [Versöhnung] hegeliana entre *espírito e natureza* – no âmbito da qual o primeiro conceito, o de espírito, alcança a primazia sobre o segundo – afigura-se, pois, novamente quebrada no âmbito do pensamento estético adorniano. Cumprirá perspetivar, assim sustenta Adorno, a experiência filosófica da arte como ocasião de saber-de-si da subjetividade na sua determinação mimética, natural, continuamente representada como alteridade e postulada como elemento ausente da definição filosófica de *subjetividade*. Segundo a expressão de Adorno, a *verdade do sujeito* – passível de determinação através da experiência filosófica da obra de arte – constitui-se, não através da efetivação da autoafirmação da subjetividade enquanto entidade plenamente espiritual, mas, em contraste, como potencialidade de revelação dos estratos miméticos do humano, concebidos como dimensão latente, oclusa, da própria subjetividade^{66*}: «[n]ela [na arte], o sujeito coloca-se, em distintos

⁶⁶ * Robert Hullot-Kentor apresenta uma perspetivação relativa às afinidades entre a estética adorniana e determinadas posições estéticas de Schiller: de acordo com Hullot-Kentor, no seu já mencionado ensaio «Back to Adorno», as relações entre Adorno e Schiller deverão ser analisadas sob o ponto de vista da possibilidade de recuperação do estético, designadamente da aparência estética, no âmbito da total racionalização da natureza ou do mundo, isto é, no âmbito da Aufklärung. Leia-se Hullot-Kentor: «Tal como será imediatamente evidente para quem se encontra familiarizado com a obra de Adorno – e tal como será elucidado posteriormente – cada elemento da análise de Adorno da dialética do esclarecimento e das suas relações com a estética possui o seu precedente na estética de Schiller, começando com a figura histórica natural da dialética do esclarecimento enquanto tal. [...] Schiller tomou a posição da razão contra a razão, tentando contrariar a dialética do esclarecimento através da estética. A aparência estética, que ele concebera nos termos do livre jogo da razão formulado por Kant, consiste na possibilidade de recuperar a razão. A fim de restaurar as restrições da dialética do esclarecimento, Schiller escreve que é necessário “envolvê-las, onde quer que se encontrem, de modo nobre, grandioso e engenhoso, abrangendo-as de símbolos de excelência, até que a aparência conquiste realidade, e a arte triunfe sobre a natureza.”

graus da sua autonomia, perante o seu outro, dele separado e, no entanto, não completamente separado»^{67*}. No mesmo tom: «[a] partir do que se repete surge aquele outro antitético sem o qual a arte, segundo o seu próprio conceito, não existiria; recebido mediante a negação, esse outro antitético aniquila corretivamente o carácter afirmativo da arte espiritual [...]»^{68*}.

Importará elucidar, insistindo, que não se trata de rejeitar a perspetivação da influência do quadro estético hegeliano no âmbito da *filosofia da arte* segundo Adorno: cumprirá, num outro sentido, avaliar a reconfiguração crítica da noção adorniana de *subjetividade estética*^{69*} relativamente ao conceito hegeliano de sujeito espiritual

Evocando Schiller, Adorno escrevera na sua primeira estética [Hullot-Kentor refere-se a *Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetische* (1931)] que o problema da arte consiste em “mudar o mundo através da força de uma imagem.”». Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. Op. cit., pp.34-35.

⁶⁷ * *ÄT*, p.86.

⁶⁸ * *ÄT*, p.77.

⁶⁹ * A propósito da elucidação da relevância – ou centralidade – filosófica da noção de subjetividade em Adorno, importaria assinalar o estudo de Pierre V. Zima intitulado *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard* (2002). Neste estudo, Pierre V. Zima, enfatizando uma perspetivação da estética de Adorno enquanto herdeira das posições sobre arte elaboradas por Mallarmé e por Valéry (com efeito, a noção adorniana de subjetividade tal como interpretada por Zima corresponde a uma subjetividade individual), ressalva a distinção entre a filosofia adorniana e o denominado pensamento pós-moderno de – principalmente – Jean-François Lyotard, particularmente no que respeita a adoção filosófica do conceito de subjetividade estética. Leia-se Zima: «Compreendemos que a crítica adorniana da razão dominante e de uma subjetividade configurada segundo a sua própria conceptualização instrumental não conduz a um repúdio da noção de sujeito. Trata-se, ao contrário, de imaginar uma subjetividade capaz de reconciliar-se com os seus objetos e com a natureza, orientada em direção à *mimesis* da arte. Apesar das inegáveis afinidades entre a crítica adorniana do logos dominante e as críticas pós-modernas de Lyotard, Foucault ou Vattimo, há que não perder de vista a tentativa da Teoria Crítica do Pós-Guerra em salvar o sujeito individual. De modo complementar, Adorno recusa abandonar o discurso conceptual, o único que garante a autonomia do sujeito e da sua capacidade crítica. A obra de arte, tal como perspetivada em Teoria Estética e nas Notas sobre Literatura, não pode ser reduzida ao conceito; todavia, longe de se constituir como um material bruto ou uma simples fonte de prazer, ela é essencial ao conhecimento e à consciência crítica. Para Adorno, as obras de arte são enigmas (Rätsel). Ele refere-se ao carácter enigmático (Rätselcharakter) da arte: “Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas.”. Por conseguinte, tal opacidade da arte, a qual decorre do seu carácter mimético, não conceptual, não implica uma renúncia ao comentário teórico, à interpretação.» Pierre V. Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Op. cit., p.158.

Do mesmo modo, Pierre V. Zima sublinha a importância da conceptualização filosófica ante a obra de arte no âmbito do pensamento estético adorniano: a conceptualização filosófica constituiu-se, assim salienta Zima interpretando Adorno, como potencialidade e realização do pensamento crítico. Cite-se Zima a tal respeito: «A negação do postulado hegeliano da identidade não implica a renúncia ao pensamento conceptual em Adorno. Trata-se, pelo contrário, da procura de uma síntese entre o conceito e a *mimesis* artística. Em *Dialética Negativa*, o pensamento filosófico aspira a uma arte não conceptual e à sua *mimesis*, considerando que a negatividade do conceito que bloqueia a união entre sujeito e objeto não poderá justificar a recusa da conceptualização. [...] Torna-se claro que a crítica adorniana da razão racionalista e dialética não conduz, tal como ocorre em Foucault, a uma identificação entre a razão e o poder. [...] Esta recusa em abandonar a reflexão crítica, que é sempre reflexão desenvolvida por um indivíduo autónomo, dá conta da distância que separa Adorno de Foucault, de Deleuze e de outros pensadores pós-modernos que renunciaram à noção de sujeito individual e à noção complementar de crítica.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Op. cit., pp.28-28. Continuamente: «Distintamente do pensador pós-moderno [Lyotard], ele [Adorno] jamais abandonou a noção hegeliana de mediação [Vermittlung] e a esperança de superar o pensamento conceptual através do conceito [...] Ele [Adorno] não poderia, portanto, aceitar a imagem lyotardiana de uma linguagem quebrada, no âmbito da qual os conceitos perderiam o seu valor teórico e crítico.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Op. cit., p.37.

As elucidações de Zima relativas à exigência interpretativa de assinalar a distinção entre as posturas filosóficas de Adorno e de Lyotard traduzem a leitura dos textos do filósofo francês que evocam o pensamento adorniano, não raro anunciado como uma antecipação do pós-modernismo filosófico. Leia-se Lyotard em «Appendice svelte à la question postmoderne», um texto primeiramente publicado em *Babylone*, 1 (1982-1983) 67-80 [Cf. Jean-François Lyotard. «Appendice svelte à la question postmoderne» in Jean-François Lyotard. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris : Galilée, 1984, pp.75-87.]: «Com a ideia de pós-modernidade, eu coloco-me neste contexto. E neste contexto, eu afirmo que o nosso papel de pensadores consiste em aprofundar o que é a linguagem, em criticar a ideia superficial de informação, em revelar uma opacidade inexorável no interior da própria linguagem. Esta não é um “instrumento de comunicação”, mas um arquipélago altamente complexo, formado por domínios de frases tão distintos, que uma frase de um regime (descritivo, por exemplo) não poderá ser traduzida numa frase de um outro regime (avaliativo, prescritivo). Neste sentido, [René] Thom escreveu: “Uma ordem não contém nenhuma informação.”. Todas as investigações das vanguardas científicas, literárias, artísticas do século passado procuraram este caminho, o da descoberta das incomensurabilidades entre regimes de frases. O critério da performatividade, sob esta ponto de vista, surge como uma grave invalidação de possibilidades da linguagem. Freud, Duchamp, Bohr, Gertrude Stein, mas anteriormente Rabelais, Sterne, são pós-modernos, pois todos enfatizaram os paradoxos, os quais denunciam a incomensurabilidade de que falo. E, deste modo, os autores mencionados apresentam-se mais próximos da capacidade e da prática da linguagem quotidiana. A filosofia francesa dos últimos anos, tal como é denominada, poderá ser considerada pós-moderna na medida em que ela empreende uma reflexão sobre a desconstrução da escrita (Derrida), sobre a desordem do discurso (Foucault), sobre o paradoxo epistemológico (Serres), sobre a alteridade (Lévinas), sobre o efeito do sentido do encontro nomádico (Deleuze), na medida em que ela acentua as incomensurabilidades. Quando lemos, agora, Adorno,

enquanto princípio de verdade da arte. Sob o olhar de Adorno, a estética hegeliana – teleologicamente elaborada como estética do espírito – denunciaria uma postura filosófica de descuramento teórico da dimensão de mediatidade da obra de arte e do seu *conteúdo de verdade*: o espírito, enunciado como princípio de verdade do objeto artístico, transfigurar-se-ia num elemento teórico imediatamente postulável no âmbito da experiência filosófica de tal objeto. De acordo com Adorno, o procedimento estético perante a obra de arte, tal como traçado por Hegel, anularia a confrontação do pensamento e da conceptualidade filosóficos com a *negatividade*

especialmente textos como Teoria Estética, Dialética Negativa, Mínima Moral, somos sensíveis de que, no seu pensamento, há algo como que uma antecipação do pós-moderno, ainda que reticente.» . Jean-François Lyotard. «Appendice svelte à la question postmoderne.» in Jean-François Lyotard. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris : Galilée, 1984, pp.84-85.

No ensaio «Adorno come diavolo» [Cf. Jean-François Lyotard. «Adorno come diavolo» in Jean-François Lyotard. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.115-133.], Lyotard, tendo presente o romance de Thomas Mann Doktor Faustus, de 1947, e a correspondência entre Adorno e Mann escrita aquando da elaboração da obra literária, perspectiva a personagem romanesca do diabo como máscara de Adorno e da sua filosofia. Cite-se Lyotard: «Uma das três máscaras apresentadas pelo diabo, no capítulo XXV de Doktor Faustus, é um reflexo de Adorno. Sucessivamente, o princípio demoníaco, ou demónico, como diz Freud, disfarça-se de teórico e crítico de composição musical, em diabo com chifres. O diabo, disfarçado de intelectual, pronuncia frases completas de Filosofia da Nova Música, tais quais. [...] Na modernidade, a grande inspiração não poderá ser senão demoníaca: o mestre do entusiasmo não pode ser Deus, pois, para que Deus e a inspiração fossem compatíveis, seria necessário que um culto pudesse acolher as obras, que uma ordem, abrangendo todas as atividades, permitisse religá-las numa totalidade, que uma religião unisse os afetos. A modernidade é a perda de tal totalidade, toda a obra aparece e vive na desafetação, na desconfiança; o artista é viajante solitário. Não há culto, apenas uma cultura. O diabolismo é, então, o testemunho de que a força ou potência paroxística persiste nos confins de um mundo que não possui lugar para ela. – Esta não poderá persistir senão como doença, sífilis, neurose, etc.: trata-se de elevadas intensidades que este mundo aspira a neutralizar, procurando-o trazê-las de volta à sua “ordem” positivista – Deste modo, segundo Adorno, a grande música de Schönberg confirma o poder do testemunho que carrega a sua própria incompreensibilidade, a escuridão na qual permanece imersa, e a sua convencional classificação como obra de doentes.» . Jean-François Lyotard. «Adorno come diavolo» in Jean-François Lyotard. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.117-119.

No que respeita as relações entre o pensamento filosófico de Adorno e o pós-modernismo, importaria referir a seguinte coletânea de ensaios: Max Pensky. *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York : State University of New York, 1997, particularmente a introdução de Max Pensky (pp.1-21) e o ensaio de Ute Guzzoni intitulado «Reason – A Different Reason – Something Different than Reason? Wondering about the Concept of a Different Reason in Adorno, Lyotard, and a Sloterdijk» (pp.23-42).

da arte – e, correlativamente, com a *negatividade do sujeito*. A orientação teleológica da estética hegeliana, tal como interpretada por Adorno, conduziria à postulação da mesmidade identitária do sujeito enquanto entidade totalmente espiritual, potenciando, em última análise, a supressão do propósito dialético continuamente sustentado no âmbito do pensamento hegeliano: «paradoxalmente, a metafísica do espírito de Hegel provocara a reificação do espírito na obra de arte enquanto ideia fixável»^{70*}.

No âmbito da estética hegeliana, a proclamação da *autonomia* da denominada *arte romântica* [*die romantische Kunst*], momento teleológico final dos modos de determinação do espírito em objetivações artísticas, anuncia-se como decorrência do movimento de realização da liberdade do espírito relativamente à natureza; por conseguinte, a afirmação plena do espírito – erigido em «conceito-maior sistemático» [*systematischen Oberbegriff*]⁷¹ – na arte denunciaria, segundo Adorno, a impossibilidade de perspetivação filosófica do seu carácter tanto *heterónimo* quanto *negativo*. No contexto da estética hegeliana, tal como lida por Adorno, a conceção de *conteúdo de verdade* da arte perderia a sua dimensão de negatividade; o espírito total, afirmado e postulado no interior do círculo da sua autoidentidade ou mesmidade, transfigurar-se-ia em elemento afirmativo⁷²: «[s]ó no movimento da reflexão é que

245

⁷⁰ * «Paradox bewirkt die Hegelsche Geistesmetaphysick etwas wie Verdinglichung des Geistes im Kunstwerk zu dessen fixierbarer Idee [...]» *ÄT*, p.141.

⁷¹ *ÄT*, p.141.

⁷² A perspetivação de Adorno aqui apresentada sobre a pretensa afirmação do *espírito* como totalidade autoidêntica no interior do pensamento de Hegel poderia ser contrariada através da convocação das elucidações de Nicolai Hartmann a propósito de tal conceito hegeliano de *Geist*. Com efeito, Nicolai Hartmann, em *Die Philosophie des deutschen Idealismus* (1923-1929), esclarece, não obstante, que a filosofia hegeliana não poderá ser compreendida segundo o signo da dedução identitária elaborada sob o conceito-maior de *Geist*; leia-se Hartmann a tal propósito (recorre-se à tradução de José Gonçalves Belo) «Nesta altura Hegel já vê no Absoluto a unidade e diversidade simultâneas, pois o Absoluto é o que a si mesmo se concebe. A sua autodiferenciação é, por necessidade, autodesdobramento e no seu autodesdobramento opõe-se a si mesmo como o Outro. Como tal, o Absoluto é o Mundo; e como Mundo é, por sua vez, objecto de conhecimento. Mas como Mundo está muito longe de ser uma simples representação ou qualquer coisa de produzido pelo que conhece. Refuta desta maneira o idealismo na sua forma subjectiva, que para ele era também a de Kant e Fichte. Mas como o cognoscente no Mundo é, por sua vez, o mesmo Absoluto – que se tem a si

o princípio de identidade se revela também como ilusório na obra

mesmo por objecto entendido como “seu outro” –, resulta daqui que a verdadeira essência de todo o conhecer é o autoconhecimento do Absoluto. Na sua oposição ao objecto, o Espírito absoluto é, não obstante, uno consigo mesmo.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p.356. Continuamente: «Deste modo, Hegel compartilha com Fichte do caminho da Filosofia do Eu. Este caminho, contudo, não é o mesmo, porque no caso de Hegel apenas pretende ser uma condução e uma via para a ciência, via que é ela mesma, certamente, uma ciência, mas não a ciência final. O procedimento, portanto, não é, de modo algum, o mesmo. Na primeira *Doutrina da Ciência* de Fichte – que era a que Hegel tinha perante si – o Eu ocupa-se de si mesmo de modo permanente e exclusivo: só a si mesmo se experimenta, intui; depois, o experimentado representa as suas intuições, conhece as suas representações, etc.. Reflecte-se constantemente a si mesmo e conhece as suas reflexões; gira sempre em torno de si mesmo numa maneira reflexiva, e jamais pode sair deste círculo. Tal facto é profundamente característico da forma subjectiva do idealismo. O Eu não alcança um objecto real porque permanece sistematicamente encerrado em si mesmo. Com Hegel não se passa assim. O ponto de partida do Eu tem, no seu caso, um significado diverso. O sujeito não se caracteriza pelo que faz, mas sim pelo que sabe de si mesmo, pelo que lhe é dado de si. Mas o que lhe é dado só pode ser, em geral, seu objecto. É certo que lhe são dados, em diferentes graus, objectos muito diversos. E ao elevar-se contemplativamente de um para outro grau, o sujeito intui-se. Mas isto não sucede subitamente, e sim a pouco e pouco, num avanço gradual. O autoconhecimento do sujeito não progride por si, mas pelo conhecimento progressivo do objecto. Não é, de maneira nenhuma, evidente que exista uma via “objectiva” para conhecer o sujeito, ou seja literalmente, um caminho que avance até ao objecto mas que, não obstante, conduza ao sujeito. Hegel foi capaz de o descobrir a partir daquela tese da identidade que unia o sujeito com o objecto. Esta via é, já em Fichte, o *desideratum* inconfessado do Idealismo. Mas nem Fichte nem Schelling puderam dar com ela. Não serviu de nada a Schelling o facto de ter assumido a posição da Filosofia da Identidade, não tendo sabido torná-la frutuosa para o esclarecimento do problema da consciência. A nova via corresponde à descoberta mais característica de Hegel; é um *novum* na Filosofia, um método da auto-apreensão da consciência nas suas transformações a partir da apreensão das transformações do objecto da mesma consciência. O mistério deste processo é simples, muito mais simples do que o da *Doutrina da Ciência*. Uma vez descoberto, tudo esclarece. Consiste na concepção segundo a qual as formas fenomenais do objecto são, ao mesmo tempo, formas fenomenais do sujeito. Baseado como é na tese da identidade, tal processo é, por si mesmo, evidente. Mas semelhante intelecção pode também obter-se de outro modo, a saber: quando se acompanha o sujeito nos seus graus de captação do objecto. O sujeito “tem a experiência” de que, ao transformar-se o seu objecto, também ele se transforma. E o filósofo que segue esta transformação não precisa de acrescentar a esta “experiência” do sujeito senão o saber dela. Ao ater-se assim ao que persegue e ao consciencializá-lo acha-se no meio duma teoria geral da experiência, da experiência não certamente no sentido kantiano, que se limitava ao saber natural, mas a toda e qualquer experiência que o sujeito tem do seu objecto e que, precisamente por isso, tem também de si mesmo. Neste sentido, a Fenomenologia do Espírito pretende ser a teoria universal do Conhecimento, não limitada, portanto, ao conhecimento das coisas. Mas é Teoria da Experiência ainda num outro sentido. Também isto se torna claro por contraste com Fichte. Evidentemente que Fichte sabia que o Eu tem uma experiência de si mesmo. Testemunha-o a expressão frequente: “o Eu examina-se a si mesmo”. Mas ele está muito longe de ter dado o adequado valor a esta ideia. O esquema do “examinar-se” transforma-se nas suas mãos em dedução. A partir da

de arte [...]; pois, com efeito, a obra de arte não conhece nenhuma negação positiva»^{73*}. Continuamente:

Hegel compreendia o não-idêntico como obstáculo da subjetividade, em vez de determinar a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como a sua emancipação. A estética dialética em progresso torna-se necessariamente também crítica da estética hegeliana.^{74*}

Segundo a perspectiva de Adorno, a estética de Hegel denuncia uma transfiguração – ou, porventura, de modo mais rigoroso: desfiguração – do pensamento dialético em pensamento da identidade. Em *Negative Dialektik*, de 1966, Adorno apresenta a sua conceção de *pensamento dialético negativo* [*negatives dialektisches Denken*], censurando o gesto hegeliano que promovera a identidade espiritual como *telos* do pensar filosófico estético. De acordo com as posições de Adorno, tal como expostas na referida obra *Negative Dialektik*, o pensamento dialético – e, correlativamente,

essência do Eu infere, deriva e deduz o que este deve continuar sempre a fazer para que o que é por-si seja “para-si”, quer dizer, para que seja um Eu. E, deste modo, Fichte violenta a própria essência do Eu. Não chega a apreendê-lo tal como é nas suas formas fenomenais, nem, portanto, como o Eu se “experimenta” a si mesmo. Em Hegel dá-o contrário. Em geral, não deduz; o resultado não é antecipado; a autoconsciência não se dá por pressuposta. Limita-se, rigorosamente, ao que o sujeito “experimenta”, ao que lhe é dado, e tal como neste dar-se se apresenta a si mesmo. Deste modo, e de facto, não faz derivar nada nem do sujeito, nem do objecto. Descreve simplesmente os fenómenos, tal como gradualmente se oferecem. Por conseguinte, apresenta a partir de baixo uma verdadeira “teoria do fenómeno” (fenomenologia) da consciência. Fica sempre preso ao dado e ao susceptível de ser mostrado, e quando produz uma série gradual rigorosamente articulada nem por isso nos oferece – pelo menos, conscientemente e como tendência – uma dedução; trata-se, sempre, antes, de uma coisa encontrada que pertence ao fenómeno e foi nele progressivamente descoberta. O facto de a fenomenologia conduzir à autoconsciência depende, inteira e totalmente, da sua própria constituição e não do tipo de método usado. Torna-se evidente, no seguimento da investigação, que o que é específico ao ser espiritual é ser capaz de se conduzir a si mesmo e de se levar a autopenetrar-se. Mas este impulso revela-se, de modo especial, em cada grau da consciência. Objectivamente, a causa disto está em cada grau não terminar em si mesmo, em não poder dominar ou realizar o seu objecto e, por isso mesmo, em ver-se constrangido de dentro para fora a ultrapassar-se a si mesmo.» Nicolai Hartmann. *A Filosofia do Idealismo Alemão. Op. cit.*, p. 371-373.

⁷³ * *ÄT*, p.478.

⁷⁴ * *ÄT*, p.119.

a estética⁷⁵ – deve movimentar-se entre contradições, elementos opostos, atentando sobre a não-identidade que emerge no âmbito da experiência do pensar e, concertadamente, recusando a elaboração de uma reconciliação afirmativa total, desenvolvida, por seu turno, sob o eixo de uma identidade acabada e incólume: «[o] círculo da identificação, a qual, em última instância, nada identifica senão a si mesma, foi elaborado pelo pensamento que nada tolera fora de si; o seu confinamento é a sua própria obra»^{76*}.

Tal como assevera Adorno, a estética, enquanto *pensamento dialético negativo*, deve delinear-se segundo a sua prerrogativa consistente na reflexão sobre a não-identidade [*die Nichtidentität*]. Relativamente à dialética – identitária – de Hegel⁷⁷, importaria advertir: a filosofia «não deve preparar o fantasma de um todo»^{78*}, uma formulação que convoca a sentença expressa por Adorno em *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, de 1951, «o todo é o falso»⁷⁹. A tal respeito, o *pensamento dialético negativo* – tal como definido por Adorno – configura-se segundo o gesto filosófico de «fazer estalar a aparência

⁷⁵ Relativamente à perspetivação de Adorno sobre a dialética de Hegel, tal como formulada sob um ponto de vista estético, importaria sugerir a leitura de Sílvia Bento. *A intensificação estética no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. Tese de mestrado., particularmente os dois primeiros capítulos.

⁷⁶ * ND, p.174

⁷⁷ De facto, as posições de Adorno relativamente ao pensamento de Hegel denotam uma postura vacilante, paradoxal, raramente consistente. *Negative Dialektik* integra as censuras mais acérrimas e contundentes de Adorno contra o pensamento dialético hegeliano; em contrapartida, a obra intitulada *Drei Studien zu Hegel*, de 1963, a qual reúne três ensaios sobre o pensamento hegeliano escritos entre 1956 e 1963, assume um tom abertamente elogioso e enaltecedor – trata-se de uma obra que, com efeito, reconhece a justeza lógica e filosófica das conceções hegelianas de dialética, espírito ou totalidade.

⁷⁸ * ND, p.25

⁷⁹ «Das Ganze ist das Unwahre» MM, §29. Tal sentença consiste numa inversão da célebre máxima de Hegel, expressa em *Phänomenologie des Geistes* (1807): «O verdadeiro é o todo.» [«Das Wahre ist das Ganze.»] G.W.F. Hegel. *Phänomenologie des Geistes. Hegel Werke*. Vol.III. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970, p.24.

de identidade»^{80*}; pois «[s]ecretamente, é a não-identidade o *telos* da identificação, o que nesta se deve salvar»^{81*}.

Neste sentido, a posição estética assumida por Hegel a propósito da arte romântica – «o desdobramento filosófico consiste [...] no aprofundamento do conteúdo espiritual»^{82*} – deverá constituir-se como alvo de inversão filosófica: o pensamento estético, perspetivado por Adorno a partir dos contornos de uma *dialética negativa*, deverá desenvolver-se segundo a não-identidade; a estética filosófica deverá, pois, integrar um imperativo de atenção direcionada à não-identidade – à não-identidade da arte enquanto conceito totalmente formulado na sua autonomia e autorreferencialidade restritas, e à não-identidade da subjetividade enquanto pretensa entidade plenamente espiritual.

Por conseguinte, a dicotomia idealista entre *sujeito* [*Subjekt*] e *natureza* [*Natur*] – reformulada por Adorno segundo a recuperação do termo idealista *espírito* [*Geist*] e a introdução da noção antropológica *mimesis* – apresenta-se teoricamente transposta para o âmbito da obra de arte enquanto entidade subjetivamente produzida e mediada. A estrutura dicotómica da subjetividade – a qual se constitui, não como entidade espiritual pura, mas segundo a tensão dialética entre *dimensão espiritual* e a sua *dimensão negativa, não-idêntica, mimética* – assume-se compreendida como a sustentação teórica da noção adorniana de *conteúdo de verdade* do objeto artístico: a tensão dialética entre *espírito* e *mimesis* envolve a definição de *conteúdo de verdade* da obra de arte segundo Adorno.

A experiência filosófica da obra de arte – compreendida como experiência de autorreflexividade do sujeito sobre si mesmo através da sua objetivação artística – deverá desenvolver-se, não no interior da lógica da autoidentidade subjetiva ou espiritual, mas mediante a potencialidade de confrontação do sujeito com o *não-idêntico* [*das*

⁸⁰ * ND, p.152

⁸¹ * ND, p.152.

⁸² * G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.233.

Nichtidentische]^{83*}, o qual, importará esclarecer, não constitui o

⁸³ * As posições estéticas de Adorno relativas à experiência filosófica da obra de arte enquanto confronto com o não-idêntico [*das Nichtidentische*] são avaliadas por Albrecht Wellmer segundo a afirmação de uma continuidade entre o pensamento estético de Adorno – perspectivado como crítica do pensamento identitário – e o pensamento estético de Lyotard – concebido como crítica da representação. No ensaio «*Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*» [Cf. Albrecht Wellmer. «*Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985, pp.48-114.], Albrecht Wellmer apresenta a sua sustentação relativa ao pensamento estético de Adorno como antecipação filosófico-estética do pensamento sobre arte tal como formulado por Lyotard. Considerando a divergência de conclusões entre Zima e Wellmer no que respeita as relações entre Adorno e os filósofos da pós-modernidade, leia-se o filósofo e comentador alemão: «[...] mas eu encontro-me interessado na semelhança estruturante entre Adorno e Lyotard; e tal poderá ser enunciado do seguinte modo: em Adorno e em Lyotard, o conceito de arte encontra-se relacionado, de um modo negativo, com o conceito de conceito (i.e., o “pensamento identitário”, ou o “pensamento da representação”), decorrente da crítica nietzschiana da linguagem e da razão, a qual se afigura profundamente problemática do ponto de vista da filosofia da linguagem. A “gramática profunda” da semelhança da crítica da linguagem e da razão segundo Adorno e Lyotard baseia-se em homologias estruturais entre a crítica do pensamento identitário e a crítica do signo representacional. É esta premissa comum, relativa à crítica da linguagem e da razão, que impede ambos, tanto Adorno quanto Lyotard, de nomear aquele aspeto da arte que a torna algo mais do que uma mera cifra do absoluto; quer dizer, aquele elemento que relaciona a arte de um modo complexo com a realidade. Talvez possamos falar, em ambos os casos, de um dogmatismo oculto nas profundezas da teoria: tal como em Adorno a arte é perspectivada em virtude do seu próprio conceito no que respeita a negação do sentido, também em Lyotard a arte apresenta-se concebida em virtude do seu próprio conceito relativamente à negação da representação. Tal como a crítica do ‘pensamento identitário’ constitui a chave da estética da negatividade de Adorno, também a crítica da representação se apresenta como o elemento central da estética pós-moderna de Lyotard.». Albrecht Wellmer. «*Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Op. cit., pp.61-62. Continuamente: «Regresso, uma vez mais, à arte moderna. Vimos que o pós-modernismo se apresenta, em termos gerais, como uma forma do modernismo estético, ou, pelo menos, encontra-se firmemente ancorado no modernismo estético. A arte moderna surge, então, como o solo no qual as formas de racionalidade do mundo moderno – e, por assim dizer, ao nível da modernidade enquanto tal – constituem alvo de contestação. Tal ideia assume-se já presente na estética da negatividade de Adorno. Creio, pois, que devemos apenas ler a estética de Adorno a contramão, ou seja, a fim de nela descobrir os elementos de uma filosofia do pós-modernismo, ao invés de concebê-la como uma filosofia da reconciliação.». Albrecht Wellmer. «*Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Op. cit., pp.102-103. Censurando as posições de Adorno quanto à ausência de consideração da relação entre a estética e a comunicação pública, bem como no que concerne a falha de avaliação das continuidades entre a experiência da arte e experiências de outra ordem que não a estritamente estética, Wellmer apresenta a sua posição filosófica sobre a matéria, recuperando o pensamento de Kant e aproximando-se das formulações de Habermas sobre a possibilidade de uma teoria comunicativa da experiência estética.

absolutamente outro, a alteridade ontologicamente mais irreduzível, mas a sua própria dimensão de negatividade.

Leia-se Wellmer em «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne»: «Adorno descreve a compreensão como uma parte de uma experiência estética consumada; a experiência estética confronta-nos com obras que ora se abrem ora se fecham para nós; que nos interpelam ou que nos afastam; que nos concedem o envolvimento no traçado das suas tensões, ou que rejeitam o nosso olhar. [...] A caracterização elaborada por Adorno relativa à compreensão estética é fenomenologicamente correta, conquanto incompleta; neste âmbito, tal como nos demais, a compreensão não deve ser confundida com o sentimento de compreensão, mas deverá ser concebida apenas nas suas manifestações. E estas encontram-se localizadas no espaço da comunicação pública; aquilo que torna possível a disputa, através de argumentos, sobre a compreensão estética ou a falência da compreensão, ou, o que equivale ao mesmo, sobre o sucesso ou a falência das obras de arte ou performances. A existência da crítica literária e da crítica da arte dá conta de tal questão. Falo em nome do alargamento da nossa faculdade de percepção, conceptualização e comunicação enquanto manifestação da compreensão estética. Não se trata de coincidência o facto de tais afirmações recordarem o pensamento de Kant. Em Kant encontramos a tentativa de delineamento de uma conexão entre o momento 'semiótico' e o momento 'energético' no âmbito da compreensão estética e no âmbito da formulação do conceito de um prazer estético reflexivo. Se traduzirmos as posições kantianas para o nosso modo de análise da questão, então Kant afirmaria que o alargamento das faculdades cognitiva, perceptiva e afetiva constitui, não meramente um efeito da compreensão estética, mas também a sua condição; a obra de arte quebra os limites dos nossos modos habituais de percepção e de pensamento, abrindo novos sentidos; somente através da efetivação da possibilidade de chocar-nos, de tocar-nos emocionalmente, de comover-nos, a obra de arte poderá ser compreendida. O efeito estético e a compreensão estética são interdependentes; um não existe sem a outra.» . Albrecht Wellmer. «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Op. cit., pp.64-65. Ainda sobre as relações entre o pensamento estético de Adorno e a problemática filosófica da *não-identidade* [*Nicht-Identität*], cumpriria referir o seguinte estudo de Anders Bartonek: Anders Bartonek. *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010.

CAPÍTULO 2

O CONTEÚDO DE VERDADE DA ARTE E A PERSISTÊNCIA DO CONCEITO DE SUBJETIVIDADE

«Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins»¹: o longo ensaio de Adorno sobre a poesia tardia de Hölderlin, publicado em 1964 e dedicado a Peter Szondi, apresenta um aprofundamento teórico e conceptual de posições estéticas que integram a filosofia adorniana da arte traçada em *Ästhetische Theorie* – designadamente, a conceção estética de *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] da obra de arte e o imperativo metodológico de indagação filosófica da *reflexão formal* [*Formreflexion*] do objeto artístico. O ensaio sobre Hölderlin integra o delineamento teórico da conceção de *conteúdo de verdade* da obra de arte segundo perspetivações concernentes à problemática da *subjetividade*: a tensão entre *espírito* e *natureza* constitui-se, segundo Adorno, como o *conteúdo de verdade*, filosoficamente determinado, da poesia tardia do poeta de Stuttgart. Considerações de ordem metodológica no âmbito da estética – duas exigências: a *não-desestetização* do *conteúdo de verdade* da obra de arte e a atenção filosófica direcionada à *reflexão formal* realizada na concreção sensível do objeto artístico – apresentam-se explicitamente elucidadas pelo filósofo no seu estudo sobre Hölderlin.

253

¹ «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», conferência pronunciada no encontro anual da *Hölderlin-Gesellschaft* em Berlim a 7 de junho de 1963. A versão ampliada do texto foi publicada pela primeira vez na revista *Die Neue Rundschau*, 75, 1 (1964) 15-46, e posteriormente integrada no volume III (1968) de *Noten zur Literatur*. Cf. NzL, pp.447-491.

2.1. O imperativo metodológico de não-desestetização

Nas primeiras linhas do ensaio sobre a poesia tardia de Hölderlin, Adorno sustenta uma recusa metodológica: trata-se, pois, da rejeição da posição filosófica delineada segundo a desconsideração dos momentos de *aparência estética* [*ästhetische Schein*] – aparência sensível e formal – da obra de arte enquanto objeto particular. Tal recusa metodológica apresenta-se concertada com a perspetivação relativa ao *conteúdo de verdade* da obra de arte enquanto determinação de pensamento constituída no decurso do movimento de estruturação sensível e formal do objeto artístico: o *conteúdo de verdade* do poema assume-se esteticamente compreendido como uma *realização* [*Realisierung*] decorrente da imanência constitutiva do objeto artístico enquanto núcleo formalmente configurado e estruturado na sua objetividade própria. A dimensão de *aparência* [*Erscheinung*] do poema constitui-se como a possibilidade da sua *méthesis* na verdade.

A verdade de um poema não existe sem a sua estrutura [*Gefüge*], sem a totalidade dos seus momentos; e, no entanto, tal consiste, simultaneamente, em algo que excede uma tal estrutura enquanto aparência estética: não a partir de fora, não enquanto imputação de um conteúdo filosófico, mas em virtude da configuração dos momentos [aparentes], os quais, considerados em conjunto, significam mais do que aquilo que a estrutura apresenta.^{2*}

Os comentários de Martin Heidegger dedicados à poesia de Hölderlin³ constituem o exemplo perfeito, segundo Adorno, de um tal posicionamento filosófico erigido na ausência de reflexão sensivelmente orientada ante a obra de arte: de acordo com a perspetiva adorniana, os comentários de Heidegger – proclamando

² * NzL, p.451.

³ A atenção de Adorno detém-se, principalmente, sobre os comentários de Heidegger dedicados à poesia de Hölderlin intitulados *Hölderlins Hymne*. «*Der Ister*», os quais consistem no curso lecionado pelo filósofo na Universidade de Freiburg em 1942, e publicados em 1984 no volume 53 de *Heidegger Gesamtausgabe*. Assinala-se a existência de uma tradução portuguesa: Martin Heidegger. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Rev. cient. Carlos Morujão. Lisboa : Instituto Piaget, 2004.

uma leitura da poesia de Hölderlin que se anuncia como superação da estética, depreciativamente concebida, por seu turno, como disciplina filosófica moderna e como determinação do pensamento metafísico – apresentam-se desenvolvidos no âmbito de uma postura metodológica marcada pela relutância em pensar filosoficamente os momentos formais dos poemas e, correlativamente, pela crescente indiferença quanto a uma compreensão estética (isto é, uma compreensão dedicada ao elemento sensível) no que concerne o *conteúdo de verdade* dos poemas tratados, o *conteúdo de verdade* que, todavia, se assume filosoficamente indagado e postulado por Heidegger sob a designação de *o poetizado* [*das Gedichtete*]. Conquanto o poetizado se assuma definido, no âmbito dos comentários heideggerianos, como objeto do pensamento filosófico que se furta à compreensão segundo a filologia – a qual se configura, de acordo com Adorno, segundo o postulado de determinação e reconstrução da intenção do autor –, Heidegger delinea uma interpretação do *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin segundo uma postura de desconsideração da logicidade imanente, manifesta nas determinações formais, dos poemas enquanto objetos sensíveis: sob o olhar de Adorno, os comentários heideggerianos falham, justamente, a *análise imanente* [*immanente Analyse*] dos poemas de Hölderlin⁴ *. A escassa sensibilidade artística que, segundo Adorno, perpassa tais comentários – Adorno refere-se, contundentemente, à «carência de órgão estético» [*Mangel an ästhetischen Organ*]⁵ por parte de Heidegger –, concertadamente com uma postura de contínua evocação de expressões teóricas extraídas daquilo que o pensamento adorniano designa por *jargão da autenticidade* [*der Jargon der Eigentlichkeit*]⁶ * – caracterizam

⁴ * A respeito da *análise imanente* da obra de arte enquanto objeto sensível e formal assumida como método filosófico, importaria sublinhar as explicitações de Marc Jimenez em *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, de 1986: «Elucidando o sentido do empreendimento heideggeriano, o qual visa – através da homenagem ao poeta – dissimular o aspeto crítico da sua obra, Adorno procura colocar em evidência a fecundidade e a superioridade de uma análise imanente que enfatiza a relação dialética entre a forma e o conteúdo.». Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986, p.228.

⁵ NzL, p.454.

⁶ * A propósito da expressão adorniana *der Jargon der Eigentlichkeit*, leia-se a obra com o mesmo título *Der Jargon der Eigentlichkeit*, de 1964, na qual Adorno analisa depreciati-

as posições heideggerianas no que respeita a determinação filosófica do conteúdo de verdade da poesia de Hölderlin⁷.

vamente as filosofias de Martin Heidegger, principalmente, e de Karl Jaspers, concebendo as tendências filosóficas ontológico-existenciais sob a expressão referida – *der Jargon der Eigentlichkeit*. «Nos anos vinte, uma série de pessoas que se dedicavam à Filosofia, à Sociologia e, inclusivamente, à Teologia, planearam uma reunião. A maior parte delas tinha passado de uma confissão a outra; era-lhes comum a ênfase na recém-adquirida religião, não a religião enquanto tal. Todas estas pessoas encontravam-se insatisfeitas com o idealismo então dominante nas universidades. A Filosofia mobilizou-as, erigindo, em nome da liberdade e da autonomia, a Teologia positiva, já presente em Kierkegaard. Todavia, estas pessoas não se apresentavam interessadas em dogmas específicos ou no conteúdo de verdade da revelação – tratava-se, sim, de uma atitude. [...] Os reunidos eram intelectuais anti-intelectuais. Confirmavam a sua suprema concordância excluindo aqueles que não a professavam de modo semelhante. As suas sustentações de ordem espiritual eram exaltadas do ponto de vista do *ethos*, como se a dimensão interior de uma pessoa se apresentasse passível de qualquer modo de elevação devido ao facto de ser partidária de uma doutrina tida como superior; como se nos Evangelhos nada existisse contra os fariseus. – No entanto, quarenta anos depois, um bispo aposentado abandonara o congresso de uma academia protestante, pois um dos seus convidados contestou a possibilidade de existência da música sacra nos dias de hoje. Também ele se sentiu exonerado, ou foi advertido a não tratar com aqueles que não se conformam ao estabelecido: como se o pensamento crítico não possuísse qualquer fundamento objetivo, tratando-se somente de uma falha subjetiva.[...] Os hereges batizaram o grupo de “os autênticos”. *Ser e Tempo* tardaria, ainda, a ser publicado. Ao introduzir na obra a autenticidade como conceito central, desde um ponto de vista ontológico-existencial, Heidegger inscreveu vigorosamente na filosofia aquilo que os autênticos ansiavam, conquanto não em termos propriamente teóricos, conquistando, assim, todos aqueles que vagamente se reclamavam da tal autenticidade.». *JdE*, pp.415-416. Importaria ter presente que as condenações desenvolvidas por Adorno contra a ontologia fundamental de Heidegger afiguram-se já expostas num breve ensaio de juventude intitulado «Die Idee der Naturgeschichte», apresentado nos moldes de uma conferência pronunciada a 15 de julho de 1932 na secção de Frankfurt da *Kant-Gesellschaft* e posteriormente publicada no volume I (1970) dos *Gesammelte Schriften*.

⁷ Relativamente ao carácter polémico do presente ensaio de Adorno – designadamente, no que respeita as censuras dirigidas contra a leitura heideggeriana da poesia de Hölderlin –, cumpriria referir o seguinte artigo: Robert Ian Savage. «The Polemic of the Late Work: Adorno’s Hölderlin» in Gerhard Richter (ed.). *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*. New York : Fordham University Press, 2010, pp.172-194. Sobre as relações entre as filosofias de Adorno e de Heidegger, leia-se Hermann Mörchen. *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart : Klett-Cotta Verlag, 1981; Samir Gandesha, «Leaving Home. On Adorno and Heidegger» in Tom Huhn (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp.101-128, e Ian MacDonald; Krzysztof Ziarek (ed.). *Adorno and Heidegger. Philosophical Questions*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2008. E, ainda, no que concerne as interpretações de Adorno e de Heidegger sobre Hölderlin, cumpriria assinalar a seguinte obra: Robert Ian Savage. *Hölderlin after the Catastrophe: Heidegger, Adorno, Brecht*. New York : Camden House, 2008.

[O]s seus comentários revelam-se, nos pormenores, profundamente indiferentes para com o especificamente poético. Ele [Heidegger] glorifica o poeta, supraesteticamente, como fundador, sem refletir concretamente sobre o *agens* da forma. É surpreendente que a ninguém tenha incomodado a ausência de sensibilidade artística e a carência de afinidade [com a poesia de Hölderlin] que caracterizam tais comentários. Frases retiradas do “jargão da autenticidade”, tais como: o poeta coloca-se “ante a decisão” – em vão perguntar-se-á qual decisão, pois esta não poderá ser outra senão a obrigatória entre ser e ente –; imediatamente após as ominosas “palavras-guia”; o “dizer autêntico”; *clichés* da arte local menor, tais como: “meditativo”; pretensiosos jogos de linguagem, como por exemplo: “A linguagem é um bem num sentido mais original. Ela oferece a garantia de que o homem pode ser enquanto histórico”; tiradas professorais, tais como: “mas, logo de seguida, emerge a pergunta”; a denominação do poeta como “lançado fora”, a qual resulta num indesejável gracejo involuntariamente sem graça, por mais que tal se possa sustentar em passagens de Hölderlin: tudo isto percorre impunemente os comentários. Não se trata de condenar o filósofo por não ser poeta; trata-se, sim, de retorquir que a pseudopoesia se revela contra a filosofia da poesia.^{8*}

257

Segundo as considerações de Adorno, os comentários heideggerianos apresentam-se traçados no decurso de uma postura teórica que identificaria equivocadamente o *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin com o imediata e literalmente dito, com o manifestamente pensado e discursivamente enunciado pelo poeta nos seus poemas: a determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin, tal como empreendida por Heidegger, decorre, assim a perspectiva Adorno, de um descaramento filosófico relativamente à estruturação formal do poema enquanto objeto sensível. O poetizado, *conteúdo de verdade* da poesia segundo Heidegger, apresenta-se concebido, tal como Adorno o analisa,

⁸ * NzL, pp.452-453.

como uma combinação arbitrária entre, por um lado, conteúdos teóricos imediata e manifestamente enunciados nos poemas e, por outro lado, conteúdos filosóficos exteriormente elaborados: o objeto artístico formal e sensível não constitui, com efeito, objeto de pensamento estético em Heidegger, convertendo-se, sim, e num outro sentido, em objeto discursivo, ao qual se acrescentam conteúdos filosóficos enunciados como teses.

Sugere-se que aquilo que o poeta diz, seria, enquanto tal, imediata e literalmente, [o conteúdo de verdade do poema]; o que permitiria explicar a indiferença para com o poetizado, não obstante este se apresentar enaltecido. [...] Heidegger parte do manifestamente pensado por Hölderlin, ao invés de determinar a sua relevância no próprio poetizado.^{9*}

A incapacidade de perspetivação da potencialidade de realização do *conteúdo de verdade*, não como uma determinação imediatamente discursiva e literalmente apreensível enquanto enunciado filosófico, mas, de modo distinto, como um momento mediato e intimamente inscrito na concreção formal imanente da obra de arte, percorre, assim interpreta Adorno, os comentários heideggerianos respeitantes à poesia de Hölderlin: a compreensão relativa à possibilidade de mediação do *conteúdo de verdade* no âmbito dos momentos de aparência do objeto artístico apresenta-se ausente da leitura heideggeriana dedicada a Hölderlin. Tal como conclui Adorno, os comentários heideggerianos deverão ser avaliados no seu erróneo intento de redução do *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin à condição de *mensagem* [*Aussage*]: «toda a interpretação de poemas que os reduza a mensagem despreza o seu modo de verdade ao desprezar o seu carácter de aparência»^{10*}.

A «súbita desestetização» [*schlagartige Entästhetisierung*]¹¹ do *conteúdo de verdade* do poema mediante a escamoteação do seu meio estético – gesto marcado pela ausência de afinidade estética para com a obra de arte enquanto entidade formal sensível – comporta a

⁹ * NzL, pp.453-454.

¹⁰ * NzL, p.453.

¹¹ NzL, p.454.

desconsideração do facto de que «o carácter de aparência da arte afeta imediatamente a sua relação com o pensamento»^{12*}, não apenas o pensamento enquanto *conteúdo de verdade* do objeto artístico, mas o pensamento filosófico-estético enquanto posição ante a obra de arte. A pretensa identidade discursivamente imediata entre o *conteúdo de verdade* do poema e o conteúdo filosófico apresenta-se falsamente postulada: «o que é verdadeiro e possível como poesia não poderá sê-lo literal e integralmente enquanto filosofia»^{13*}.

A reivindicação da determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da arte – o apelo da obra de arte, entidade possuidora de um *conteúdo de verdade*, dirigido ao pensamento filosófico e à conceptualidade estética – integra a perspetivação de modos de comensurabilidade entre *verdade da arte* e *verdade filosófica*; todavia, cumprirá tomar em atenta consideração, assim assinala Adorno, de que tal não pressupõe nem advoga um sentido de continuidade discursiva imediata e literal entre ambas: o *conteúdo de verdade* da obra de arte constitui-se, pois, como um elemento mediato e sensivelmente realizado na concreção imanente do objeto artístico. A mediação da *reflexão formal* desenvolvida no âmbito da obra enquanto entidade particular sensível – a qual, de acordo com Adorno, deverá erigir-se em objeto do pensamento estético – dissolve a identidade literalmente discursiva entre a *verdade da arte* e a *verdade filosófica*.

259

O método heideggeriano não poderá ser abstratamente contrastado com nenhum outro. É falso, na medida em que, enquanto método, se desliga da coisa. [...] O corretivo deveria ser procurado [...] na relação do conteúdo, incluindo o intelectual, com a forma. Somente nesta relação se constitui aquilo que cabe à filosofia esperar da poesia sem exercer, sobre esta, qualquer violência.^{14*}

A tal propósito, importará assinalar considerações semelhantes avançadas por Adorno em obras e textos anteriormente escritos

¹² * NzL, p.453.

¹³ * NzL, p.453.

¹⁴ * NzL, pp.468-469.

relativamente ao ensaio sobre Hölderlin. No ensaio intitulado «Der Essay als Form», escrito entre 1954 e 1958, e publicado no volume I de *Noten zur Literatur* em 1958¹⁵, Adorno apresenta uma condenação filosófica implicitamente dirigida contra o gesto heideggeriano de recusa do «cumprimento das obrigações do pensamento conceptual» [die Verpflichtung des begrifflichen Denkens zu honorieren]¹⁶ no que respeita o tratamento filosófico da poesia; segundo Adorno, o pensamento filosófico sobre arte não poderá permitir-se desenvolver a anulação da sua dimensão conceptual, como que se erigindo, também ele, em poesia¹⁷.

Sempre que a filosofia crê que, tomando de empréstimo a poesia, pode abolir o pensamento objetivante e a sua história – o qual se constitui segundo a terminologia da antítese sujeito-objeto –, aspirando a que o Ser fale por si mesmo, segundo uma poesia elaborada a partir de Parménides e de [Max] Jungnickel, ela transforma-se em grosseria cultural. Com uma astúcia de camponês disfarçada de primordialidade, a filosofia recusa-se a cumprir as obrigações do pensamento conceptual, ao qual, no entanto, ela se subordina sempre que recorre aos conceitos nas suas proposições e juízos, enquanto que o seu elemento estético consiste meramente em reminiscências de segunda mão de Hölderlin ou do Expressionismo, ou, ainda,

260

¹⁵ Cf. *NzL*, pp.9-33.

¹⁶ *NzL*, p.13.

¹⁷ Importará, ainda, ter presente que, no contexto de uma das primeiras obras de Adorno, designadamente o trabalho com o qual Adorno obtivera a sua Habilitation em 1931, intitulado *Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen* (escrito entre 1929 e 1930, e publicado em 1933), a perspetivação adorniana relativa à impossibilidade de redução da filosofia à poesia apresenta-se já enunciada. No âmbito da leitura adorniana de Kierkegaard, impõe-se uma recusa inicial: a consideração da obra e do pensamento kierkegaardianos como literatura. Assim se lê nas primeiras páginas da obra referida: «a exigência de uma construção do estético na filosofia de Kierkegaard consiste em separá-la da poesia». [«[...] das Anliegen einer Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie, von Dichtung sie zu scheiden.»] K, p.11. A propósito da perspetivação adorniana relativamente ao pensamento de Kierkegaard, importaria ler: Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York : The Free Press, 1979, pp.111–121, e Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986, pp.156–174.

provavelmente, do *Jugendstil*, pois nenhum outro pensamento pode confiar de modo tão ilimitado e cego na linguagem como o dizer primordial finge fazê-lo.^{18*}

2.2. A forma artística como potencialidade de autorreflexividade crítica subjetiva

A importância do ensaio de Adorno sobre Hölderlin decorre, não propriamente das críticas endereçadas contra o método filosófico heideggeriano dedicado às obras de arte, mas da assunção de uma postura de clarificação e elucidação apresentada pelo filósofo relativamente aos seus próprios métodos estéticos, nomeadamente no que concerne a articulação dialética entre estruturação formal sensível e *conteúdo de verdade* do objeto estético. Neste sentido, contra o filo-helenismo das tradicionais interpretações de Hölderlin – reiterado no âmbito da leitura heideggeriana, tal como avaliada por Adorno –, as perspetivações delineadas em «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins» procuram traçar uma compreensão filosófica da obra tardia do poeta segundo a avaliação de uma potencialidade de rutura e de subversão estéticas relativamente à lógica da identidade proclamada no âmbito da configuração idealista da «subjetividade incondicionada» [*unbedingte Subjektivität*]¹⁹. Insistindo no delineamento de relações entre a poesia de Hölderlin e a filosofia do idealismo alemão sua contemporânea²⁰, a perspetivação adorniana considera a potencialidade de um eixo de *negatividade* [*Negativität*] do poema hölderliniano relativamente

261

¹⁸ * NzL, pp.13-14.

¹⁹ NzL, p.460.

²⁰ A propósito das relações entre o pensamento filosófico de Hölderlin e o idealismo alemão, designadamente a filosofia de Fichte, importaria ter presente o ensaio de Dieter Henrich intitulado «The Place of Hölderlin's "Judgment and Being"» [Cf. Dieter Henrich. «The Place of Hölderlin's "Judgment and Being"» in Dieter Henrich. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Ed. David S. Pacini. Cambridge : Harvard University Press, 2008, pp.279-295.]. Cumpriria, ainda, referir a influência da leitura dos escritos filosóficos de Hölderlin na filosofia de Hegel, tal como Dieter Henrich a compreende a partir da relevância conceptual da noção de *amor* [*die Liebe*]; a tal respeito, assinale-se a pertinência da leitura do seguinte ensaio: Dieter Henrich. «The Way To The Fifth Philosophy (*The Science of Logic*)» in Dieter Henrich. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Ed. David S. Pacini. Cambridge : Harvard University Press, 2008, pp.299-315.

ao primado da identidade lógica decorrente da autopoisição da subjetividade, elevada, por sua vez, a entidade total e absoluta: segundo Adorno, os poemas de Hölderlin desenvolvem – no âmbito da sua *reflexão formal* sensivelmente realizada, isto é, no contexto da sua estruturação sintática – a dissolução da linguagem discursiva subjacente à lógica sintética identitária do sujeito elevado a princípio absoluto. A poesia tardia de Hölderlin, tal como lida e interpretada por Adorno, anuncia-se como momento de *autorreflexividade crítica da subjetividade* – e tal verifica-se, rigorosamente, no contexto da imanência formal dos poemas^{21*}.

As referências aos trabalhos filológicos do germanista suíço Emil Staiger²², a propósito da consideração respeitante à existência

²¹ * Curiosamente, e de modo assaz pertinente, Marc Jimenez sublinha, em *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, de 1973, e em *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, de 1986, o aspeto paratático da escrita de Adorno, tal como manifesto em *Ästhetische Theorie*. Cite-se Jimenez: «O carácter fragmentário poderá ser aqui perspectivado em dois sentidos: por um lado, a obra apresenta-se composta por textos muito curtos, parágrafos cujo comprimento raramente ultrapassa duas ou três páginas da edição alemã. Por outro lado, a *Teoria Estética*, ela mesma, é um imenso fragmento, e poder-se-ia perguntar, em última análise, se Adorno a finalizara através do recurso a uma conclusão no sentido tradicional. Nada é mais estranho ao pensamento adorniano do que a ideia de um sistema fechado, dobrado sobre si mesmo, imediatamente decifrável na sua coerência formal. Semelhante a obras de arte de que ela está autorizada a falar, a *Teoria* sofre uma deslocação fragmentária que liberta o seu conteúdo de verdade. [...] A forma de apresentação “paratática” adotada por Adorno encontra-se intimamente ligada ao conteúdo das ideias. Ela é objetivamente condicionada pelo cuidado de não violentação sobre qualquer forma, de recusa de estruturas pré-estabelecidas – tal consiste naquilo que é essencial ao pensamento. [...] Aplicada às obras de arte, a fórmula vale igualmente para a sua obra. Adorno, ele mesmo, tinha perfeita consciência da dificuldade de estabelecer uma relação definitiva entre a forma da apresentação dialética e a natureza das ideias expostas.» . Marc Jimenez. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.16-17.

No mesmo tom: «O dispositivo paratático adotado por Adorno, especialmente em *Teoria Estética*, não poderá ser perspectivado como equivalente à simples tentativa de fuga ao risco da restauração positivista de um discurso coerente e fechado; ele procede de uma experiência estética irredutível àquela que comumente entendemos por “teoria”. [...] Se, tal como afirma o lugar comum, nada é mais sistemático do que a recusa do sistema, e é assaz ingénuo quem acredita no contrário, há que fazer fluir a originalidade e ler ingenuamente o discurso estético de Adorno, sem excluir a eventualidade de que, no final de contas, poderemos ser enganados pela sua suposta incoerência e pelo seu carácter fragmentário.» . Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986, pp.28-29.

²² O germanista suíço Emil Staiger, cujo *magnum opus* se intitula *Grundbegriffe der Poetik* de 1946 [mencione-se a existência de uma tradução em português do Brasil: Emil Staiger. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro :

de estruturas sintáticas paratáticas na obra tardia de Hölderlin, apresenta-se como um dos momentos centrais do ensaio de Adorno: nos poemas de maturidade do poeta de Stuttgart, «destacam-se [...] as artificiais perturbações paratáticas que se afastam da hierarquia lógica da sintaxe subordinante»^{23*}. A introdução de tais estruturas sintáticas paratáticas, princípios estilísticos que se anunciam como momentos de rejeição formal da lógica sintética subordinante que caracteriza e estrutura a discursividade dominante²⁴, constitui-se como modo de contraposição desenvolvido no contexto da poesia tardia de Hölderlin para com o princípio lógico que configurara a subjetividade idealista desde a *Kritik der reinen Vernunft*: trata-se, pois, da *síntese* [*Synthese*]²⁵, função subjetiva enunciada por Adorno como «a palavra de ordem do idealismo» [*die Losung des Idealismus*]²⁶.

Nos poemas tardios de Hölderlin, a eleição de uma estruturação sintática configurada segundo a rejeição da função sintética subordinante manifesta nos modos de discursividade dominantes – o que, concertadamente, se apresenta efetuado

Edições Tempo Brasileiro, 1969] dedicara-se ao estudo da poesia de Hölderlin aquando da escrita da sua *Habilitation*, um estudo sobre Schelling, Hegel e Hölderlin, publicado em 1935, sob o título *Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin*.

²³ * NzL, p.471.

²⁴ Num sentido estritamente gramatical, a *parataxe* é definida como uma forma de organização sintática caracterizada pela predominância do uso da *coordenação* – trata-se, pois, de um modo de ligação de orações, ditas *coordenadas*, realizado segundo o recurso a conjunções coordenativas. Em contraste, a *hipotaxe* apresenta-se gramaticalmente definida como uma forma de organização sintática caracterizada pela predominância do uso da *subordinação* – trata-se, assim, de um modo de ligação de orações, ditas *principais* e *subordinadas*, realizado segundo o recurso a conjunções subordinativas. A eliminação do esquema de construção frásico assente na existência de orações subordinantes e orações subordinadas afigura-se como a dimensão sintática da parataxe que Adorno procura filosoficamente privilegiar enquanto determinação formal estruturante da poesia de Hölderlin.

²⁵ A problemática da *síntese* [*Synthese*], enquanto função transcendental que permite a receção e a ligação dos dados da intuição a submeter sob a espontaneidade do entendimento, apresenta-se introduzida por Kant nos dois capítulos, intitutados «Capítulo I. Do fio condutor para a descoberta de todos os conceitos puros do entendimento» e «Capítulo II. Da dedução dos conceitos puros do entendimento», do «Livro I. Analítica dos Conceitos» da «Analítica Transcendental» de *Kritik der reinen Vernunft*, designadamente ao longo dos parágrafos §10 a §27, A78-A130; B102-B169.

²⁶ NzL, p.486.

mediante a recusa do designado processo lógico de encadeamento judicativo e conclusivo e a preferência pela exposição sem conclusões – traduz, assim assevera Adorno, uma deliberada primazia do momento estético da *forma* [Form], em detrimento do conteúdo discursivo, no âmbito da configuração do poema enquanto objeto sensível.

Se a determinação formal sensível realiza o *conteúdo de verdade* da obra de arte, importará atentar, no caso da logicidade paratática da poesia hölderliniana, sobre o modo como a estruturação formal do poema comporta um propósito de dissolução do próprio conteúdo enquanto imediatidade discursiva sintética, atenuando a identidade literal entre verdade do poema e conteúdo filosófico: o *conteúdo de verdade* do poema, intimamente concretizado na mediação formal da linguagem poética, anuncia-se como um momento não-imediato, não-positivo, não-manifesto^{27*}. Em virtude da sua estruturação formal paratática, a realização do *conteúdo de verdade* da poesia tardia de Hölderlin integra o processo de estiolamento de determinações discursivas da lógica sintética a favor dos modos de pensamento imanentes ao poema enquanto objeto sensível: o *conteúdo de verdade* do poema deverá, pois, ser indagado a partir da atenção dedicada à *reflexão formal*, à configuração formal paratática do objeto artístico^{28*}.

264

²⁷ * Seria pertinente atentar, uma vez mais, sobre as palavras de Marc Jimenez em *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, de 1986: «[...] trata-se de penetrar no *Gedichtete*, realizado na forma do poema [...]. Tal imersão, que favorece uma parataxis através da aspiração de compreensão da polissemia textual, exclui – em contraste com o comentário linear – todo o discurso interpretativo referido a uma coerência de pressupostos metodológicos, filológicos, genéticos ou psicológicos. Todas estas abordagens “científicas” negligenciam – devido ao seu desejo de alcance de um conhecimento unitário e global da obra de Hölderlin – a consideração do carácter contraditório, inclusivamente conflitual, do empreendimento do poeta. [...] Adorno opõe a interpretação filosófica que penetra na configuração linguística, e interroga a textura do “*Gedichtete*”. À atenção dedicada ao que é “dito”, a qual participa de uma crença ingénua tanto naquilo que é enunciado quanto numa pretensa “mensagem” explícita, ela objecta a presença do oxímoro, a eloquência do que é sem linguagem, do “não-dito” (*die Beredheit des Sprachlosen*).». Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Op. cit., pp.229-230.

²⁸ * A perspetivação adorniana acerca do carácter disruptivo da linguagem poética relativamente aos modos de discursividade dominante apresenta-se formulada anteriormente à escrita do referido ensaio sobre a lírica tardia de Hölderlin; de facto, num

Tal como elucidada Adorno, os modos de pensamento do poema paratático hölderliniano poderão ser compreendidos, de acordo com a designação de Walter Benjamin apresentada num breve estudo de juventude intitulado «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. “Dichtermut” – “Blödigkeit”»²⁹ (escrito entre 1914 e 1915 e nunca publicado em vida do filósofo), como estruturas formais seriais, segundo as quais se efetua a subtil suspensão da lógica tradicional da síntese a fim de possibilitar a irrupção da «dissociação constitutiva» [*die konstitutive Dissoziation*]³⁰ na tessitura sensível do poema. Um exemplo de tal estruturação paratática serial é apresentado por Adorno através do recurso ao poema «Hälfte des Lebens» [«Metade da Vida»].

ensaio dedicado à Segunda Parte do *Faust* de Goethe, intitulado «Zur Schlußszene des *Faust*» e publicado pela primeira vez em *Akzente* 6 (1959) 567-575, e posteriormente no segundo volume (1961) de *Noten zur Literatur*, Adorno apresenta a conceção respeitante à linguagem poética como domínio de autorreflexividade da própria linguagem em rutura com a denominada linguagem comunicativa. Leia-se Adorno em «Zur Schlußszene des *Faust*»: «Já o velho Goethe se confrontara com a contradição, hoje uma divergência irreconciliável, entre a linguagem de integridade poética e a linguagem comunicativa. A Segunda Parte do *Faust* constitui uma rutura com a decadência da linguagem, cujo curso se estabeleceu a partir do momento em que o discurso corrente reificado invadiu a expressão, a qual, por seu turno, oferecera reduzida resistência devido ao facto de os dois *media* opostos envolvidos constituírem, na verdade, um só e o mesmo, não completamente separado em dois elementos. Aquilo que no estilo tardio de Goethe é considerado forçado consiste, sem dúvida, nas cicatrizes adquiridas pela palavra poética resistindo contra a linguagem comunicativa, conquanto a esta aquela possa, por vezes, assemelhar-se. Com efeito, Goethe não cometera nenhum ato de violência contra a linguagem. Goethe não rompera com a linguagem, como pareceria inevitável no final, nem exigira da palavra pura uma autonomia, a qual, contaminada pela sua consonância com a linguagem do comércio, resultaria sempre precária. Ao invés, a sua natureza restituída procura fazer despertar a linguagem contaminada enquanto linguagem poética.» . *NzL*, p.130.

A este respeito, importaria referir o trabalho e a obra de Pierre V. Zima, que poderão ser aliados como um prolongamento das perspetivações adornianas relativas ao carácter negativo da linguagem literária no âmbito do modernismo literário, designadamente no contexto das obras literárias de Proust, Kafka e Musil – a tal propósito, cumpriria assinalar o estudo: Pierra V. Zima. *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris : Le Sycomore, 1980.

²⁹ Cf. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol.II-1: «Aufsätze, Essays, Vorträge werkausgabe». Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980, pp. 105-126. A tradução portuguesa existente é de João Barrento: Walter Benjamin. «Dois Poemas de Friedrich Hölderlin» in Walter Benjamin. *Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Vol.VI: Ensaios sobre Literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2016, pp.8-37.

³⁰ *NzL*, p.471.

Com peras douradas pende
E cheia de rosas bravas
A terra por sobre o lago,
Ó amados cisnes,
E ébrios de beijos
Mergulhais a cabeça
Na água santa e casta.

Ai de mim, onde irei buscar, quando
For inverno, as flores, e onde
O brilho do sol
E sombras da terra?
Erguem-se os muros
Mudos e frios, ao vento
Rangem os cata-ventos.^{31*}

Um outro exemplo apresentado por Adorno: um excerto do hino
«Patmos», no qual se vislumbra a influência paratática de Píndaro:

... e um eco amoroso
Repete as queixas do homem. Assim acolheu
Ele outrora o amado de Deus,
O vidente, que em feliz juventude tinha

Andado com
O Filho do Altíssimo, inseparável; pois,
O Portador-de-Tempestades amava a simplicidade
Do discípulo^{32*}

No decurso do seu ensaio, Adorno recusa, no entanto, perspetivar a dimensão paratática e serial da poesia tardia de Hölderlin como exclusivamente afim ao gesto poético de Píndaro. Evocando o

³¹ * A tradução do poema é de Paulo Quintela. Cf. Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Porto : Edições ASA, 2004.

³² * A tradução do poema é de Paulo Quintela. Cf. Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Porto : Edições ASA, 2004.

estudo de juventude de Walter Benjamin dedicado à questão do *das Gedichtete*³³ na obra do poeta de Stuttgart, o pensamento adorniano delinea uma compreensão da obra tardia hölderliniana como expressão da *docilidade* [*Fügsamkeit*] própria do espírito do poeta – uma docilidade que, já vislumbrada por Benjamin, se assume transfigurada em liberdade estética: «[m]as a sublimação da docilidade primeira em autonomia é aquela suprema passividade que encontrara o seu correlato formal na técnica da série. [...] O carácter-chave do

³³ Segundo o tradutor português do mencionado ensaio de Walter Benjamin, João Barrento, a expressão *das Gedichtete* apresenta-se traduzida recorrendo ao termo “a matéria densa do poema”. Leia-se Benjamin, traduzido por João Barrento, a respeito de tal conceito estético: «O propósito desta investigação não poderá integrar-se sem alguma explicação na estética da literatura. Enquanto estética pura, essa ciência orientou grande parte dos seus esforços para o estudo dos vários géneros literários, com particular destaque para a tragédia. Quase só as grandes obras clássicas mereceram um comentário, e nos casos em que ele aconteceu fora do âmbito da dramaturgia clássica a sua natureza foi sempre mais filológica do que estética. A intenção do presente estudo é a de ensaiar um comentário estético de dois poemas líricos, e pressupõe algumas notas prévias sobre o método. O que se pretende mostrar com estes dois poemas é a sua forma interior, aquilo a que Goethe chama *Gehalt* [conteúdo substancial]. Trata-se de investigar o modo como a tarefa poética é um pressuposto para o juízo crítico sobre o poema. Esse juízo não tem de orientar-se para o modo como o poeta resolveu essa sua tarefa; pelo contrário, a seriedade e a grandeza da tarefa são determinantes do próprio juízo crítico. Porque essa tarefa tem as suas raízes no próprio poema. E deve também ser entendida como pressuposto da poesia, como estrutura intelectual e intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho. Essa tarefa e esse pressuposto serão entendidos aqui como o fundamento último a que a análise pode aceder. Não se questiona nada que se relacione com o processo de criação lírica, ou com a pessoa e a imagem do mundo do criador; importa-nos tão-somente investigar a esfera particular e única sobre a qual repousam a tarefa e o pressuposto do poema. Esta esfera é, a um tempo, produto e objecto deste estudo. Ela própria já não pode ser comparada com o poema, é antes a única coisa que a investigação pode constatar. Essa esfera, que assume uma configuração própria em cada poema, é aqui designada de *das Gedichtete* [a matéria densa (*dicht*), do poema]. É nela que se deve tentar chegar a essa zona singular que contém a verdade da poesia. Esta “verdade” que precisamente os artistas mais sérios reclamam tão insistentemente para as suas criações, deverá ser entendida como a objectualidade material da sua criação, enquanto modo de realização dessa tarefa artística em cada caso particular. “Toda a obra de arte tem um ideal *a priori*, traz consigo uma necessidade de existir.” (Novalis) A “matéria densa do poema” é, na sua forma universal, a unidade sintética da ordem intelectual e intuitiva. Esta unidade recebe a sua configuração particular como forma interior de cada criação específica.» Walter Benjamin. «Dois Poemas de Friedrich Hölderlin (*Coragem de poeta – Timidez*)» in Walter Benjamin. *Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. Vol. VI: *Ensaio sobre Literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2016, pp.7-8.

paratático reside na definição de Benjamin relativa à «timidez» enquanto postura do poeta»^{34*}.

A técnica paratática e serial inscrita na obra tardia de Hölderlin – segundo a qual a linguagem reflete sobre si mesma, enquanto instrumento de autoposição sintética subjetiva – assume-se perspectivada por Benjamin e Adorno como transfiguração da *docilidade* de Hölderlin (Benjamin refere a *timidez* [*Blödigkeit*] própria do poeta) em liberdade poética, sustentada num sentido de autorreflexividade da linguagem poética enquanto determinação subjetiva, espiritual. Com efeito, a autorreflexividade do *logos* desenvolvida na obra hölderliniana apresenta-se perspectivada como potencialidade de sublevação e de liberdade da *subjetividade estética* contra a *subjetividade absoluta*³⁵. Segundo a leitura adorniana do ensaio de Benjamin, o princípio formal paratático presente na poesia de Hölderlin traduz uma postura poética definida como *docilidade* [*Fügsamkeit*] e *timidez* [*Blödigkeit*] – tais noções apresentam-se metaforicamente concertadas sob o propósito teórico de compreensão da postura poética hölderliniana pautada pela rutura com a lógica tradicional da síntese, que, na obra tardia do poeta de Stuttgart, se apresenta «delicadamente [...] suspensa» [*zart [...] suspendiert*]³⁶. Na poesia de Hölderlin, a postura poética de docilidade e timidez assume-se desdobrada em liberdade artística, liberdade da linguagem poética, possibilitadas segundo a irrupção da técnica paratática serial enquanto princípio formal. Tendo presente o ensaio de Benjamin, a denominada *passividade* [*Passivität*] de Hölderlin apresenta-se como «o princípio oriental, místico,

268

³⁴ * NzL, p.475.

³⁵ A tal propósito, cumprirá atentar que a perspectivização adorniana acerca da possibilidade de liberdade da subjetividade estética relativamente à subjetividade absoluta não se configura, no contexto poético hölderliniano, para lá da revogação crítica do gesto sintético subordinante: de facto, a poesia de Hölderlin não advoga, positivamente, um qualquer sentido de liberdade de contornos subjetivos e espirituais de teor moral ou ético. A autorreflexividade estética – efetuada no decurso da determinação da obra de arte enquanto produção e mediação da subjetividade – anuncia-se como a medida da autonomia hölderliniana. «Hölderlin não espera uma outra situação de liberdade possibilitada pelo princípio sintético senão aquela da sua autorreflexividade.» [«Einen Stand von Freiheit erwartet Hölderlin nur durchs synthetische Prinzip hindurch, von dessen Selbstreflexion.»] NzL, p.484.

³⁶ NzL, p.471.

superador dos limites» [*das orientalische, mystische, die Grenzen überwindende Prinzip*]³⁷, por oposição ao «princípio configurador grego» [*griechischen gestaltenden Prinzip*]³⁸; sob o olhar de Benjamin, a dimensão helénica de Hölderlin assume uma tonalidade oriental³⁹ – manifesta no hino «Archipelagus», onde abundam as palavras “Ásia” [*Asia*], “Jónia” [*Jonien*], “mundo de ilhas” [*Inselwelt*] –, como que caracterizada por uma postura artística marcada pela ausência de *violência* [*Gewaltlosigkeit*] configuradora. Tal como sublinha Benjamin, a poesia de Hölderlin, formalmente delineada segundo a ausência de violência configuradora, «não conduz ao mito, mas, e inversamente – nas criações maiores – apenas a vinculações míticas, a quais se convertem, na obra de arte, em... formas únicas, não-mitológicas e não-míticas»⁴⁰.

³⁷ NzL, p.489.

³⁸ NzL, p.489. Assim escreve Walter Benjamin no ensaio referido: «Das ist das orientalische, mystische, die Grenzen überwindende Prinzip, das in diesem Gedicht so offenbar immer wieder das griechische gestaltende Prinzip aufhebt [...]» Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.II-1: Aufsätze, Essays, Vorträge Werkausgabe*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1980, p.124.

Leia-se a tradução de João Barrento: «É o princípio oriental, místico, deste poema, que supera limites e que tantas vezes e de forma tão evidente preserva o princípio construtivo grego, que cria um cosmo espiritual a partir de relações puramente intuitivas, da existência sensível em que o espiritual é apenas expressão da função que aspira à identidade.» Walter Benjamin. «Dois Poemas de Friedrich Hölderlin (*Coragem de poeta - Timidez*)» in Walter Benjamin. *Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Vol. VI: Ensaaios sobre Literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2016, p.31.

³⁹ Sobre a questão do *Oriente* no âmbito do pensamento estético alemão, importaria ter presente a obra *L'Orient et la pensée allemande*, de 1963, de René Gerard; cf. René Gerard. *L'Orient et la pensée allemande*. Paris : Marcel Didier, 1963.

⁴⁰ NzL, p.489. Eis a referência original: «Die Betrachtung des Gedichteten aber führt nicht auf den Mythos, sondern – in den größten Schöpfungen – nur auf die mythischen Verbundenheiten, die im Kunstwerk zu einziger unmythologischer und unmythischer, uns näher nicht begreiflicher Gestalt geformt sind.» Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.II-1: Aufsätze, Essays, Vorträge Werkausgabe*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1980, p.126.

Leia-se a tradução de João Barrento: «Será esta vida ainda a da Grécia Antiga? Não é, do mesmo modo que a vida de uma obra de arte pura pode ser, sem mais, a de um povo, nem de um indivíduo, nem outra coisa a não ser uma vida própria, que encontramos na matéria densa do poema. Tais formas encontram-se configuradas em formas do mito grego, mas – e isto é decisivo – não apenas nelas; precisamente esse elemento grego é o que é superado na última versão, pela intervenção de um outro, a que (sem justificação explícita, é certo) chamámos oriental. Quase todas as alterações introduzidas na versão tardia vão neste sentido, nas imagens e também nas ideias trazidas, e finalmente num novo significado da morte; e tudo isso afirmando-se como ilimitado

2.3. A insistência na perspetivação das relações entre arte e subjetividade

Tal como Adorno a avalia, a parataxe, princípio formal poético, integra uma potencialidade de autorreflexividade da *subjetividade* no âmbito da *reflexão formal* esteticamente realizada. A sublevação paratática inscrita na poesia de Hölderlin apresenta-se como possibilidade de reflexão crítica da linguagem sobre si mesma enquanto função sintética subjetiva: a estruturação paratática «corrige a primazia do sujeito como órgão de tal síntese» [*korrigiert den Vorrang des Subjekts als des Organons solcher Synthesis*]⁴¹. *Reflexão crítica da linguagem e reflexão crítica subjetiva* constituem, pois, momentos indistintos no contexto da estruturação formal paratática hölderliniana, tal como compreendida por Adorno. Neste sentido, a *negatividade* do *conteúdo de verdade* da poesia tardia de Hölderlin – filosoficamente perspetivada segundo a possibilidade de negação da subjetividade absoluta na sua autoposição sintética – apresenta-se considerada à luz da potencialidade de suspensão da *violência* [*Gewalt*] sintética subjacente aos modos de discursividade decorrentes da lógica do «sujeito legislador» [*gesetzgebendes Subjekt*]⁴². No decurso de tal consideração, a linguagem, enquanto *medium* estético, revela-se crítica de si mesma segundo a sua autorreflexão. A sublevação paratática dirigida contra a função sintética da linguagem tradicional anuncia-se como contraposição relativamente às configurações da unidade subordinante discursiva, afins à preponderância do conceito e ao juízo lógicos enquanto expressões de universalidade categorial

270

face ao fenómeno fechado sobre si mesmo e limitado. Não podemos demonstrar neste contexto a possibilidade de aí se esconder uma questão decisiva, e não apenas para o conhecimento de Hölderlin. Mas a reflexão sobre a matéria densa do poema não nos conduz ao mito – leva-nos antes, nas grandes criações, apenas até às ligações míticas, que na obra de arte ganham forma numa figura única, não mitológica nem mítica, e que permanece para nós um mistério.» Walter Benjamin. «Dois Poemas de Friedrich Hölderlin (*Coragem de poeta – Timidez*)» in Walter Benjamin. *Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. Vol.VI: *Ensaio sobre Literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2016, pp.32-33.

⁴¹ NzL, p.478.

⁴² NzL, p.477.

subjetiva, e perspectivadas como decorrências da autopoisição do sujeito elevado a entidade absoluta e doadora de pleno sentido: «[a] acusação contra a violência de um espírito, convertido em infinito e divinizado, procura uma forma linguística que se subtraia ao ditame do seu próprio princípio sintético»^{43*}.

A este propósito, cumprirá atentar sobre uma importante advertência avançada por Adorno – trata-se, pois, de um dos momentos-chave do presente ensaio: a estruturação formal paratática presente na poesia de Hölderlin não deverá ser perspectivada num sentido *ontológico* – por outras palavras, a poesia hölderliniana, não obstante o seu gesto de rutura contra a lógica sintética do sujeito absoluto, não integra a proclamação da linguagem poética como um domínio em-si, irredutivelmente configurado para-lá ou para-além da subjetividade. Porquanto se constitua como momento de autorreflexividade da linguagem e da subjetividade, a poesia hölderliniana deverá ser concebida como determinação crítica subjetiva – a parataxis hölderliniana assume-se, pois, como expressão de *subjetividade*. O movimento de autorreflexão da linguagem poética – condição da sua separabilidade face aos modos de discursividade imperantes decorrentes da subjetividade legisladora e, concertadamente, condição de possibilidade da sua rutura para com os mesmos – não conduz, pois, à postulação de um pretense sentido *ontológico* da linguagem enquanto um em-si: num outro sentido, a libertação da linguagem relativamente à dominante discursividade lógica sintética – mediante o recurso ao princípio formal paratático, expressão da autonomia da linguagem poética elaborada por Hölderlin – apresenta-se concretizada segundo a reflexividade iniciada pela *subjetividade* sobre si mesma e os seus modos de discursividade. Não haverá que perspetivar filosoficamente a poesia paratática de Hölderlin de um modo *ontológico* – cumprirá, sim, concebê-la como potencialidade estética de delineamento crítico da *subjetividade* sobre si mesma: no âmbito da interpretação de Adorno, o idealismo filosófico constitui-se, pois, como o quadro teórico válido para pensar filosoficamente a poesia tardia de Hölderlin.

⁴³ * NzL, p.472.

A tradição filosófica idealista que envolve a poesia de Hölderlin assume-se continuamente perspectivada e sustentada por Adorno: a negação estética – formal – dos modos discursivos sintéticos e identitários subjetivos assume-se correlativamente articulada, na poesia hölderliniana, com a potencialidade de evocação da *natureza* dominada, pois «a síntese ou a identidade equivalem ao domínio da natureza» [ist *Synthesis oder Identität soviel wie Naturbeherrschung*]⁴⁴.

A tal propósito, a ode «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter» [«Natureza e Arte ou Saturno e Júpiter»] apresenta tal lamento hölderliniano relativamente à *natureza*, segundo o qual «o domínio do logos se assume negado, não abstratamente, mas através do reconhecimento da sua relação com o que por este se apresenta anulado»^{45*}. A dialética entre *sujeito* [Subjekt] e *natureza* [Natur] – ou entre *espírito* [Geist] e *mimesis*, segundo os termos adornianos de *Ästhetische Theorie* – constitui o modelo teórico a partir do qual Adorno pensa filosoficamente o *conteúdo de verdade* da poesia tardia de Hölderlin.

272

Alto, tu reinas no dia e a tua lei
Floresce, tens na mão a balança, filho de Saturno!
E repartes as sortes e ledos repousas
Na glória das artes imortais do domínio.

Mas dizem os poetas que para o abismo
O sacro Pai, o teu próprio, outrora
Desterraste e que lá baixo se chora,
Onde os Indómitos estão justamente antes de ti,

Inocente o deus da idade de ouro há já muito:
Outrora sem custo e maior que tu, embora
Não tenha ditado nenhum mandamento
E nenhum dos mortais por nome o nomeasse.

⁴⁴ NzL, p.482.

⁴⁵ * NzL, p.482.

Pra baixo pois! ou não te envergonhes da gratidão!
E se queres ficar, serve ao mais velho
E concede-lhe que antes de todos,
Deuses e homens, o Poeta o nomeie!

Pois, como das nuvens o teu raio, assim dele
Vem o que é teu, olha! dá dele testemunho
O que tu ordenas, e da paz
De Saturno cresceu todo o poder.

E quando eu no coração tiver algo de vivo
Sentido e alvoreça o que tu formaste,
E no seu berço tiver passado a dormir
Em delícia o tempo mudável,

Então eu te conheço, ó Cronion! então te ouço, a ti
Sábio mestre que, como nós, um filho
Do Tempo, dás leis, e quanto
O santo crepúsculo esconde, anuncias.^{46*}

273

Cumprirá salientar, no entanto, que a relevância filosófica do *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin consiste, segundo Adorno, não exclusivamente na possibilidade de referência à *natureza* enquanto objeto de dominação da lógica sintética e identitária subjetiva, mas, principalmente, na potencialidade de constituição de ocasião de *autorreflexividade crítica da subjetividade* através da configuração da *reflexão formal* artística. A rejeição do *logos* dominante, tal como realizada segundo a introdução da determinação formal paratática, apresenta-se compreendida por Adorno como elemento constitutivo do *conteúdo de verdade* da poesia de Hölderlin. Com efeito, a dissolução da sintaxe subordinante nos poemas tardios de Hölderlin integra um modo de reflexão artística que, efetuada no âmbito da lei imanente da obra de arte, anuncia a «possibilidade de que o oprimido» – a

⁴⁶ * A tradução do poema é de Paulo Quintela. Cf. Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Porto : Edições ASA, 2004.

não-identidade sob a identidade subjetivamente postulada – «seja acolhido, recordado, na consciência»^{47*}; trata-se, pois, da possibilidade de evocação da *natureza*, o elemento não-idêntico. Não obstante, importaria sublinhar, insistindo, que o pensamento adorniano enfatiza a dimensão de autorreflexividade crítica da subjetividade – realizada segundo a reflexão crítica da linguagem poética – como *conteúdo de verdade* da poesia tardia de Hölderlin: não se trata de postular prontamente a anulação do princípio lógico sintético e a correlativa exaltação da «natureza oprimida» [*unterdrückte Natur*]⁴⁸, mas de compreender a possibilidade de configuração de novos modos de síntese ou unidades poéticas através da reflexão crítica sobre o princípio lógico sintético enquanto primado dominante da discursividade e da conceptualidade subjetivas. O momento subjetivo – a *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] – enquanto gesto de objetivação e, por conseguinte, enquanto momento constitutivo do *conteúdo de verdade* da obra de arte não poderá, pois, ser descurado ou apagado no âmbito da experiência filosófica de um tal objeto artístico.

274

No mesmo sentido, e tal como adverte Adorno, a afirmação da perfeita dissolução da unidade sintética da linguagem poética – momento de *mediação subjetiva* do objeto artístico – redundaria no estiolamento da estruturação formal do poema enquanto objeto sensível, impossibilitando a própria poesia: a total supressão da unidade sintética poética desencadearia nada mais do que a irrupção da «natureza *diffuse*» [*diffuse Natur*]⁴⁹. Neste sentido, segundo Adorno, o movimento de objetivação do poema enquanto objeto formal sensível – avaliado como momento subjetivo constitutivo da obra de arte – não poderá ser eliminado do contexto da experiência filosófica de tal objeto artístico, caso contrário postular-se-ia a inexistência de qualquer *conteúdo de verdade* sensivelmente realizado. A *reflexão formal* de pendor paratático e serial da poesia de Hölderlin anuncia-se, pois, como condição de possibilidade, não da mera supressão do princípio lógico sintético, mas da autorreflexividade crítica da subjetividade e

⁴⁷ * NzL, p.487.

⁴⁸ NzL, p.482.

⁴⁹ NzL, p.477.

dos seus modos de discursividade e inteligibilidade definidos segundo o postulado da unidade sintética⁵⁰. A estruturação formal paratática

⁵⁰ A perspetivação da função transcendental sintética nas suas articulações com o *sentido interno* [*innerer Sinn*], a *imaginação* [*Einbildungskraft*] e o *entendimento* [*Verstand*] constitui objeto de estudo por parte de Heidegger no âmbito da controversa obra *Kant und das Problem der Metaphysik* de 1929 [Cf. Martin Heidegger. *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2010], escrita após o debate com Ernst Cassirer em Davos. A interpretação heideggeriana, delineada na referida obra, conduz à afirmação de que a imaginação, enquanto imaginação transcendental, constitui-se como faculdade de união *a priori*, ou *unidade originária*, entre sensibilidade e entendimento; a imaginação consiste, segundo a leitura de Heidegger da primeira edição da *Kritik* de Kant, na faculdade por excelência do conhecimento objetivo – trata-se da faculdade que possibilita o conhecimento objetivo. Heidegger insiste na importância *metafísica* do carácter intermediário da imaginação (que estabeleça a *síntese ontológica*, fonte de todas as outras sínteses, entre sensibilidade e entendimento), erigindo-a na principal faculdade do sujeito: a imaginação funda o tempo enquanto sentido interno e afeção de si, condicionando toda a atividade do entendimento. Heidegger privilegia a imaginação transcendental enquanto faculdade que permite a determinação, a objetivação e a unidade do conhecimento, enquanto faculdade produtora da síntese pura entre intuição pura e pensamento puro, i.e., enquanto faculdade produtora da síntese transcendental que sustenta todas as sínteses dela derivadas. De acordo com Heidegger, a imaginação funda o tempo através da intervenção das suas sínteses sobre aquele, identificando-se com o próprio tempo. Seguindo uma argumentação assaz complexa, Heidegger conclui que imaginação e tempo são o mesmo e que toda a *fundamentação da metafísica* deverá constituir-se como uma investigação sobre o (ser e o) tempo. Segundo Heidegger, é no capítulo do “Esquematismo dos Conceitos Puros do Entendimento” que Kant melhor articula a união entre os dois elementos estruturantes do sujeito: o tempo enquanto afeção de si e a imaginação transcendental; é esta relação entre tempo e imaginação que Heidegger privilegia na filosofia kantiana e não aquela outra entre imaginação e entendimento que Kant estabeleceu na segunda edição da “Dedução Transcendental dos Conceitos Puros do Entendimento”. Exponha-se, de forma abreviada, as principais teses heideggerianas relativas ao papel da imaginação na *Kritik der reinen Vernunft*: 1. A imaginação como unidade originária entre sensibilidade e entendimento. A interpretação de Heidegger da *Kritik der reinen Vernunft* de Kant elege a primeira edição da obra. Segundo Heidegger, é na primeira edição que Kant desenvolve a questão da finitude humana através da relevância atribuída à imaginação no delineamento da determinação dos conhecimentos objetivos. Assim, no contexto da primeira edição da *Kritik*, particularmente no momento concernente à “Dedução Transcendental dos Conceitos Puros do Entendimento”, Kant privilegia a imaginação enquanto faculdade fundamental e autónoma da alma, que possibilita a *unidade original* entre sensibilidade e entendimento. A imaginação transcendental não é um mero laço exterior que une dois extremos (sensibilidade e entendimento) – a imaginação transcendental é originariamente unitiva, é o centro originariamente unitivo; trata-se, pois, da faculdade que promove a unidade das duas faculdades referidas, que, por sua vez, possuem uma relação estrutural e essencial com a imaginação. A imaginação transcendental é a raiz comum da sensibilidade e do entendimento; a estrutura da sensibilidade e do entendimento encontra-se enraizada na estrutura da imaginação. Por conseguinte, a imaginação transcendental constitui-se também enquanto núcleo da razão pura. 2. A imaginação como a faculdade que possibilita o conhecimento objetivo. No âmbito da

primeira edição da “Dedução Transcendental”, a imaginação é também a raiz do conhecimento objetivo. Como tal, é a imaginação transcendental que produz a *síntese ontológica* entre a intuição pura e o pensar puro, configurando-se como a faculdade que possibilita a unidade e a objetivação do conhecimento. A imaginação forma previamente o horizonte de objetividade do conhecimento – por isso mesmo a imaginação deve ser designada de imaginação transcendental. 3. A imaginação como a faculdade que institui a finitude da razão pura e o carácter sensível e recetivo da razão. Neste sentido, e segundo a primeira edição da *Kritik*, o pensar puro e a razão pura assentam na faculdade da imaginação – o que significa que a razão pura humana possui uma determinação sensível que a delimita, configurando-a como finita. O pensamento puro radica na imaginação – logo, é sensível, portanto, finito. O pensar puro é recetivo em si mesmo e não apenas de um modo adicional; isto é, é intuição pura; toda a espontaneidade do pensamento origina-se e encontra-se dependente da imaginação transcendental, fonte da objetividade do conhecimento. O pensamento puro reduz-se à imaginação transcendental e, prova disso, é o facto de, no texto “Do Esquematismo dos Conceitos Puros do Entendimento”, os esquemas serem concebidos enquanto produtos transcendentais da imaginação (simplesmente) atribuídos pelo entendimento – o que revela que aquilo que pareceria uma função independente do entendimento puro é, em última instância, um ato fundamental puro da imaginação. 4. A imaginação transcendental como a faculdade que funda o tempo. Não é somente o pensamento puro que se encontra dependente da imaginação transcendental – também a intuição pura se encontra fundada na imaginação. Os modos da síntese pura da imaginação – apreensão pura, reprodução pura e reconhecimento pura – afetam o tempo enquanto intuição pura, fundando-o através da constituição de uma tripla unidade: o presente (a síntese da apreensão funda o presente através da sucessão de *agoras*), o passado (a síntese da reprodução pura funda o passado mediante a reprodução do anterior e sua ligação com o presente) e o futuro (a síntese da reconhecimento funda o futuro ao reconhecer e unir previamente como idêntico os resultados das sínteses anteriores por meio do conceito). Estes três modos da síntese pura são produzidos pela imaginação transcendental e fundam o próprio tempo. E a imaginação, enquanto elemento originariamente unitivo, apenas em aparência é uma faculdade intermédia, pois, na verdade, ela é o próprio tempo. Imaginação transcendental e tempo são uma e a mesma coisa. Deparamo-nos assim com o tempo como *fundamento originário da metafísica*. A fundamentação da metafísica é o tempo. 5. A imaginação submetida à espontaneidade do entendimento na segunda edição de *Kritik der reinen Vernunft*. Segundo Heidegger, Kant, na segunda edição da *Kritik der reinen Vernunft*, retrocede relativamente à postulada preponderância da imaginação, submetendo-a à espontaneidade do entendimento. Ao invés de “função da alma” (primeira edição), Kant passa a caracterizar a imaginação como “função do entendimento” (segunda edição): a imaginação não é mais uma faculdade autónoma, mas um produto da faculdade do entendimento. A tarefa da síntese pura já não pertence à imaginação, enquanto faculdade irredutível à sensibilidade e ao entendimento, mas sim à espontaneidade do entendimento; na segunda edição, apenas o entendimento desempenha o papel de origem de toda a síntese. Todo o ato transcendental da imaginação passa, assim, a ser concebido como um efeito do entendimento sobre a sensibilidade através da imaginação. Na segunda edição, a imaginação transcendental existe somente enquanto mero nome – imaginação é somente o nome dado à síntese empírica, pois a denominada síntese transcendental da imaginação é realizada espontaneamente pelo entendimento na sua ação sobre a sensibilidade através da imaginação. A imaginação torna-se dependente do entendimento e perde a sua independência enquanto faculdade autónoma. 6. A imaginação como a faculdade que destruiria a supremacia da razão prática pura. De acordo com a

hölderliniana não conjura a mera recusa da síntese subjetiva em virtude da «*anamnesis* da natureza oprimida» [*Anamnesis der unterdrückten Natur*]⁵¹ – tal significaria, cumpre insistir, a impossibilidade da forma artística sensível, invalidando, em última instância, a realização do *conteúdo de verdade* do poema –, mas a potencialidade de configuração de outros modos de unidade sintética desenvolvidos segundo a autorreflexividade crítica da subjetividade no âmbito da *reflexão formal* da obra de arte. Asseverar-se-ia: a *reflexão formal* da linguagem poética delineada na obra de Hölderlin devém movimento de *reflexão crítica da subjetividade sobre si mesma* – porquanto esta se constitua como princípio de *produção* e de *verdade* da poesia.

A revolta paratática contra a síntese possui o seu limite na função sintética da linguagem em geral. Trata-se de uma síntese de tipo diferente, segundo a autorreflexividade crítica da linguagem, pois esta não pode desligar-se da síntese. Quebrar a sua unidade constituiria o mesmo ato de violência que a unidade perpetra.^{52*}

leitura de Heidegger, Kant, na segunda edição da *Kritik der reinen Vernunft*, decide-se a favor do entendimento puro em detrimento da imaginação a fim de salvaguardar a supremacia da razão – nomeadamente, a razão prática. Pois, se a razão finita, enquanto espontaneidade, é recetiva e possui a sua origem na imaginação transcendental, também a razão prática se funda necessariamente nesta. Deste modo, a crítica da razão pura (enquanto teórica ou enquanto prática) converter-se-ia numa investigação da imaginação transcendental (a razão pura tornar-se-ia recetividade), o que conduziria a *fundamentação da metafísica* a um *abismo*. 7. A imaginação como a faculdade que conduziria a filosofia moral kantiana ao empirismo ético. Tendo como principais motivos o afastamento relativamente a um prenunciado empirismo ético (a que o texto da primeira edição da *Kritik* poderia conduzir) e a defesa do carácter racional do conhecimento puro e da ação moral pura, Kant pretende, adverte Heidegger, retirar proeminência à imaginação reescrevendo um segundo texto da “Dedução Transcendental”. Se, na primeira edição, Kant tratara da finitude humana enquanto problemática central da obra, na segunda edição, Kant procurara salientar o carácter racional e puro do sujeito que se descobre progressivamente na personalidade moral – só desta forma seria viável a sustentação de uma filosofia prática que afirma uma moralidade pura do sujeito assente numa razão pura (i.e., ausente de contornos sensíveis, que poderiam encontrar a sua fundamentação na imaginação enquanto recetividade). O debate entre Heidegger e Ernst Cassirer, o qual tivera lugar em Davos em 1929, debruçara-se, com efeito, sobre a interpretação heideggeriana da *Kritik der reinen Vernunft*: a leitura heideggeriana, bem como as críticas formuladas por Cassirer, constituem objeto de estudo da seguinte obra: P. E. Gordon. *Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2010.

⁵¹ NzL, p.482.

⁵² * NzL, p.476.

No âmbito da filosofia tardia de Adorno – e tal como o ensaio sobre a poesia paratática de Hölderlin o elucida –, a problemática da *subjetividade*, ora perspetivada como subjetividade estética que se anuncia como possibilidade crítica da subjetividade lógica categorial, ora avaliada como entidade dicotómica marcada pela irreconciliação entre as dimensões espiritual e natural, assume-se como a pedra de toque das posições estruturantes de um pensar estético que eleva a arte a domínio de *verdade*, o qual apela, por sua vez, à filosofia e à conceptualidade filosófica. Importará, com efeito, considerar e sustentar o carácter filosoficamente central da problemática da *subjetividade* na visão adorniana sobre arte; o pensar estético desenvolvido por Adorno integra, assim cremos, a possibilidade de determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da arte: a *subjetividade*. Tal *conteúdo de verdade*, perspetivado à luz do conceito de *subjetividade*, conduz à configuração da *arte* enquanto problema filosófico – enquanto conceito filosófico –, exigindo, por conseguinte, a assunção do pensar estético enquanto *filosofia da arte*. A comensurabilidade entre *arte* e *filosofia* – expressa segundo a noção-maior de *subjetividade* – afigura-se, assim, cumprida.

CONCLUSÃO

O pensamento estético de Theodor W. Adorno como *filosofia da arte* [*Philosophie der Kunst*], elaborada e desenvolvida em torno de duas sustentações-chave: a concepção de obra de arte como entidade de *verdade* [*Wahrheit*] – a obra de arte enquanto entidade que realiza um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] – e a perspetivação do conceito filosófico de *subjetividade* [*Subjektivität*] como princípio de *verdade* da arte. Eis a linha teórica que orienta a nossa leitura do pensamento estético de Adorno.

279

A ênfase dedicada à apreciação da centralidade do conceito filosófico de *subjetividade* no interior do pensamento estético de Adorno – o conceito que permite, assim sustentamos, avaliar a continuidade entre os domínios da arte e da filosofia e, como tal, perspetivar o pensamento adorniano como *filosofia da arte* – traduz a postura de interpretação que compõe este livro. A consideração do lugar estruturante do conceito de *subjetividade* no contexto da filosofia adorniana da arte possibilita-nos, pois, o delineamento de uma solução de resposta à interrogação-chave sob a qual se desenvolve este estudo: como compreender a assunção do conceito de *arte* [*Kunst*] enquanto conceito filosófico – como apreciar devidamente a postura de proclamação da arte enquanto objeto e problemática filosóficos no âmbito do pensamento estético de Adorno?

Em contraposição às conclusões dos comentadores do pensamento estético adorniano Christoph Menke (*Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, 1988) e Jay M. Bernstein (*The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, 1992; *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, 2006), a nossa postura de interpretação procura sustentar a relevância estética da posição de Adorno relativamente à dimensão de *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] – a temática da intensificação da *mediação subjetiva*, assim por nós denominada – como determinação constitutiva do objeto artístico, não somente como possibilidade da sua produção enquanto objetivação distinta das objetivações da empírea envolvente, mas como princípio da sua *verdade*. A perspetivação da potencialidade de uma intensificação da *mediação subjetiva* realizada no objeto artístico assinala o ponto de partida teórico para a compreensão da obra de arte enquanto entidade possuidora de um *conteúdo de verdade* a determinar segundo o pensamento e a conceptualidade filosóficos. A definição de obra de arte segundo Adorno – o objeto artístico como entidade de verdade, configurado no seu ser-outro relativamente à empírea circundante, e, como tal, assumido enquanto eminente objeto do pensar filosófico – apresenta-se traçada segundo uma posição estética fundamental: a visão de obra de arte como entidade subjetivamente mediada, como objeto mais intensamente determinado segundo a subjetividade do que as demais objetivações da empírea envolvente; a obra de arte como objeto eminentemente filosófico – porque eminentemente subjetivo. Poder-se-ia, por conseguinte, asseverar: a determinação subjetiva constitui a condição de possibilidade da obra de arte enquanto tal – da obra de arte enquanto arte, justamente. O objeto artístico define-se como entidade de verdade – e como objeto privilegiado do pensar filosófico – porquanto se configure segundo a intensificação da sua mediação subjetiva. Trata-se, pois, do eixo de demarcação do objeto artístico, enquanto tal, relativamente à realidade empírica circundante.

O pensamento estético de Adorno configura-se, em termos definitivos, como uma *filosofia da arte*, integrando a assunção do conceito de *arte* enquanto conceito filosófico – a indagação do *conteúdo de verdade* da obra de arte configura-se como prerrogativa do

pensamento e da conceptualidade filosóficos. O movimento de pensar filosoficamente o objeto artístico – o movimento de determinação filosófica do *conteúdo de verdade* da obra de arte – desdobra-se em movimento de saber-de-si do sujeito, pois determinar filosoficamente a *verdade da arte* [*Wahrheit der Kunst*] poderá, em última instância, ser lido como afirm da possibilidade de determinar filosoficamente a *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*], recorrendo à expressão cara a Adorno. A conceção adorniana de *verdade* – no que concerne a arte, bem como no que respeita a filosofia – assume-se continuamente perspectivada sob o signo da autorreflexividade subjetiva, do saber-de-si do sujeito. Com efeito, tal conceção de *verdade* apresenta-se, por conseguinte, definida, no interior do pensamento adorniano, à luz da noção-maior de *subjetividade*, filosoficamente avaliada, por sua vez, na sua possibilidade de efetuação de modos de autorreflexividade e de pensamento sobre si mesma – segundo uma postura marcada pelo constante diálogo com o idealismo filosófico, o qual nunca se traduz, tal como propomos sustentar, como alvo de rejeição sob o olhar de Adorno. A prerrogativa do pensar filosófico sobre a *verdade da arte* – a possibilidade filosófica de determinação do *conteúdo de verdade* da arte – comporta a sua justificação: trata-se de perspetivar a possibilidade de um modo de pensamento que permita avaliar a *verdade* do objeto artístico como decorrência da sua determinação subjetiva. *Arte, filosofia e subjetividade* desenham um mesmo eixo de pensamento em Adorno: a *verdade da arte* apela à sua determinação segundo a filosofia, a qual, por seu turno, se define, enquanto tal, como possibilidade de determinação do saber-de-si do sujeito.

281

Há que *pensar filosoficamente* a obra de arte como *produção subjetiva* e como entidade na qual se realiza um *conteúdo de verdade* subjetivamente configurado e subjetivamente referido. A *verdade da arte* – e a sua determinação segundo o pensar filosófico – assume-se segundo os contornos da autorreflexividade subjetiva, constituindo-se como possibilidade e ocasião de saber-de-si do sujeito. Neste sentido, a experiência filosófica da obra de arte anuncia-se como experiência inexoravelmente subjetiva: a autorreflexividade subjetiva envolve, determinando, a experiência filosófica do objeto artístico. A apreciação de tal posição sustentada por Adorno promove a visão relativa ao

pensamento do filósofo como um *corpus* estético que prolonga ou aprofunda criticamente o idealismo estético, concertando – cumpre insistir – uma declarada recusa de visões *ontológicas* dedicadas à arte, filosoficamente assentes na rejeição da tradição estética filosófica e do conceito de *subjetividade* enquanto princípio de *verdade* da arte.

A elaboração filosófica do conceito de *subjetividade estética* [*ästhetische Subjektivität*], tal como desenvolvida por Adorno, constitui um aspeto teórico que merece a mais atenta das análises: a dicotomia entre *espírito* [*Geist*] e *natureza* [*Natur*], marca filosófica do idealismo estético, apresenta-se incessantemente evocada no interior da filosofia adorniana da arte. A obra de arte, *produção subjetiva* e entidade que realiza um *conteúdo de verdade* remetido à *subjetividade*, define-se como potencialidade de recuperação – *refúgio* [*Zuflucht*], recorrendo ao termo adorniano – de dimensões subjetivas latentes, oclusas e, em última análise, *negativas*: trata-se da dimensão de *natureza no sujeito* [*Natur im Subjekt*], perspectivada por Adorno sob a expressão conceptual provinda da antropologia: *mimesis*. A *negatividade da arte* [*Negativität der Kunst*] resulta da sua configuração enquanto produto subjetivamente mediado; concluir-se-ia: a *negatividade da arte* decorre da *negatividade do sujeito* [*Negativität des Subjekts*]. E, no entanto, parecer-nos-ia incorreto perspetivar o *conteúdo de verdade* da arte, tal como sustentado por Adorno, mediante a pronta proclamação da dimensão mimética do humano. Não se trata de afirmar a primazia da *natureza* (ou *mimesis*) sobre o *espírito* no contexto da arte, como que invertendo, sem maior rigor ou complexidade, as conclusões do idealismo estético de Hegel –, mas, num outro sentido, importaria compreender a impossibilidade de resolução de tal tensão entre *natureza* e *espírito*, tal como, aliás, o ensaio de Adorno sobre a poesia de Hölderlin expõe. De facto, o referido ensaio sobre a poesia paratática de Hölderlin manifesta uma certa postura de relutância filosófica no que concerne a assunção da resolução da temática do *conteúdo de verdade* da arte. Tenha-se presente, a tal respeito, que a imediata exaltação ou celebração estéticas da arte como domínio de irrupção da *mimesis* e, por conseguinte, como esfera de decisiva e definitiva negação do *espírito* enquanto princípio preponderante, não constitui a postura filosófica de Adorno. A aguda problematização

da tensão entre *natureza* e *espírito* – e não a sua fácil resolução a favor da primeira e em detrimento do segundo – traduz a singular complexidade filosófica que envolve as considerações adornianas acerca do *conteúdo de verdade* da arte.

A noção antropológica de *mimesis* – introduzida por Frazer e perspectivada por Adorno como expressão conceptual referida à dimensão de *natureza* enquanto determinação do humano, enquanto determinação subjetiva –devém noção estética, desenhando as continuidades filosóficas entre *Dialektik der Aufklärung* (1944) e *Ästhetische Theorie* (1970). Os contributos provindos do domínio da antropologia – a noção de *mimesis*, rigorosamente – assinalam o carácter teoricamente contemporâneo do pensamento de Adorno; e, não obstante, tal elemento de contemporaneidade teórica apresenta-se inscrito na filosofia adorniana como modo de confirmação, assim afirmariámos, do seu idealismo estético. Importaria elucidar o facto de o conceito antropológico de *mimesis* se afigurar introduzido e perspectivado por Adorno como noção sinónima de *natureza* – *natureza* enquanto determinação humana, continuamente negada no âmbito do processo de configuração da subjetividade moderna. O quadro filosófico idealista permanece, pois, a estrutura teórica que molda e sustenta a estética de Adorno. A avaliação da tensão entre espírito e natureza, perspectivada à luz da noção de subjetividade, deverá constituir-se como possibilidade de avaliação de uma conceção fundamental da filosofia adorniana da arte: a conceção de conteúdo de verdade da obra de arte. A obra de arte – o objeto artístico como o *elemento cortante [das Schneidende]* – impõe-se como potencialidade de convocação de uma *subjetividade crítica [kritische Subjektivität]*, uma subjetividade crítica relativamente a si própria, no interior do estado de coisas prevalecte, sob a empírea dominante.

Os avanços e os recuos filosóficos relativamente a Hegel são múltiplos: com efeito, no interior do pensamento de Adorno, a noção de subjetividade estética – noção idealista, certamente – não constitui objeto de recusa filosófica; sustentariámos que o conceito adorniano de subjetividade estética se apresenta tão herdeiro do pensamento filosófico idealista quanto o *Geist* de Hegel. E, todavia, há que reconhecer na estética de Adorno um intento de reformulação

crítica de algumas posições provindas do pensamento hegeliano, especialmente no que concerne a noção de subjetividade estética. A filosofia adorniana da arte aspira à anulação da pretensão hegeliana respeitante a um movimento progressivo da arte cujo escopo consistiria na sua plena *espiritualização* [*Vergeistigung*]. A refutação do postulado de perfeita espiritualização da arte – a arte como produto e manifestação da subjetividade enquanto totalidade espiritual – assume-se, pois, como a postura crítica de Adorno relativamente à estética de Hegel. No seguimento do que se enuncia, cumpriria perspetivar a estética adorniana no seu movimento de ampla problematização filosófica da noção de subjetividade estética – e, neste sentido, se nos é exigida a apresentação de tal figura conceptual, impor-se-ia elucidar que tal subjetividade estética se assume filosoficamente desenhada por Adorno como uma subjetividade que não integra a *reconciliação* [*Versöhnung*] espiritual: a tensão irreconciliada entre espírito e natureza – a temática central do idealismo filosófico, asseveraríamos – retorna no pensamento estético de Adorno.

284

Parecer-nos-ia pertinente considerar, como última palavra e em jeito de conclusão, as afinidades entre as posições adornianas dedicadas ao conceito estético de subjetividade – teoricamente elaborado segundo uma conceção de irreconciliação entre espírito e natureza – e as perspetivações avançadas por Friedrich Schiller relativas à subjetividade moderna enquanto entidade cindida entre *impulso formal* [*Formtrieb*] e *impulso sensível* [*Sinnestrieb*], expostas em «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», de 1795. A postura avessa de Adorno quanto à convocação do ensaio de Schiller e à sua aceitação teórica enquanto influência filosófica – existirá texto estético mais canonicamente escolar? – não poderá constituir motivo de interdição à avaliação das suas conformidades por parte do estudioso do pensamento adorniano. De facto, a insistência de Adorno na perspetivação da tensão entre *espírito* e *natureza* como modo de apreciação filosófica do conceito de *subjetividade* configura uma postura de deliberado afastamento relativamente a Hegel e, simultaneamente, um gesto de inesperada aproximação às posições críticas schillerianas acerca do sujeito moderno enquanto entidade irreconciliada, dividida, não-total,

não-plena, porquanto exclusivamente *espiritual* [*geistig*]. Entre os comentadores do pensamento estético de Adorno, o tradutor de língua inglesa Robert Hullot-Kentor afirma-se como um dos raros estudiosos da filosofia adorniana da arte que tomam como objeto de análise as afinidades estéticas entre Adorno e Schiller, não propriamente segundo a apreciação de visões teoricamente próximas ou compatíveis sobre a relevância estética da noção de subjetividade, mas através do vislumbre de confluências filosóficas no que respeita o tratamento da estética ou do pensar estético como domínio autorreflexivo e crítico da racionalidade subjetiva: trata-se de conceber a estética, ou o pensamento estético, tal como assume Hullot-Kentor, como lugar de recuperação da aparência sensível sob a constelação de objetividades configuradas segundo a racionalidade lógica categorial¹. Em todo o caso, o descaramento da consideração da relevância filosófica da noção adorniana de subjetividade estética – um descaramento que marca o comentário de Hullot-Kentor – traduz uma posição filosófico-estética condenada pelo próprio Adorno; trata-se, de facto, de uma posição-chave do pensamento adorniano que merece ser incessantemente sublinhada: a supressão da avaliação da determinação subjetiva – a intensificação da mediação subjetiva – da obra de arte conduz à impossibilidade de perspetivação do objeto artístico como entidade de verdade, como que anulando ou fazendo desaparecer, por consequência, a linha de demarcação entre a obra de arte e as objetivações ou os objetos empíricos, quotidianos. Tendo presente tal sustentação, assim reiteramos a nossa postura interpretativa concernente à relevância filosófica da noção de subjetividade estética no interior da filosofia adorniana da arte.

285

Cumpriria, por fim, lançar luz sobre uma singular postura do pensamento de Adorno: trata-se da crescente – ou, dir-se-ia, obsidante – perspetivação do carácter eminentemente excecional da arte sobre os demais objetos de pensamento filosófico. No âmbito do pensamento tardio do filósofo, particularmente no que respeita as obras escritas durante as décadas de 1950 e 1960, a obra de arte – entidade

¹ Cf. Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York : Columbia University Press, 2006, pp.23-44.

de *verdade* subjetivamente produzida e configurada – apresenta-se como objeto privilegiado de pensamento filosófico, ou, porventura, de um modo mais incisivo, como objeto-único sobre o qual o pensamento filosófico deverá debruçar-se, indagando-o na sua *verdade*. Segundo Adorno, a tarefa da filosofia consiste, pois, na elaboração de modos de conceptualidade passíveis de perspetivação da convergência entre *a verdade da arte* e *a verdade da subjetividade* – segundo um *telos* filosófico de determinação do saber-de-si subjetivo. Tal gesto tardio adorniano – a ênfase no carácter excepcional da arte, elevada a objeto-primeiro do pensar filosófico – revela uma orientação filosófica que se tornou crucial, assim afirmaríamos, na segunda metade do século XX: a configuração do ato de *pensar filosoficamente sobre arte* como modelo do pensar filosófico enquanto tal e, articuladamente, a assunção do objeto artístico como objeto-primeiro da filosofia – como se a arte se constituísse como a possibilidade de redenção da filosofia num momento histórico e cultural em que o seu lugar, o lugar da filosofia, permanece equívoco, confuso, porventura periclitante.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Theodor W. Adorno em língua original alemã

ADORNO, THEODOR. W. *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. 20 vols. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970-1986.

ADORNO, THEODOR. W., HORKHEIMER, MAX. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag GmbH, 1969.

287

TRADUÇÕES CONSULTADAS

Em língua portuguesa

ADORNO, THEODOR. *Dialéctica do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido António de Almeida. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985.

--- *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2001.

--- *Poesia lírica e sociedade*. Trad. Maria Antónia Amarante. Coimbra : Angelus Novus, 2003.

--- *Sobre a indústria da cultura*. Org. e pref. António Sousa Ribeiro. Trad. Manuel Resende, Maria Antónia Amarante, José Miranda Justo, Aires Graça, Claudina Coelho. Coimbra : Angelus Novus, 2003.

--- *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2008.

Em língua inglesa

ADORNO, THEODOR. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ADORNO, THEODOR. W., HORKHEIMER, MAX. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

ADORNO, THEODOR. *Kierkegaard. Construction of the Aesthetic*. Trad. de R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

--- *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. Trad. E. F. N. Jephcott. London: Verso, 1974.

--- *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. New York: Continuum, 1997.

--- *Notes to Literature*. Trad. Shierry Weber Nicholson. New York: Columbia University Press, 1991-1992.

Em língua francesa

ADORNO, THEODOR. *Dialectique négative*. Trad. Collège de philosophie. Paris : Payot, 1978.

ADORNO, THEODOR, HORKHEIMER, MAX. *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Trad. Eliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 1974.

ADORNO, THEODOR. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, 1980.

--- *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 2004.

--- *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974.

Em língua espanhola

ADORNO, THEODOR. *Dialéctica Negativa / La Jerga de la Autenticidad*. Obra Completa, vol.6. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Akal, 2005.

--- *Notas sobre Literatura*. Obra Completa, vol.11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Akal, 2009.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O PENSAMENTO FILOSÓFICO E ESTÉTICO DE THEODOR W. ADORNO

BARTONEK, ANDERS. *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010.

BENJAMIN, ANDREW (ed.). *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London / New York : Routledge, 1991 [1989].

BENTO, SILVIA. *A intensificação estética no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. Tese de mestrado.

BERNSTEIN, JAY M.. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge, UK : Polity Press, 1992.

BERNSTEIN, JAY M.; BRODSKY, CLAUDIA; CASCARDI, ANTHONY J.; DE DUVE, THIERRY; ERJAVEC ALEŠ; KAUFMAN ROBERT; RUSH, FRED. *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley : University of California Press, 2010.

BOWIE, ANDREW. *Adorno and the Ends of Philosophy*. Cambridge, UK : Polity Press, 2013.

BUCK-MORSS, SUSAN. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York : The Free Press, 1979 [1977].

CACHOPO, JOÃO PEDRO. *Verdade e Enigma no Pensamento Estética de Adorno*. Lisboa : Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Tese de doutoramento.

CAHN, MICHAEL. «Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique» in SPARIOSU, MIHAI (ed.). *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1984, pp.27-64.

- FRÜCHTL, JOSEF. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1986.
- HOHENDAHL, PETER UWE. *The Fleeting Promise of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*. Ithaca / London : Cornell University Press, 2013.
- HUHN, TOM (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2004.
- HULLOT-KENTOR, ROBERT. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York : Columbia University Press, 2006.
- JAMESON, FREDRIC. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London / New York : Verso Books, 1990.
- JARVIS, SIMON. *Adorno: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 1998.
- JIMENEZ, MARC. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.
- *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986.
- KIRCHHOFF, CHRISTINE; SCHMIEDER, FALKO (ed.). *Freud und Adorno. Zur Urgeschichte der Moderne*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014.
- LANG, PETER CHRISTIAN. *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik: über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*. Königstein : Forum Academicum, 1981.
- MACDONALD, IAN; ZIAREK, KRZYSZTOF (ed.). *Adorno and Heidegger. Philosophical Questions*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2008.
- MARTIN, STEWART. «The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity». *Radical Philosophy* 146 (2007), 15-25.
- MENKE, CHRISTOPH. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1988.
- MÖRCHEN, HERMANN. *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart : Klett-Cotta Verlag, 1981.
- NICHOLSEN, SHIERRY WEBER. *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*. Cambridge, MA : MIT Press, 1997.
- OSBORNE, PETER. «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts». *New Formations* 9 (1989) 31-50.
- PENSKY, MAX. *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York : State University of New York, 1997.
- RICHTER, GERHARD (ed.). *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*. New York : Fordham University Press, 2010.

ROBERTS, JOHN. «After Adorno: Art, Autonomy, and Critique – A Literatura Review». *Historical Materialism* 7 (2000) 221-239.

SAVAGE, ROBERT IAN. *Hölderlin after the Catastrophe: Heidegger, Adorno, Brecht*. New York : Camden House, 2008.

TIBURI, MÁRCIA. *Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre : Edipucrs, 1995.

WELLMER, ALBRECHT. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985.

ZIMA, PIERRE V.. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris : L'Harmattan, 2002.

ZUIDERVAART, LAMBERT. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge, MA : MIT Press, 1991.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRAMS, M. H.. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London : Oxford University Press, 1960 [1953].

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., comentário e apêndices Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

AUERBACH, ERICH. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946]. Trad. Willard R. Trask. Princeton : Princeton University Press, 1971.

AYRAULT, ROGER. *La genèse du romantisme allemand*. 4 vols. Paris : Aubier, 1961-1976.

BARASCH, MOSHE. *Modern Theories of Art. From Winckelmann to Baudelaire*. New York : New York University Press, 1990.

--- *Theories of Art. Vol. I: From Plato to Winckelmann*. New York : Routledge, 2008 [1985].

--- *Theories of Art. Vol. III: From Impressionism to Kandinsky*. New York : Routledge, 2011 [1998].

BENJAMIN, WALTER. *Gesammelte Schriften*. 14 Vols. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1980

--- *Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. 6 Vols. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2006-2015.

BERGSON, HENRI. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* [*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889]. Trad. João da Silva Gama. Rev. Victor Silva. Lisboa : Edições 70, 2011.

--- *Matéria e Memória. Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito* [*Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1896]. Trad. Paulo Neves. Rev. Monica Stahel. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BERNSTEIN, JAY M.. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2006.

BLAKE, WILLIAM. *Canções de Inocência e de Experiência Mostrando os Dois Estados Contrários da Alma Humana* [*Songs of Innocence and of Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul*, 1789]. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa : Assírio e Avim, 2009.

BOWIE, ANDREW. *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester / New York : Manchester University Press, 2003 [1990].

--- *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London : Routledge, 1997.

BRINKMANN, REINHOLD; WOLFF, CHRISTOPH (ed.). *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1999.

BÜRGER, PETER. *Teoria da Vanguarda* [*Theorie der Avantgarde*, 1974]. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa : Vega, 1993.

BURLINGAME, ANNE ELIZABETH. *The Battle of the Books in its Historical Setting*. New York: B.W. Huebsch, 1920.

CALINESCU, MATEI. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987 [1977].

CURTIVUS, ERNST ROBERT. *European Literature and the Latin Middle Ages* [*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948]. Trad. Willard R. Trask. Princeton / Oxford : Princeton University Press, 2013.

EICHNER, HANS. «The Supposed Influence of Schiller's Über naive und sentimentalische Dichtung on F. Schlegel's Über das Studium der griechischen». *Germanic Review* 30 (1955) 260-264.

ELIAS, NORBERT. *O Processo Civilizacional* [*Über den Prozeß der Zivilisation*, 1939]. Trad. Lídia Campos Rodrigues. Lisboa : Dom Quixote, 2006.

ELIOT, T. S.. *A Terra Devastada* [*The Waste Land*, 1922]. Pref. e trad. Gualter Cunha. Lisboa : Relógio d'Água, 1999.

FERMI, LAURA. *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe, 1930-1941*. Chicago : University of Chicago Press, 1968.

FICHTE, JOHANN GOTTLIEB. *A Doutrina da Ciência de 1794* [*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, 1794] in FICHTE, JOHANN GOTTLIEB. *A Doutrina da Ciência de 1794 e Outros Escritos*. Seleção de textos, trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo : Nova Cultural, 1988.

FLEMING, DONALD; BAILYN, BERNARD (ed.). *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*. Cambridge, MA. : Harvard University Press, 1969.

FRANK, MANFRED. “Unendliche Annäherung”: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997.

FRAZER, JAMES GEORGE. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Ed., introd. e notas Robert Fraser. Oxford : Oxford University Press, 1994 [1890].

FREUD, SIGMUND. *O Mal-Estar na Civilização [Das Unbehagen in der Kultur, 1930]*. Trad. Isabel Castro Silva. Rev. Anabela Prates Carvalho. Lisboa : Relógio d'Água, 2008.

--- *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos [Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, 1913]*. Trad. Leopoldina Almeida. Rev. científica Pedro Luzes. Lisboa : Relógio d'Água, 2001.

--- *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade [Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905]*. Trad. Nuno Batalha. Rev. Alda Couto. Lisboa : Relógio d'Água, 2009.

GADAMER, HANS-GEORG. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1965 [1960].

GASCHÉ, RODOLPHE. «Forward: Ideality in Fragmentation» in SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Philosophical Fragments*. Intro. Rodolphe Gasché. Trad. Peter Firchow. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, vii-xxxii.

GEBAUER, GUNTER; WULF, CHRISTOPH. *Mimesis: Culture, Art, Society [Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, 1993]*. Trad. Don Reneau. Berkeley : University California Press, 1995.

GERARD, RENÉ. *L'“Orient et la pensée allemande*. Paris : Marcel Didier, 1963.

GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE; NAGL-DOCEKAL, HERTA; RÖSZA, ERZSÉBET; WEISSER-LOHMANN, ELIZABETH. *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Berlin : Akademie Verlag GmbH, 2013.

GILBERT, KATHARINE EVERETT; KUHN, HELMUT. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged*. Bloomington : Indiana University Press, 1954 [1939].

GILLOT, HUBERT. *La querelle des anciens & des modernes en France*. Paris : Honoré Champion, 1914.

GILSON, ÉTIENNE. *L'école des muses*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.

GOETHE, JOHANN W. *Fausto [Faust, 1808-1832]*. Trad., introd., glossário João Barrento. imagens Ilda David. Lisboa : Relógio d'Água, 2003.

--- *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister [Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795-1796]*. *Obras Escolhidas de Goethe. Volumes II e III*. Trad.

- Paulo Osório de Castro. Pref., notas e tradução das canções João Barrento. Lisboa : Relógio d'Água, 1998.
- GORDON, P. E.. *Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2010.
- GREENBERG, CLEMENT. *The Collected Essays and Criticism*. 4 Vols. Ed. John O'Brian. Chicago / London : The University Press of Chicago, 1986-1995.
- HABERMAS, JÜRGEN. *O Discurso Filosófico da Modernidade [Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen, 1985]*. Trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya. Rev. cient. António Marques. Rev. Eda Lyra. Lisboa : Texto Editores, 2010.
- *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981.
- HALLIWELL, STEPHEN. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton / Oxford : Princeton University Press, 2002.
- HARTMANN, NICOLAI. *A Filosofia do Idealismo Alemão [Die Philosophie des deutschen Idealismus, 1923-1929]*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes. Hegel Werke*. Vol.III. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970 [1807].
- *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 vols. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970 [1835].
- HEIDEGGER, MARTIN. *A Origem da Obra de Arte [Der Ursprung des Kunstwerkes]* in HEIDEGGER, MARTIN. *Caminhos de Floresta [Holzwege, 1950]*. Trad. Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp.7-94.
- *Hinos de Hölderlin [Hölderlins Hymne «Der Ister», 1984]*. Trad. Lumir Nahodil. Rev. cient. Carlos Morujão. Lisboa : Instituto Piaget, 2004.
- *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2010 [1929].
- HEILBUT, ANTHONY. *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present*. Boston : Beacon, 1983.
- HENRICH, DIETER. «Art and Philosophy of Art Today, Reflexions with Reference to Hegel» in AMACHER, RICHARD E.; LANGE, VICTOR (ed.). *New Perspectives in German Literary Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1979, pp.107-133.
- HENRICH, DIETER. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Ed. David S. Pacini. Cambridge, MA. : Harvard University Press, 2008 [2003].

--- «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics» in INWOOD, MICHAEL (ed.). Hegel. Oxford : Oxford University Press, 1985, pp.199-207.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED. «Shakespeare» in HERDER, JOHANN GOTTFRIED. *Sämmlische Werke*. Ed. Bernhard Suphan. Vol. V. Berlin : Weidmann, pp.208-231.

HESÍODO. *Teogonia / Trabalhos e Dias*. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Introd., trad. e notas Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Porto : Edições ASA, 2004.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 360.

HUME, DAVID. *Investigação sobre o Entendimento Humano [An Enquiry Concerning Human Understanding, 1748]*. Trad. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2004.

--- *Tratado da Natureza Humana [A Treatise of Human Nature, 1738]*. Trad. Serafim da Silva Fontes. Pref. e rev. João Paulo Monteiro. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

HUSSERL, EDMUND. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcental. Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica [Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, 1936]*. Trad. Diogo Falcão Ferrer. Lisboa : Universidade de Lisboa. Centro de Filosofia, 2008.

HUYSEN, ANDREAS. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London : Palgrave Macmillan, 1988 [1986].

JACKSON, JARRELL; BORDEN, CARLA M. (ed.). *The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation, 1930-1945*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1980.

JAKOBSON, ROMAN. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in SEBEOK, T. A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, pp.350-377.

JAUSS, HANS ROBERT. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970.

JAY, MARTIN. *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. New York : Columbia University Press, 1985.

JIMENEZ, MARC. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Gallimard, 1997.

JONES, RICHARD FOSTER. *Ancients and Moderns: A Study of the Background of the 'Battle of the Books'*. St. Louis : Washington University Studies, 1936.

JOHNSON, SAMUEL. *Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. London : Oxford University Press, 1967 [1765].

- *The History of Rasselas Prince of Abissinina*. Oxford: Oxford World's Classics, 2009 [1759].
- KANT, IMMANUEL. *Crítica da Faculdade do Juízo [Kritik der Urteilskraft, 1790]*. Introd. António Marques. Trad. e notas António Marques e Valério Rohden. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- *Crítica da Razão Pura [Kritik der reinen Vernunft, 1781]*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Introd. e notas Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR. «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic. Parte 1». *Journal of the History of Ideas* 12, 4 (1951) 496-527.
- KRONER, RICHARD. *Von Kant bis Hegel*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1961 [1921-1924].
- KUHN, HELMUT. *Schriften zur Ästhetik*. München: Kösel, 1966.
- LACQUE-LABARTHE, PHILIPPE; NANCY, JEAN-LUC. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- LALANDE, ANDRÉ. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951 [1927].
- LEE, RENNELAER WRIGHT. «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting». *Art Bulletin*, 22, 4 (1940) 197-269.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart : Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2012 [1766].
- LOOS, ADOLF. *Ornamento e Crime [Ornament und Verbrechen, 1913]*. Trad. Lino Marques. Lisboa : Cotovia, 2004.
- LOVEJOY, ARTHUR O.. *Essays in the History of Ideas*. New York : G. P. Putnam's Sons, 1960 [1948].
- *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1973 [1933].
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.
- *Économie libidinale*. Paris : Minuit, 1974.
- *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris : Galilée, 1984.
- MALRAUX, ANDRÉ. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard, «La Galerie de la Pleiade», 1951.
- MANN, THOMAS. *Doutor Fausto [Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, 1947]*. Trad. Herbert Caro. Rev. José Jacinto da Silva Pereira. Lisboa / Porto : Dom Quixote, 1999.

MARCUSE, HERBERT. *A Dimensão Estética [Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, 1977]*. Lisboa : Edições 70, 2007.

--- *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Pref. Douglas Kellner. London : Routledge, 1987 [1955].

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Le visible et l'invisible: suivi des notes de travail*. Paris : Gallimard, 1964.

--- *O Olho e o Espírito [L'œil et l'esprit, 1961]*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2006.

--- *Sinais [Signes, 1960]*. Trad. de Fernando Gil. Lisboa : Editorial Minotauro, 1962.

MERLIO, GILBERT. «La crise de la modernité selon Schiller». *Revue germanique internationale* 22 (2004) 145-160.

MILLÁN-ZAIBERT, ELIZABETH. *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. Albany : State University of New York, 2007.

MOLDER, MARIA FILOMENA. *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*. Lisboa : Relógio d'Água, 2014.

--- *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

MÖRIKE, EDUARD. *Sämtliche Werke*. München : Carl Hanser, 1954.

NEUMANN, FRANZ (ed.). *The Cultural Migration: The European Scholar in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953.

OSBORNE, PETER. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York : Verso, 2013.

--- (ed.). *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*. London : Serpent's Tail, 2000.

OTTO, WALTER F. *Las Musas. El Origen del Canto y del Mito [Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, 1954]*. Trad., introd. e notas Hugo F. Bauza. Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Trad. introd. e notas Carlos Ascenso André. Lisboa : Livros Cotovia, 2006.

--- *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa : Livros Cotovia, 2007.

PATER, WALTER. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 2010 [1873].

PAULIN, ROGER (ed.). *Great Shakespearean. Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge*. London : Bloomsbury, 2010.

--- «Shakespeare and Germany» in RICHTIE, FIONA; SABOR, PETER. (ed.). *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2012, pp.314-330.

PIPPIN, ROBERT B. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago : The University of Chicago Press, 2015 [2013].

PLATÃO. *Fedro*. Trad. do grego, introd. e notas José Ribeiro Ferreira. Lisboa : Edições 70, 2009.

--- *Timeu*. Trad. do grego, introd. notas e índices Rudolfo Lopes. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

PAZ, MÁRIO. *The Romantic Agony [La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romântica, 1930]*. London : Oxford University Press, 1970.

RICHER, MARC; TASSIN, ETIENNE (ed.). *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*. Grenoble : Jérôme Millon, 1992.

RIGAULT, HIPPOLYTE. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris: Hachette, 2012 [1856].

RITTER, JOACHIM. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» [*«Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft»*, 1974] in SERRÃO, ADRIANA VERÍSSIMO (coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Trad. Ana Nolasco. Lisboa : Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.95-122.

SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1982 [1859].

SCHILLER, FRIEDRICH. *Sämtliche Werke*. 5 Vols. München : Winkler, 1968.

--- *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas [Über die ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen, 1794]* in SCHILLER, FRIEDRICH. *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

--- *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental [Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795]*. Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM. «Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters» [1796] in SCHLEGEL, AUGUST WILHELM. *Sämmlische Werke*. Ed. Eduard Böcking. Vol. VII. Leipzig : Weidmann, 1846-1848, pp.24-70.

--- *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* in SCHLEGEL, AUGUST WILHELM. *Sämmlische Werke*. Ed. Eduard Böcking. Vols. V-VI. Leipzig : Weidmann, 1846-1848 [1809].

SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Kritische Fragmente* [1797] in SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Kritische Schriften*. München : Carl Hanser, 1971, pp.5-24.

--- *On the Study of Greek Poetry* [Über das Studium der griechischen Poesie, 1797]. Trad. e introd. Stuart Barnett. New York : State University of New York Press, 2001.

--- *Sobre o Meister de Goethe* [Über Goethes Meister, 1798] in SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. Trad. apresent. e notas Bruno C. Duarte. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp.1-45.

--- *Über das Studium der griechischen Poesie* [1797] in SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Schriften zur Literatur*. Ed. Wolfdietrich Rasch. München : Deutscher Taschenbuch, 1972, pp.84-192.

--- *Über Goethes Meister* [1798] in SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Kritische Schriften*. München : Carl Hanser, 1971, pp. 452-472.

SEDLMAYR, HANS. *Art in crisis. The lost centre* [Verlust der Mitte, 1948]. Trad. Brian Battershaw. London : Hollis & Carter, 1957.

--- *A Revolução da Arte Moderna* [Die Revolution der modernen Kunst, 1955]. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa : Livros do Brasil, s.d..

SHKLOVSKY, VIKTOR. «A Arte como Processo» [1917] in TODOROV, TZVETAN (ed.). *Teoria da Literatura – I. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 1999, pp.73-95.

SICHÈRE, BERNARD. *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*. Pref. Jean-Toussaint Desant. Paris : Bernard Grasset, 1982.

STAIGER, EMIL. *Conceitos Fundamentais da Poética* [Grundbegriffe der Poetik, 1946]. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro : Edições Tempo Brasileiro, 1969.

--- *Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin*. Frauenfeld, Leipzig : Huber, 1935.

SZONDI, PETER. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

TILLYARD, E. M. W. . *The Elizabethan World Picture*. London : Pimlico, 1998 [1942].

VALÉRY, PAUL. *Discurso sobre Estética / Poesia e Pensamento Abstracto*. Pref. e trad. Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega, 1995.

--- *Oeuvres*. 2 vol. Ed. Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957-1960.

WARNKE, GEORGIA. *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason*. Cambridge, UK : Polity Press, 1994 [1987].

WEBER, MAX. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* [Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, 1905]. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa : Editorial Presença, 1983.

WEINSHEIMER, JOEL C. *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*. New Haven / London : Yale University Press, 1985.

WESSELL JR., LEONARD P. «The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel's 'Romanticism'». *Studies in Romanticism* 47 (1972) 243-258.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM. *Schriften und Nachlaß. Vol. 4,1. Geschichte der Kunst des Alterthums* [1764]. Mainz am Rhein : Verlag Philipp Von Zabern, 2002.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Cultura e Valor* [Culture and Value, 1980]. Trad. Jorge Mendes. Rev. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2000.

ZIMA, PIERRA V. *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris : Le Sycomore, 1980.

ANEXO

Este anexo oferece ao leitor do presente livro a possibilidade de consulta de todos os extratos – nas suas línguas originais (línguas alemã, inglesa ou francesa) – correspondentes a todas as citações de distintos autores integradas neste estudo sobre o pensamento estético de Theodor W. Adorno.

303

INTRODUÇÃO

1* «In dem, was man *Philosophie der Kunst* nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die *Philosophie* oder die *Kunst*.» Trata-se do “Fragmento 12” de «Kritische Fragmente». Cf. Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*. München: Carl Hanser, 1971, p.6.

2* «There is little doubt that this return to the post-Kantian European tradition has been, in part, a culturally conservative phenomenon.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York : Verso, 2013, p.7.

305

PARTE I

A ARTE ENQUANTO OBJETO DE PENSAMENTO FILOSÓFICO

Capítulo 1. O pensamento estético de Adorno enquanto *filosofia da arte*

1* «Sie [die Kunst] denkt selber.» *ÄT*, p.152.

2* «Autonomie, D. *Autonomie*; E. *Autonomy*; I. *Autonomia*. Étymologiquement, condition d'une personne ou d'une collectivité *autonome*, c'est-à-dire qui détermine elle-même la loi à laquelle elle se soumet. - Cf. *Hétéronomie*. A. Sociologie. Pouvoir d'un groupe, principalement d'un groupe politique, de s'organiser et de s'administrer lui-même, du moins sous certaines conditions et dans certaines limites. (Sans ces réserves, l'autonomie serait souveraineté.) Ex.: Autonomie communale, coloniale. B. Éthique. L'*autonomie de la volonté* pour Kant, est le caractère de la volonté pure en tant qu'elle ne se déterminerait qu'en vertu de sa propre essence, c'est-à-dire par la seule forme universelle de la loi morale, à l'exclusion de tout motif sensible. *Kritik der prakt. Vers.* Livre I, ch. I, Proposition IV. C. Liberté morale, en tant qu'état de fait, opposé d'une part à l'esclavage des impulsions, de l'autre à l'obéissance sans critique aux règles de conduite suggérées par une autorité extérieure. “C'est cette servitude que les hommes nomment *hétéronomie*; et ils lui opposent, sous le nom d'*autonomie*,

la liberté de l'homme qui, par l'effort de sa réflexion propre, se donne à lui-même ses principes d'action. L'individu *autonome* ne vit pas sans règles; mais il n'obéit qu'aux règles qu'il a choisies après examen." B. Jacob, *Devoirs*, p.25. "Définissons l'individu autonome" (par opposition à l'autonomie absolue de Kant) "celui qui se détermine, non par sa raison seule, mais à la fois par sa raison et par celles de ses tendances qui s'accordent avec elle." *Ibid*, p.29. Voir tout le chapitre II: "L'autonomie".». André Lalande. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951, p.101. «Hétéronomie, D. Heteronomie; E. Heteronomy; I. Eteronomia. Condition d'une personne ou d'une collectivité qui reçoit de l'extérieur la loi à laquelle elle se soumet. (Voir *Autonomie*).». André Lalande. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951, p.412.

3* «Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre.» *ÄT*, p.10.

4* «Während ihre Differenz von der bloßen Empirie festzuhalten ist, verändert sie sich doch qualitativ in sich.» *ÄT*, p.12.

5* «Aber nicht nur die Wissenschaft, auch die *autonome Kunst* rechnet Weber zu den Erscheinungsformen der kulturellen Rationalisierung. Die künstlerisch stilisierten Ausdrucksmuster, die zunächst dem religiösen Kult als Kirchen- und Tempelschmuck, als ritueller Tanz und Gesang, als Inszenierung bedeutsamer Episoden, heiliger Texte usw. integriert waren, verselbständigen sich mit den Bedingungen der zunächst höfisch-mäzenatischen, später bürgerlich-kapitalistischen Kunstproduktion. [...] Verselbständigung bedeutet zunächst, daß sich die "Eigengesetzlichkeit der Kunst" entfalten kann. Diese betrachtet Weber freilich nicht in erster Linie unter dem Aspekt der Einrichtung eines Kunstbetrieb (mit der Institutionalisierung eines kunstgenießen den Publikums und der Kunstkritik als des Vermittlers zwischen Kunstproduzenten und -rezipienten). Er konzentriert sich vielmehr auf diejenigen Effekte, die eine bewußte Erfassung ästhetischer Eigenwerte für die Materialbeherrschung, d.h. für die Techniken der Kunstproduktion hat. In der posthum erschienenen Schrift über die "Rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik" untersucht Weber die Herausbildung der Akkordharmonik, die Entstehung der modernen Notenschrift und die Entwicklung des Instrumentenbaus (besonders des Klaviers als des spezifisch modernen Tasteninstrumentes). Adorno hat auf dieser Linie die avantgardistische Kunstentwicklung analysiert und gezeigt, wie die Prozesse und Mittel der Kunstherstellung reflexiv werden, selbst zum Thema der Darstellung macht.» Jürgen Habermas. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, pp.229-230.

6* «Sie vermag es, weil sie die Zeiten hindurch vermöge ihrer Form [...] gegen das bloß Daseiende, Bestehende sich wendete.» *ÄT*, p.11.

7* «Unstreitig ist der Begriff aller Momente von Logizität oder, weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heißen darf.» *ÄT*, p.211.

8* «Die Kunstwerk muß seine diskursiven Bestandteile seinem Immanenzzusammenhang einbringen in einer Gegenbewegung zu der nach außen gerichteten, apophantischen, die das diskursive Moment entbindet.» *ÄT*, p.152.

9* «Das Formgesetz eines Kunstwerks ist, daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.» *ÄT*, p.455.

11* «[...] der künstlerische Produktionsprozeß sei zugleich der wahre Gegenstand der Kunst.» *NzL*, p.198.

12* «In schroffem Gegensatz zur herkömmlichen kehrt die neue Kunst das einst versteckte Moment des Gemachten, Hergestellten selbst hervor.» *ÄT*, p.46.

13* «[...] Kunst als einer Sprache eigenen Wesens.» *NzL*, p.198.

16* «Form konvergiert mit Kritik. Sie ist das an den Kunstwerk, wodurch diese sich als kritisch in sich selbst erweisen.» *ÄT*, p.216.

17* «Je mehr das Kunstwerk all der Bedingungen kritisch sich entäußert, die seiner je eigenen Gestalt nicht immanent sind, desto mehr nähert es mittlerweile einer Objektivität zweiter Potenz sich an.» *NzL*, p.164.

18* [«...stellt Schönheit nicht in der Synthesis aller Werke, der Einheit der Künste und der Kunst sich dar, sondern bloß leibhaft und wirklich: im Untergang von Kunst selber. Auf solchen Untergang zielt jedes Kunstwerk ab, indem es allen anderen den Tod bringen möchte.» *MM*, §47.

307

19* «Opponiert sie der Empirie durchs Moment der Form.» *ÄT*, p.15.

20* «Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben.» *ÄT*, p.213.

21* «Form ist die [...] Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.» *ÄT*, p.213.

22* «Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr.» *ÄT*, p.213.

23* «Form widerlegt die Ansicht vom Kunstwerk als einem Unmittelbaren. Ist sie das an den Kunstwerken, wodurch sie Kunstwerke werden, so kommt sie ihrer Vermitteltheit gleich, ihrem objektiven Reflektiertsein in sich.» *ÄT*, p.216.

28* «Modernism constitute itself through a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other: an increasingly consuming and engulfing mass culture.» Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London : Palgrave Macmillan, 1988, p.vii. «Adorno, of course, was the theorist par excellence of the Great Divide, that presumably necessary and insurmountable barrier separating high art from popular culture in modern capitalist societies. He developed his theory, which I see as a theory of modernism, for music, literature, and film in the late 1930s,

not coincidentally at the same time that Clement Greenberg articulated similar views to describe the history of modernist painting and to envision its future. Broadly speaking, it can be argued that both men had good reasons at the time to insist on the categorical separation of high art and mass culture. The political impulse behind their work was to save the dignity and autonomy of the art work from the totalitarian pressures of fascist mass spectacles, socialist realism, and an ever more degraded commercial mass culture in the West.» Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism. Op. cit., p.ix.*

29* «I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist. The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.» Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., p.85.*

31* «Each art [...] had to perform this demonstration on its own account. What had to be exhibited was not only that which was unique and irreducible in art in general, but also that which was unique and irreducible in each particular art. [...] Thus would each art be rendered “pure,” and in its “purity” find the guarantee of its standard of quality as well as of its independence. “Purity” means self-definition [...].» Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit.,p.86.*

32* «It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium.» Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., p.86.*

33* «The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly. Manet’s became the first Modernism pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surface on which they were painted. [...] I was stressing of the ineluctable flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the process by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm and a means shared not only with the theater, but also with sculpture. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else.» Clement Greenberg. «Modernist Painting» in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Op. cit., pp.86-86.*

35 * «We must begin by reminding ourselves of some of the chief characteristics of the history of aesthetic reflection before Lessing. For three centuries the assumption that a basic parallelism prevailed between poetry and painting, between the literary and the visual arts, was almost an article of faith. Ever since, in the fifteenth century, Italian humanism revived the ancient saying – attributed by Plutarch to the half-legendary poet Simonides – that painting is a mute poetry, poetry a loquacious painting, this idea of a close interrelationship, or even a hidden identity, of the various arts was asserted in ever-renewed formulations. Horace's *ut pictura poesis* – as is painting, so is poetry – became a credo of the humanistic tradition. Painting and poetry are sister arts, we hear time and again; they appeared at a single birth, says Giovanni Paolo Lomazzo in the late sixteenth century, to lend concreteness to the metaphor. In the seventeenth and early eighteenth centuries, scholars, artists, and writers who continued the humanistic tradition clung to the dogma of the parallelism of the arts. [...] And by the end of the eighteenth century, when Lessing's *Laocoön* was already known in England, Sir Joshua Reynolds could still refer quite naturally to Shakespeare as "that faithful and accurate painter of nature" or remark that "Michelangelo possessed the poetical part of our art in a most eminent degree". [...] It was the popularity of just this belief – that poetry and painting are "sister arts" – that was profoundly shaken by Lessing's book. The basic thesis of the *Laocoön*, the essential statement he wished to make on the arts, is precisely the rejection of the centuries-old belief that the arts are ultimately related to each other.» Moshe Barasch. *Modern Theories of Art. From Wnckelmann to Baudelaire*. New York : New York University Press, 1990, pp.149-151. «From a presentation, even if only in the most general terms, of Lessing's broad aesthetic principles, let us now turn to the arts themselves. In his view, what are the criteria for distinguishing between one art and another? And what are the principles governing the grouping of the individual arts into larger, more comprehensive units? Two groups of arts, Lessing claims, are irreducible to each other, and they are thus the ultimate constituents of the world of art. The two groups are more distinctly represented by painting and poetry. [...] Painting and sculpture, which is affiliated with it, exist in space; poetry and all the literary arts, as well as music, exist in time. This well-known division is clearly formulated: "But I will try to consider the matter upon first principles", Lessing says at the opening of the sixteenth chapter of the *Laocoön*. "I reason in this way. If it be true that painting, in its imitation, makes use of entirely different means and signs from those that poetry employs; the former employing figures and colors in space, the latter articulate sounds in time... it follows that painting and poetry represent objects of a different nature".» Moshe Barasch. *Modern Theories of Art. From Wnckelmann to Baudelaire. Op. cit.*, p.157. «The use of painting to illuminate the essential character of poetry – *ut pictura poesis* – so widespread in the eighteenth century, almost disappear in the major criticism of the romantic period; the comparisons between poetry and painting that survive are casual, or, in the instance of the mirror, show the canvas reversed in order to image the inner substance of the poet. In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry. For if a picture seems the nearest thing to a mirror-image of the external world, music, of all arts, is the most remote: [...] it does not duplicate aspects of sensible nature, nor can it be said, in any obvious sense, to refer to any state of affairs outside itself. As a result music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature; and in the theory of German writers of the 1790's, music came to be the

art most immediately expressive of spirit and emotion, constituting the very pulse and quiddity of passion made public. Music, wrote Wackenroder, “shows us all the movements of our spirit, disembodied”. Hence the utility of music to define and illustrate the nature of poetry, particularly of the lyric, but also of poetry in general when this came to be conceived as a mode of expression. Friedrich Schlegel was the opinion that when Simonides, in a famous phrase, characterized poetry as a speaking picture, it was only because contemporary poetry was always accompanied by music that it appeared superfluous to him to remind us “that poetry was also a spiritual music”.» M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London : Oxford University Press, 1960, pp.50-51.

37* «From the end of the eighteenth century the various arts begin to break away from one another. Each seeks to become autonomous, autarchic, each strives to be – in the double sense of the term – ‘absolute’. Each seeks to present itself to the world in the perfect purity – indeed, it elevates that purity to the state of an ethical postulate. This tend towards autonomy provides us with a good criterion, though there are others, for deciding what tendencies in eighteenth- and nineteenth-century art were really ‘modern’ and which of them should be classed as conservative and reactionary. [...] Let us then proceed to eliminate bit by bit from each art what allegedly constitutes a foreign element within it; let us, for example, eliminate from painting the element of the three-dimensional [...]. [...] This is not the place to give a systematized chronological account of this process of self-purgation, though such an account would necessarily be a fundamental constituent of any really strict and penetrating analysis of nineteenth- and twentieth-century art. [...] Nietzsche recognized long ago that it is impossible to isolate the individual arts without bringing about their degeneration. Indeed, to separate one art from another the rest was from him a kind of barbarism, and he saw clearly that there was a connection between the unity of the arts, a sense of style as such. When one is lost the other perishes.» Hans Sedlmayr. *Art in crisis. The lost centre*. Trad. Brian Battershaw. London : Hollis & Carter, 1957, pp.79-80. «In art the dominant thing is obviously the urge towards autonomy, towards purity whether it be of art as a whole or of the individual arts. It is, as we have seen, that which explains the degradation of art to the level of sub-art. It also explains a number of other phenomena. From the urge to achieve pure architecture there results the dissolution of the architecture and its replacement by engineering construction [...]. From the quest for pure painting there results the degradation of man, who is put on a level with inanimate objects; there also results the abandonment of anything like objective representation. The pursuit of supposedly ‘pure’ art results in the elimination of its intellectual content and its descend into the region of the sub-rational [...]. [...] In that same province of history from where springs the urge to autonomy in art, we find the beginnings of the separation of God and man, the two things occur very nearly at the same time, though this proclamation of the autonomous man is, as we should expect, slightly earlier than the corresponding phenomena in the arts by which it is reflected.» Hans Sedlmayr. *Art in crisis. The lost centre*. *Op.cit.*, p.173.

38* «This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication. It was the signal for a revolt against the dominance of

literature, which was subject matter at its most oppressive.» Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, p.28.

41* «Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous examples in the history of culture. The arts lie safe now, each within its “legitimate” boundaries, and free trade has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art. [...] It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized.» Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, p.32.

43* «Painting abandons chiaroscuro and shaded modelling. Brush strokes are often defined for their own sakes. [...] Primary colors, the “instinctive”, easy colors, replace tones and tonality. Line, which is one of the most abstract elements in painting since it is never found in nature as the definition of contour, returns to oil painting as the third color between two other color areas. Under the influence of the square shape of canvas, forms tend to become geometrical – and simplified, because simplification is also a part of the instinctive accommodation to the medium. But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas.» Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon» in *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944. Op. cit.*, pp.34-35.

44* «This is the problem of the relationship between two quite distinct, if none the less interconnected conceptions of modernism: a stylistic, formalistic, or what might be called an ‘art-historical’ conception of modernism, derived in the most part, within the visual arts, from the work of Clement Greenberg; and a far wider (socio-cultural and deeper aesthetic-philosophical) conception of modernism, such as is to be found, for example, in the work of the Frankfurt school and other theorists from within the German tradition. [...]». Peter Osborne, «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts» *New Formations* 9 (1989) 32-33. «Whereas for Greenberg the question of autonomy is essentially a question of the degree to which a work has ‘purified’ itself of any aesthetic content extraneous to the formal properties of its particular physical medium [...], for Adorno such ‘purification’ is in principle impossible, and in any case, undesirable, since the truth content of art [...] can only, ultimately, be social in form.» Peter Osborne. «Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts». *Art. cit.* 41.

46* «Jedes Kunstwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können, des Gedankes um damit der Philosophie [...]. [...] Ein Kunstwerk begreift einzig, wer es als Komplexion von Wahrheit begreift.» *ÄT*, p.391.

47* «[...] den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophie Reflexion zu gewinne. Das, nicht anderes, rechtfertig Ästhetik.» *ÄT*, p.193.

48* «Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. [...] genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.» *ÄT*, p.197.

49* «Volle Erfahrung, terminierend im Urteil über das urteilslose Werk, verlangt die Entscheidung darüber und deswegen den Begriff.» *ÄT*, p.364.

50* «Gilt die Anstrengung der Kunstwerke einem objektiv Wahren, so ist es ihnen vermittelt durch die Erfüllung ihrer eigenen Gesetzlichkeit. [...] daß sie [die Kunstwerke] der Wahrheit desto besser genügen, je mehr sie sich selbst genügen.» *ÄT*, p.420.

51* «Form- und Inhaltsästhetik. - Inhaltsästhetik behält ironisch in dem Streit die Oberhand dadurch, daß der Gehalt der Werke und der Kunst insgesamt, ihr Zweck, nicht formal sondern inhaltlich ist. Dazu jedoch wird es nur vermöge der ästhetischen Form. Hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhaltlicht sie sich, indem sie die Formen zum Sprechen bringt.» *ÄT*, p.432.

52* «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes. Wie er einzig vermittelt erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst.» *ÄT*, p.195.

53* «Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt.» *ÄT*, p.419.

54* «Das in der Kunst Vermittelte, das wodurch die Gebilde ein Anderes sind als ihr bloßes Diesda, muß von der Reflexion ein zweites Mal vermittelt werden: durch Medium des Begriff. Das glückt jedoch nicht durch die Entfernung des Begriffs von künstlerischen Detail, sondern durch seine Zuwendung zu ihm.» *ÄT*, p.531.

55* «Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen [...] ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute.» *NzL*, p.159.

56* «Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Application von Philosophemen. Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden» *ÄT*, p.507.

58* «... jegliches Werk rein aus sich verstanden werden will, aber keines rein aus sich verstanden werden kann.» *NzL*, p.451.

Capítulo 2. A filosofia romântica da arte segundo F. Schlegel e as suas afinidades com o pensamento estético adorniano

1* «Walter Benjamin was also convinced that the aesthetic experience was fundamental to correct philosophical understanding, but his intellectual development and the place where it led him were not identical to Adorno's. Impressed in his early years by the tradition of theological and mystical experience, to which his friendship with Gershom Scholem has exposed him, he was first attracted to the aesthetics of Friedrich Schlegel, Novalis and other early German romantics who were the self-conscious heirs to these traditions. His dissertation, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), had interpreted the concept of aesthetic criticism, particularly as it was developed in the fragments of Friedrich Schlegel's writings. Benjamin argued that the two operations of critical philosophy, thought (consciousness) and thought about thought (critical reflection, or self-consciousness), had their parallel in Schlegel's aesthetics in the creation of the artwork on the one hand and its critical interpretation on the other. It followed that the act of interpretation was the necessary completion of the artwork, because only in this second operation did the truth of the artwork, its "idea", become manifest. Literary criticism, or *Sprachkritik*, was thus itself cognitive revelation. For the early romantics, noted Benjamin, criticism was "a totally esoteric concept", one "which in regard to knowledge rested on mystical premises...". Novalis viewed poetic texts – indeed, all nature as well – as "hieroglyphs" and "codes", whose interpretation depended on a sacred language which only the few could read. The conception was very different from that of Goethe and the French *philosophes*, for whom criticism was exoteric and inessential, having a limited, instructive function. But for the early romantic art, brought to completion by criticism, converged with philosophy (Schlegel), and religion (Novalis) as a revelation of truth. This conception clearly influenced Benjamin's philosophical theory first outlined in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, which in turn made such a major impression on Adorno.» Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York : The Free Press, 1979, p.124.

313

5* «[...] die früheren Schriften Fichtes nicht für den romantischen Begriff der Kunstkritik selbst, sondern nur für sein Verständnis unentbehrliche Quellen darstellen.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.15.

7* «In ihr bestimmt er die Reflexion als die einer Form [...]. Sein Gedankengang dabei ist folgender: Die Wissenschaftslehre hat nicht nur Gehalt, sondern auch eine Form; sie ist "die Wissenschaft von etwas, nicht aber dieses Etwas selbst". Das, wovon die Wissenschaftslehre Wissenschaft ist, ist die notwendige "Handlung der Intelligenz", jene Handlung, die vor allem Gegenständlichen im Geist, welche die reine Form von diesem ist.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.20.

8* «Das bloße Denken mit seinem Korrelat eines Gedanken ist für die Reflexion Stoff. [...] Die eigentliche in ihrer vollen Bedeutung entsteht jedoch erst auf der zweiten Stufe, in dem Denken jenes ersten Denkens. [...] Im zweiten Denken [...]

kehrt in der Tat das erste Denken verwandelt auf höherer Stufe wieder: es ist zur "Form der Form als ihres Gehaltes" geworden, die zweite ist aus der ersten Stufe, somit unmittelbar durch eine echte Reflexion hervorgegangen. Es ist mit anderen Worten das Denken der zweiten Stufe aus dem ersten von selbst und selbsttätig als dessen Selbsterkenntnis entsprungen. [...] Fraglos ist vom Standpunkt der zweiten Stufe das bloße Denken Stoff, das Denken des Denkens seine Form.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen verkaufte. Op. cit.*, pp.27-28.

10* «Mit Friedrich Schlegel haben wir uns im Gang der verflochtenen Vorlesungen immer mal wieder, aber nie zusammenhängend beschäftigt. Er hat auch nicht ähnlich früh und ähnlich produktiv in den Verarbeitungs- und Umgestaltungsprozess der kritischen Philosophie eingegriffen wie seine Zeitgenossen Erhard, Hölderin oder Novalis. Dagegen gilt von ihm (der vermutlich erst im Gespräch und im Briefwechsel mit Novalis zu einem eigenen Standpunkt gelangte), daß er den Bruch mit der Grundsatzphilosophie am energischsten von allen vollzogen hat. Nirgends ist das Philosophieren als unendliche Tätigkeit so deutlich bestimmt wie bei ihm: "Das Wesen der Philosophie besteht in d[er] Sehnsucht nach d[em] Unendlichen [...]" (KA XVIII: 418, Nr.1168; cf.420, Nr.1200). Auch hat er aus der entschiedensten Konsequenz obersten Grundsatzes die vielleicht entschiedenste Konsequenz von allen auf eine Kohärenz-Theorie der Wahrheit gezogen (allerdings im wesentlichen erst gegen 1800-1801). Er war es jedenfalls der, bei der Unmöglichkeit "ein[es] absolute[n] Erkennen[s]", aus dem Zusammenstimmen unserer Einsichten einen Negativ-Hinweis auf die "unendliche Wahrscheinlichkeit" unserer Wahrheitsvermutungen ziehen wollte (KA XIX: 301 ff.; Nr.50). Der Gedanke der unendlichen Progression (denken Sie nur an das berühmte Athenäums-Fragment Nr.116 von der "progressiven Universalpoesie"), aber auch die Liebe zum Skeptizismus sind nirgends so offenkundig wie im Werk Schlegels. Man muß nur die entsprechenden Schlagwort-Register der Kritischen Ausgabe nach diesen Begriffen und ihren Varianten aufmerksam durchsehen. Schließlich war Schlegel, ziemlich genau gleichzeitig mit Hölderin, einer der ersten, die aus Transzendenz des Absoluten für die Reflexion ästhetische Konsequenzen gezogen haben. Mit ihnen schert er ganz aus der Konstellation, die man üblicherweise "idealistische Philosophie" nennt. Denn der Idealismus hält das Prinzip – gleichgültig, ob gleich anfangs oder erst am Schluß des Systems – für epistemisch zugänglich». Manfred Frank. *"Unendliche Annäherung": die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997, pp.862-863.

13* «La philosophie, donc, commande le romantisme. [...] cela revient à dire: Kant ouvre la possibilité du romantisme. [...] Que représente, en effet, l'Esthétique transcendantale? Non pas, on le sait, le partage traditionnel du sensible et de l'intelligible, mais bien, dans le "sensible", lui-même, c'est-à-dire l'intuitif, le partage entre deux formes (a priori). Le premier résultat, et le plus fondamental, est qu'il n'y a pas d'intuitus originarius [...]. Ne reste plus par conséquent, au titre du sujet, que le "je" comme "forme vide" (pure nécessité logique, dit Kant, ou exigence grammaticale – dira Nietzsche) que "accompagne mes représentations". Et cela, on le sait encore, parce que la forme du temps, que est la "forme du sens interne", ne permet aucune présentation substantielle. Le "cogito" kantien, la chose est bien connue, est un cogito vide. C'est de là qu'il faut partir, de cette problématique du

sujet imprésentable à lui-même et de cette éradication de tout substantialisme, si l'on veut comprendre ce que le romantisme recevra, non pas en legs, mais comme "sa" question la plus difficile et – peut-être – la plus intraitable.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, pp.42-43.

14* «Er hat die Gesetze des Geistes in das Kunstwerk selbst genannt, anstatt dieses zum bloßen Nebenprodukt der Subjektivität zu machen, wie ihn die modernen Autoren dennoch, dem Zug ihres eigenen Denkens folgend, so überaus oft mißverstanden haben.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.71.

15* «[...] die Reflexion im Sinne der Romantiker aber Denken, das seine Form erzeugt.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.30.

16* «Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.72.

17* «[...] das Organ der künstlerischen Reflexion die Form ist [...]» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.87.

315

19* «Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. [...] durch sein Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.73.

20* «Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion über ein Gebilde [...] sonder in der Entfaltung der Reflexion, d.h. für den Romantiker: des Geistes, in einem Gebilde.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.65-66.

26* «Sie will, und soll auch [...] Genialität und Kritik [...] mischen.» Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften. Op. cit.*, p.38.

28* «Dies ist die Struktur des Werkes, für das die Romantiker eine immanente Kritik verlangen. [...] Die immanente Kritik des Werkes und demgemäß der Maßstab seiner immanenten Kritik ist die ihm zugrunde liegende und in seiner Form ausgeprägte. [...] Kritik des Werkes ist vielmehr seine Reflexion, welche selbstverständlich nur den ihm immanenten Keim derselben zur Entfaltung bringen kann.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.77-78.

30* «[...] art judgements (such as ‘this is beautiful painting’) – are explicitly excluded by Kant from ‘pure’ aesthetic judgements of taste. That is, Kant excludes from aesthetics precisely those judgements that constitute the main part of the critique of taste, historically, as a critical discourse, as an effect of the transcendentalism of his method. [...] For Kant, artistic beauty can never be what he calls a ‘free’ or ‘purely aesthetic’ beauty (at least, not qua artistic beauty), but only an ‘accessory’ or ‘adherent beauty’. [...] There is thus a conceptual gap between art and aesthetic that cannot be adequately bridged within the terms of Kant’s thought. In so far as ‘aesthetics’ is taken as the name for the philosophical treatment of art, we are confronted with a new and equally ironic ‘ignorance of the thing and of the language’: aesthetic’s principled ignorance of art qua art. For Kant readily acknowledges that ‘aesthetic’ itself cannot distinguish art from nature: art becomes aesthetically pure only when it appears ‘as if it were a mere product of nature’. [...] In identifying the ‘aesthetic’ significance of objects with their affect upon the subject in its purely reflective judgement, Kant simultaneously expanded ‘aesthetic’, giving it a central role in the metaphysics of the subject, and cut it off from any possible metaphysics of the artwork as a self-sufficient or ‘autonomous’ entity. ‘Aesthetic art’ is the contradictory result of the negotiation of the impasse. The nineteenth and twentieth century tradition of ‘art as aesthetic’ – artistic aestheticism – covertly perpetuated by the very term ‘aesthetics’, when used to refer to philosophy of art, rests upon a self-contradictory absolutization of Kant’s conception of ‘aesthetic art’. Contrary to Hegel’s acceptance of it as a mere ‘name’, the term ‘aesthetics’ functions as much more than a name here: it seals and legitimates the exclusion of art’s other aspects from the philosophical concept of art, reducing it to a single plane of significance – namely, its capacity to appear as ‘a product of mere nature’ and hence as the object of pure judgements of taste. [...] This ignorance of language – the idea that ‘aesthetics’ is an appropriate term to designate the philosophical treatment of art – sums up the ignorance of the thing: ‘art’. Even writers as sophisticated in their reading of German idealism as Andrew Bowie and Jay Bernstein, for example, have contributed to the perpetuation of this myth to the level of a philosophical commonplace through their use of the phrase ‘aesthetic autonomy’ to refer to the autonomy of art. Yet Kant’s work cannot, in principle, provide the conceptual ground for an account of the autonomy of the artwork, since it has no account of (nor interest in) the ontological distinctiveness of the work of art. That was the contribution of Jena Romanticism.». Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London & New York: Verso, 2013, pp.42-43.

31* «La critique romantique ouvre ainsi décidément toute l’histoire jusqu’à nous [...] Désormais, l’identité véritable de l’art (celle de l’oeuvre, celle de l’artiste) ne tient plus au rapport de ressemblance à une autre identité donnée [...], mais à la construction de l’identité critique. Si, dorénavant, l’auteur ne peut sans doute plus être auteur sans être aussi critique, théoricien ou poéticien (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), si le critique doit être lui-même et comme tel auteur (Benjamin, Barthes, Genet), si l’oeuvre ne peut s’opérer sans son auto-construction (ou déconstruction) (Mallarmé, Proust, Joyce), c’est toujours au nom de cette identité critique – c’est-à-dire en somme au nom de l’identité même de la “poésie romantique” du fragment 116 de l’*Athenäum*, qui “veut et doit tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, etc”.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L’absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Op. cit., p.384.

32* «Die Lehre, nach welcher die Kunst und ihre Werke essentiell weder Erscheinung der Schönheit noch Manifestationen unvermittelter begeisterter Erregung, sondern ein in sich ruhendes Medium der Formen sind, ist seit der Romantik wenigstens im Geiste der Kunstentwicklung selbst nicht mehr in Vergessenheit geraten. Wollte man die Kunsttheorie eines so eminent bewußten Meisters wie Flaubert, die der Parnassiers oder diejenige des Georgeschen Kreises auf ihre Grundsätze bringen, man würde die hier dargelegten unter ihnen finden.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.107.

33* «L' absolu de la littérature, ce n'est pas tant la poésie (laquelle invente elle aussi son concept modern dans le fragment 116 de l' *Athenäum*) que la *poésie* – selon un recours à l' étymologie que les Romantiques ne manquent pas de faire. La *poésie*, c'est-à-dire la production. La pensée de “genre littéraire” concerne donc moins la production de la chose littéraire que la production, absolument parlant. La poésie romantique entend pénétrer l' essence de la *poésie*, la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, et donc, on le vérifiera sans cesse ici, de la production de soi, de l' *autopoésie*.». Philippe Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand. Op. cit.*, p.21. «The word employed by Schlegel for “poetry” is “Poesie”. Towards the end of the sixteenth century, *Poesie* was borrowed from the French *poésie*, which in turn was derived from the Latin *poesis* and the Greek *ποίησις*. Originally, it denoted production in general or an activity that produced something. It should be noted that, up until Plato and Aristotle, “poetry” did not exist as a concept in Greek antiquity. It only gradually came to be restricted to things poetic and lyrical. Poesie thus referred to that which all the linguistic arts shared and which precisely made them arts. It was seen to be foundation of the language arts. By the middle of the nineteenth century, *Poesie* began to be replaced with *Lyrik* and *Dichtkunst*. Therefore, while a major focus of Schlegel's essay is a study of Greek poetry from the melic to the Hellenistic lyric, a major concern here is with that which constitutes the foundation and limits of the language arts. To a great extent, Schlegel is simply being faithful to the Greek understanding of poetry. The Greeks did not, as modern critics have tended to, conflate all of poetry with the personal lyric. Indeed, according to Dionysius of Halacarnasus, poetry encompassed both prose and works of rhetoric as well as philosophy and history. Schlegel continued to remain true to this broader understanding of poetry in his later writings. Thus the “Dialogue on Poetry [Poesie]” ranges freely over such seemingly nonlyric subject matter as Aeschylus and *Wilhelm Meister*.». Stuart Barnett. «Introduction» in Friedrich Schlegel. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. e introd. Stuart Barnett. New York : State University of New York Press, 2001. pp.108-109, n.1.

34* «[...] in the Ideas of 1800, he [Schlegel] maintains ‘Where philosophy ceases literature (*Poesie*) must begin... One ought, for example, not just oppose unphilosophy, but also literature, to philosophy’ [...]. The reference to ‘unphilosophy’ is an explicit reference to Jacobi's conception of the failure of philosophy to ground itself, which led Jacobi to his theology – and to his prescient insights – in the manner we saw in Chapter 1. Schlegel thinks that his failure should be responded to by a reinterpretation of the relationships between philosophy, art and religion. Underlying this reinterpretation is the problem of

grounding, be it at the epistemological level, or – and this will be the crucial new departure – at the level of language. As we already saw, the problem of grounding points to the new conceptions of truth which are the principal issue in the history of literary theory being reconstructed here. Schlegel, then, explicitly sees truth as an issue both for philosophy and for literature. [...] Schlegel's argument that one should oppose literature to philosophy can initially be understood as follows: if what grounds reality cannot be included within the philosophical system which tries to encompass it, then a medium in which the revelation of the failure to arrive at the final ground – at the 'unconditioned' – is in some way constitutive may be more apt for comprehending the nature of existence and truth than a self-contained philosophical system. The medium will, of course, be art. This position has too often been understood as either a regression into an aesthetising mysticism, or as a surrender of the proper goal of philosophy, the goal of truth. In Jacobi the renunciation of a ground which could be articulated within philosophy was the route to a non-rationalist conception of theology, the beginning of a theology of 'alterity'. Is the aesthetic response, then, not just the attempt to turn art into religion, by suggesting that the highest insight cannot be discursively articulated and that it must therefore be disclosed via the symbolic means available in art? Although such views do play a significant role in Romantic philosophy, the Romantic positions at issue here has much a more strictly philosophical pedigree, which does not rest upon the idea of art as a substitute for theology. The source of the position lies in Kant's own problems over the genesis of truth, which begin with a central aspect of the *Critique of Pure Reason* that is further explored in the *Critique of Judgement*.» Andrew Bowie. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London : Routledge, 1997, pp.53-56.

35* «An einer Stelle der Windischmannschen Vorlesungen ist noch der schwache Nachklang des Gedankens zu vernehmen, der Schlegel zur Athenäumszeit mächtig bewegte und seine Theorie der Kunst bestimmte. "Es gibt... eine Arte des Denkens, die etwas produziert und daher mit dem schöpferischen Vermögen, das wir dem Ich der Natur und dem Welt-Ich zuschreiben, große Ähnlichkeit der Form hat. Das Dichten nämlich; dies erschafft gewissermaßen seinen Stoff selbst".» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit., pp.62-63.*

36* «Im medium der Reflexion, in der Kunst, bilden sich immer neue Reflexionszentren. [...] Dieser Grenzwert ist die Darstellungsform des einzelnen Werkes.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit., p.73.*

37* «Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit., p.78.*

38* «Ausführlicher wird es im 116. Athenäumfragment als Bestimmung der romantischen Poesie bezeichnet, "alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen... Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang... Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist." Klarer konnte das Kontinuum der Kunstformen kaum bezeichnet werden.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.88.

39* «This is Schlegel's essential contribution to esthetics: he introduced the notion that art, and especially poetry, does not move through an indifferent medium which only superficially affects its modes of expression, but that its very essence is involved in the process of evolution. Thus he became the precursor of Hegel and his philosophy of art.» Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged.* Bloomington : Indiana University Press, 1954, p.377.

40* «Das Darstellung der Idee der Kunst im Gesamtwerk hat Schlegel zur Aufgabe der progressiven Universalpoesie gemacht; dieses Bezeichnung der Poesie weist auf nichts anderes als jene Aufgabe hin. "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie... Die romantische Poesie Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann." Von ihr gilt: "...eine Idee läßt sich nicht in einen Satz fassen. Eine Idee ist eine unendliche Reihe von Sätzen, eine irrationale Größe, unsetzbar, inkommensurabel... Das Gesetz ihrer Fortschreitung läßt sich aber aufstellen". – And den Begriff der progressiven Universalpoesie kann das modernisierende Mißverständnis sich besonders leicht heften, wenn sein Zusammenhang mit dem des Reflexionsmedium unbeachtet bleibt. Es würde darin bestehen, die unendliche Progression als eine bloße Funktion der unbestimmten Unendlichkeit der Aufgabe einerseits, der leeren Unendlichkeit der Zeit andererseits, aufzufassen. Aber es ist schon darauf hingewiesen worden, wie sehr Schlegel um Bestimmtheit, um Individualität der Idee, welche der progressiven Universalpoesie die Aufgabe stellt, rang.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, pp.91-92.

319

43* «Von einem solchen a priori nimmt die Kunstphilosophie Goethes ihren Ausgang. Ihr bewegendes Motiv ist die Frage nach dem Ideal der Kunst. Auch das Ideal ist eine höchste begriffliche Einheit, die des Gehalts. Seine Funktion ist also eine völlig andere als die der Idee. Es ist nicht ein Medium, welches den Zusammenhang der Formen in sich birgt und aus sich bildet, sondern eine Einheit anderer Art. Erfassbar ist es allein in einer begrenzten Vielheit reiner Inhalte, in die sich zerlegt. In einem begrenzten, harmonischen Diskontinuum reiner Inhalte also manifestiert sich das Ideal. In dieser Auffassung berührt sich Goethe mit den Griechen.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.111.

44* «Die Kunst selbst schafft nicht ihre Urbilder – diese beruhen vor allem geschaffenen Werk in derjenigen Sphäre der Kunst, wo diese nicht Schöpfung, sondern Natur ist.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.112.

45* «The creative impulse may be put to work in the sphere of knowledge. So Goethe studied the nature of colors, made important discoveries in the field of anatomy, and contributed to discussions of meteorological problems. In all these endeavors nature was for him the revelation of a continuous and visible order. His aim was to throw this order into prominence, to make it, so to speak, more visible. At the same time he was eager not to overstep the boundaries of this visible world – the world to which our sense-organs joyfully respond and which can be reproduced by artistic imagination. Therefore he rejected Newton's theory of optics as failing to take into account the immediate effect of colors in our perception. For the same reason he loathed telescopes and microscopes – artifices which distort the natural perspective of experience as conditioned by the human organism. And where others would have posited an idea or an abstract law to explain a series of phenomena, Goethe tried to get hold of an "original phenomenon" (*Urphänomen*), the crystallization of the lawful order in a single visible thing. So the passage say from a meteorological investigation of the nature of granite to poetry was for him a passage from one extreme to the other, from the study of the most static to that of the most volatile object in nature. But this change, in Goethe's mind, was the shifting from one object to another (both objects, rather than a radical change of procedure and outlook). The artist, no less than the meteorologist and the botanist, is a student of nature intent upon revealing truth that eludes the superficial observer.» Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Aesthetics. Revised and Enlarged. Op. cit.*, p. 349.

46* «But to Goethe and to other aesthetic organologists it proved irresistible to make such a purely internal teleology a constitutive element in living nature, and then to go beyond Kant and identify completely the unconsciously purposeful process and product of 'nature' in the mind of genius with the unconsciously purposeful growth, and the complex inter-adaptations of means to ends, in a natural organism. Thus Friedrich Schlegel described Goethe's *Wilhelm Meister*, in 1798: "The inherent drive of this thoroughly organized and organizing work to form itself into one whole expresses itself in the larger as in the smaller combinations. No pause is fortuitous and insignificant, and... everything is as the same time means and end."» . M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London : Oxford University Press, 1960, p.208.

47* «Die Aufhebung der Zufälligkeit, des Torsohaften der Werke ist die Intention in dem Formbegriff Friedrich Schlegels. Dem Ideal gegenüber ist der Torso eine legitime Gestalt, im Medium der Formen hat er keine Stelle. Das Kunstwerk darf nicht Torso [...] sein. [...] es sich in seiner Form beschränkt, macht es sich in zufälliger Gestalt vergänglich, in vergehender Gestalt aber ewig durch Kritik.» Walter Benjamin. «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» in Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Vol.I-1: Abhandlungen werkausgabe. Op. cit.*, p.115.

PARTE II

A INTRODUÇÃO DO CONCEITO DE *SUBJETIVIDADE* ENQUANTO CONCEITO DA FILOSOFIA DA ARTE

Capítulo 1. Filosofia, arte e *subjetividade* segundo F. Schlegel, Schiller e Hegel

2* «E.R.Curtius, in his well-known *European Literature and the Latin Middle Ages*, considers the battle between the ancients and moderns as constant phenomenon in the history of European culture. The world ‘modern’ (related to the Latin *modo*, ‘now’) seems to have emerged only in the sixth century A.D., but the contest between Atticism and Asianism in Hellenistic literature – something that has close parallels in early Christian painting and sculpture – has been defined by twentieth-century scholars as one of the earliest battles between ancients and moderns. [...] This age-old controversy reached a climax in late-seventeenth-century France, in the dispute that is now known as the *Querelle des anciens et des modernes*. An important date in the history of the *Querelle* is January 27, 1687. On that date the members of the Académie française and the Academy of Sciences convened to celebrate the recovery of King Louis XIV from an operation. Charles Perrault (1628-1703), a writer who enjoyed considerable fame during this period, read a poem entitled “Le Siècle de Louis le Grand” (“The Century of Louis the Great”) in which he compared his own time with the mythical age of abundance and bliss, the period of Augustus. Perrault, of course, admires the greatness of the ancients, but, he says, we do not have to kneel down in awe before them. The progress of the sciences and the arts made the French king’s epoch, that is, Perrault’s own time, superior even to that of the Roman emperor. The members of the Académie française reacted violently to such heresy. Boileau, lawgiver of the Parnase, as he was called, left the assembly full of rage; what Perrault suggested, he said, was “lack of taste resulting from ignorance”. Racine, the great tragedian, tried to defend Perrault by suggesting that what he said was a paradox, ingenious and witty, but not meant to be taken seriously. The *Querelle* has started. Shortly after he had read his poem, Perrault published a major work on the subject. The book, *Parallèle des anciens et des modernes*, consists of five dialogues, and was published in four volumes (1677-1697). The interlocutors of the dialogues are the Président, a mouthpiece of the orthodox admirers of Antiquity, and the Abbé, the speaker of the progressive party. A Chevalier, a third speaker, sometimes helps the Abbé by referring to *bon sens*. In the *Parallèle* the argument between the ancients and the moderns is fully spelled out and is developed in detail. The first dialogue states principles; the second is devoted to the three visual arts; the third to eloquence; the fourth to poetry, and the fifth to the sciences. [...] More important for our purpose is that the *Querelle* led to a deepened awareness of the present’s value. Our own days – this was the central message of the *Querelle* – are not a dim reflection of a past glory, a glory that nobody will ever be able to fully recapture, as that past-oriented utopia, consistent classicism, maintained. The moderns tried to demolish the very basic belief that the ancient’s perfection is beyond reach.»» Moshe Barasch. *Theories of Art. Vol. I: From Plato to Winckelmann*. New York : Routledge, 2008, pp. 360-361. «The *Querelle des Anciens et des Modernes* in its aesthetics aspects was rooted in much of the philosophic and scientific discussion of the sixteenth and seventeenth centuries, which resulted in the liberation of reason

not only from the tyranny of medieval Scholasticism but also from the equally restricting fetters imposed on it by the Renaissance idolatry of classical antiquity. Montaigne's *Essays* (1580), Francis Bacon's *Advancement of Learning* (1605) and *Novum Organum* (1620), Descartes's *Discours de la méthode* (1634) are some of the important landmarks in the history of modernity's self-assertion. In one form or another, most of these authors and their followers blame antiquity – or rather the blind veneration of antiquity – for the prevailing sterility of thought and the general lack of adequate methods in the sciences.» Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987, p.23.

3* «Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen zwei fast gleichzeitig (1795/96) entstandene, als Analysen der gegenwärtigen und Prognosen der zukünftigen Literatur berühmte Programmschriften: *Über das Studium der griechischen Poesie* von Friedrich Schlegel und *Über naive und sentimentalische Dichtung* von Friedrich Schiller. Sie bezeichnen für die Tradition der deutschen Literatur insofern eine Wende, als sie in unausgesprochener Beziehung zu dem welthistorischen Ereignis der Französischen Revolution von der nahen Zukunft nun auch eine "ästhetische Revolution" erwarten. Schlegel und Schiller haben diese Erwartung ästhetisch und geschichtsphilosophisch in einer Weise begründet, die man als Antwort auf neugestellte Fragen der achtzig Jahre zuvor in Frankreich zu Ende gegangenen *Querelle des anciens et des modernes* verstehen und in das Licht einer weiteren historischen Bedeutung rücken kann.» Hans Robert Jaufß. «Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"» in Hans Robert Jaufß. *Literaturgeschichte als Provokation. Op. cit.*, pp.69-70. «Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* hat in einer strengen Antithetik wieder die durch Perrault und die *Querelle* beliebt gewordene literarische Form einer "Parallele"; aber auch Schillers Abhandlung erscheint auf langen Strecken noch als eine "Vergleichung zwischen alten und modernen Dichtern". Schlegel bezeichnet seine Abhandlung in der Vorrede als einen "Versuch, den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Grenzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen". Er knüpft an die alten Positionen des Streites an und hebt ihre Einseitigkeit hervor: die "Anmaßung der Korrektheit", mit der "ältere französische und englische Kritiker" (gemeint sind die *Modernes*) innere Widersprüche an antiken Kunstwerken "herausrechnen" oder die Simplizität der griechischen Sitten vom Standpunkt der höheren Sittlichkeit eines verfeinerten Jahrhunderts abkanzeln wollten. Er tadelt aber auch das Vorurteil der *Anciens*, die glaubten, daß die schön Kunst nur einmal, in der griechischen Frühzeit, blühte, so daß der prosaischen späteren Zeit nur die Nachahmung der Antike übrig bleibe. Er glaubt, den "Sinn der bisherigen Kunstgeschichte" neu erfaßt und eine Aussichte für die künftige gefunden zu haben, durch die "der Streit der antiken und modernen ästhetischen Bildung" überhaupt wegfallt". Desgleichen will Schiller die "Verschiedenheit des Weges [...] zeigen, auf welchem alte und moderne, naive und setimentalische Dichter zu dem nehmlichen Ziele gehen". Auch er setzt seine "Vergleichung" kritisch gegen frühere Parallelen ab: "Denn freylich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen".» Hans Robert Jaufß. «Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"» in Hans Robert Jaufß. *Literaturgeschichte als Provokation. Op. cit.*, pp. 75-76.

5* «Die historische Unterscheidung des Antiken und des Modernen erscheint bei Schiller wie bei Schlegel unter neuen Vorzeichen. Im 18. Jahrhundert hatte sich eine Umwertung des literarischen Kanons vollzogen, so daß für die deutsche Aneignung der Antike nunmehr Hellas an die Stelle Roms getreten war. Mit moderner wachsenden historischen Ferne zwischen griechischer und moderner Poesie, naturhafter Ursprünglichkeit und naturferner Reflexion steigerte sich der historische Gegensatz in das Bewußtsein einer Entzweiung von natürlicher und künstlicher Bildung. Diese Entzweiung weist insofern auf die französische *Querelle* zurück, als Perrault das Prinzip der *Inventio* auf der planmäßigen Künstlichkeit technischer Fortschritte der Neuzeit begründet und über die *Imitatio naturae*, d.h. die bloß die Natur nachahmende oder ihr Werk vollendende Leistung der antiken Künste gestellt hatte. [...] Daß diese Absicht Schlegels von Schiller geteilt wurde, auch wenn in seiner Schrift das Interesse an einer typologischen Theorie der Dichtarten die historische Problematik immer wieder überdeckt, spricht er selbst einmal in der Frage aus, "ob sich also [...] eine Koalition des alten Dichtercharakters mit dem modernen gedenken lasse, welche, wenn sie wirklich stattfände, als der höchste Gipfel aller Kunst zu betrachten sein würde". In dieser "Koalition" lag Schillers Lösung des alten Streites indes nicht. Seine Antwort auf die neugefaßten Fragen der *Querelle* stellte vielmehr die Lösung Konsequenzen, die sich aus der Sicht eines *Modernes* ergaben, während Schlegel als Schüler Winckelmanns zunächst den Standpunkt eines *Ancien* vertrat und weiterentwickelte.» Hans Robert Jauß. «Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"» in Hans Robert Jauß. *Literaturgeschichte als Provokation. Op. cit., pp.77-78.*

7* «Shakespeare aber ist unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt am vollständigsten und am treffendsten charakterisiert. [...] Man darf ihn ohne Übertreibung den Gipfel der modernen Poesie nennen.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur.* Ed. Wolf Dietrich Rasch. München : Deutscher Taschenbuch, 1972, pp.113-114.

323

8* «Schillers Abhandlung über die sentimentalische Dichter hat, außer daß sie meine Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweiterte, mir selbst über die Grenzen des Gebiets der klassischen Poesie ein neues Licht gegeben. Hätte ich sie eher gelesen, als diese Schrift dem Druck übergeben war, so würde besonders der Abschnitt von dem Ursprunge und der ursprünglichen Künstlichkeit der modernen Poesie ungleich weniger unvollkommen geworden sein.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur. Op. cit., p.86.*

10* «Nature as antithetic to man and his works; the part of empirical reality which has not been transformed (or corrupted) by human art; hence, the out-of-doors, "natural" sights and sounds.» Arthur O. Lovejoy. «Nature as Aesthetic Norm» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas. Op. cit., p.71.* «The difficulty inherent in the relation between classical and postclassical culture according to Schlegel is that it is not characterized by a break or rupture in development. Rather, both antiquity and modernity are governed by two distinct and incommensurable principles of development (or *Bildung*). What Schlegel presents is the conflict between two different types of *Bildung*. Antiquity is governed by a natural *Bildung*. It is characterized by a consistent fidelity to nature itself. [...] In the process of its development, natural *Bildung* is oriented therefore to what is essential to nature.

The culture that thereby results is as authentic and true to nature as it is possible for culture to be. Indeed, it may bring to presence what is only implicit within nature itself.» Stuart Barnett. «Critical Introduction. The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity» in Friedrich Schlegel. *On the Study of Greek Poetry*. Trad. e introd. Stuart Barnett. New York : State University of New York Press, 2001, p.7.

15* «Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. [...] Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified by the customs of particular places, unpracticed by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by accidents of transient fashions or temporary opinions; they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observations will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species.» Samuel Johnson. *Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. London : Oxford University Press, 1967, pp. 11-12. «His adherence to general nature has exposed him to the censure of critics, who form their judgments upon narrower principles. Dennis and Rhymer think his Romans not sufficiently Roman; and Voltaire censures his kings as not completely royal. Dennis is offended, that Menenius, a senator of Rome, should play the buffon; and Voltaire perhaps thinks decency violated when the Danish Usurper is represented as a drunkard. But Shakespeare always make nature predominate over accident [...]. His story requires Romans or kings, but he thinks only on men.» Samuel Johnson. *Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, pp. 14-15. «The force of his comick scenes has suffered little diminution from the changes made by a century and a half, in manners or in words. As his personages act upon principles arising from genuine passion, very little modified by particular forms, their pleasures and vexations are communicable to all times and to all places.» Samuel Johnson. *Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, p. 19. «[...] he has well enough preserved the unity of action. [...] his plan has commonly what Aristotle requires, a beginning, a middle, and an end; one event is concatenated with another, and the conclusion follows by easy consequence. There are perhaps some incidents that might be spared, as in other poets there is much talk that only fills up time upon the stage; but the general system makes gradual advances, and the end of the plays is the end of expectation.» Samuel Johnson. *Preface to Shakespeare with Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*. *Op. cit.*, pp. 24-25.

16* «Nichts kann die Künstlichkeit der modernen ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen in der ganzen Masse der modernen Poesie.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur*. *Op. cit.*, p.109.

17* «Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er der Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des einzelnen. [...] wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie originelle und interessante Individualität. [...] Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines Individuums zum philosophischen Kunstwerk.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur. Op. cit.*, p.111.

18* «Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung zum Objektiven und Schönen würdigen. Im ganzen aber ist noch immer das Interessante der eigentliche moderne Maßstab des ästhetischen Werts.» Friedrich Schlegel. «Über das Studium der griechischen Poesie» in Friedrich Schlegel. *Schriften zur Literatur. Op. cit.*, p.177.

20* «Friedrich Schlegel himself bore clear and emphatic testimony to the decisive impression produced upon him by his first reading of the second instalment of Schiller's *Über naive und sentimentalische Dichtung*. [...] The effect of this reading was apparent in the preface of his essays on Greek poetry, then in press. His indebtedness to Schiller's essay is now publicly acknowledge; it has given him "a broader insight into the nature of *die interessante Poesie* and thrown a new light upon the limitations of the scope of classical poetry". If he had read it earlier, his account of the origin and character of modern poetry, in his present book, would have been "incomparably less incomplete". [...] It is precisely the transitional character of this preface of 1797, and the express acknowledgment which it contains that the transition then in process in Schlegel's opinions was due to Schiller, which constitute the most decisive evidence that the essay *On Naive and Sentimental Poetry* was the chief instrument of the conversion of Schlegel to his new – that is, to his Romantic – aesthetic faith. A little later, in the *Lyceumsfragmente* (1797), we find the transition completed. [...] It is not difficult to see what it was in Schiller's essay that produced so great an effect upon the younger man's mind, and furnished him at once with new "solutions". For the essay – especially the second part – was, in first place, addressed directly to the problem which had been Schlegel's absorbing preoccupation from the beginning of his career as critic and aesthetic theorist; it was an attempt to define the immanent *ideas* of ancient and of modern poetry, to formulate the *moralische Bedeutung* (in Schiller's phrase) of both. And some of the essentials of the formulation were the same as those which Schlegel had already reached through his own reflection. That the modern man is no longer "in unity with Nature"; that the modern poet, in contrast with the ancient, is characteristically "subjective", disposed to be interested rather "in the impressions which objects make upon him than in the objects themselves"; that the "ancient poet moves us through Nature, through the truth of sense, through a present and living reality, while the modern poet moves us through ideas"; that, most characteristically of all, modern art is a *Kunst des Unendlichen* while ancient art is a *Kunst der Begrenzung* – these were themes upon which Schlegel himself had copiously discoursed. [...] That conclusion consisted in the thesis which may be defined as the generating and generic element in the Romantic doctrine – the thesis, namely of the intrinsic superiority of a *Kunst des Unendlichen* over a *Kunst der Begrenzung*, and of the consequently higher rank of modern, i.e., of "progressive" and "subjective", art, in comparison with the static and more purely "objective"

art of classical antiquity, with its cramping perfection of form and its rigorous self-limitation. In the sense that he brought Fr. Schlegel to his fundamental Romantic conviction, Schiller may be described as the spiritual grandfather of German Romanticism.» Arthur O. Lovejoy. «Schiller and the Genesis of German Romanticism» in Arthur O. Lovejoy. *Essays in the History of Ideas*, New York: G.P.Putnam's Sons, 1960, pp.217-220.

43* «For Schiller however the distinction of the two types, though applicable to history, primarily denotes a psychological rather than a historical antagonism. True genius, he says, is guided only by nature and instinct. Therefore it is of necessity naïve or it is not genius. Shakespeare, and above all Goethe, are examples of the naïve genius in modern times.» Katharine Everett Gilbert; Helmut Kuhn. *A History of Esthetics. Revised and Enlarged*. Bloomington : Indiana University Press, 1954, pp.362-3623.

48* «Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen*, und näher ist die *Kunst*, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet. Für diesen Gegenstand freilich ist der Name "Ästhetik" eigentlich nicht ganz passend, denn "Ästhetik" bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens*. [...] Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen *Kallistik*, zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern bei dem Namen *Ästhetik* bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig ist, daß er als Name kann beibehalten Wissenschaft ist "*Philosophie der Kunst*" und bestimmter "*Philosophie der schönen Kunst*".» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.13.

50* «Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; er hat es in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun. Und wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwicklung des Begriffs, aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichkeit hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, *nicht etwa nur sich selbst* in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebensosehr sich in seiner Entäuserung zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen, sich in einem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.27-28.

51* «Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Produkte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklang des Geistes gebildet ist. [...] Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op.cit.*, pp.48-49.

52*. «Dadurch erstieg mit *Schelling* die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt; und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der *Begriff* und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise (was hier zu erörtern nicht der Ort ist), dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen.»
G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp.91-92.

54*. «Durch diesen Ausdruck nun schließen wir sogleich das *Naturschöne* aus. Solche Begrenzung unseres Gegenstands kann einerseits als willkürliche Bestimmung erscheinen, wie denn jede Wissenschaft sich ihren Umfang beliebig abzumarken die Befugnis habe. In diesem Sinne aber dürfen wir die Beschränkung der Ästhetik auf das Schöne der Kunst nicht nehmen. Im gewöhnlichen Leben zwar ist man gewohnt, von *schöner* Farbe, einem *schönen* Himmel, *schönem* Strome, ohnehin von *schönen* Blumen, *schönen* Tieren und noch mehr von *schönen* Menschen zu sprechen [...] hiergegen zunächst schon behaupten, daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geboren und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. [...] Sagten wir nun überhaupt, der Geist und seine Kunstschönheit stehe höher als das Naturschöne. [...] Das *Höhrere* des Geistes und seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst ist das *Wahrhaftige*, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist alles dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, pp-13-15.

327

55*. «The other aspect of Hegel's philosophy of art which remains relevant is just this theory itself. [...] the conceptual structure on which Hegel's aesthetic is based and in which what is represented in the work (Hegel calls it the 'ideal') is to be comprehended can itself only be formulated in a vocabulary which comes very close to that of formal aesthetic theory. The surface meaning of Hogarth's formula 'Unity in variety' can, it seems, be translated into the Hegelian formula 'Universality in agreement with particularity'. From this there emerges an appearance of ambivalence in Hegel's theory, an appearance which is by no means only superficial: on the one hand it offers a theory of the meaning of the work, an aesthetic of content more rigorous than anything comparable before or since, while on the other hand the content which appears is defined purely as form. [...] Hegel functions as a point of reference for possible self-understanding in the theory of art. Every theory of art has to ask the question how we are to conceive the connection between, on the one hand, the instrumental resources for formal organization, resources which have become only apparently uncertain in the most recent development of art, but remain in fact instruments of the self-criticism of artists, and, on the other hand, the point of view, which without a doubt is also still in force, that art always possesses and requires a definite significance of mediation, or, one can safely say, of insight – and this implies a relationship to states of consciousness and to historical conditions which can by no means be defined in terms of the formal instrumental resources alone. Whenever the question of this connection is raised we have a reason for returning to Hegel, who manifestly brought both aspects together, but did so in a manner which is hard

to make perspicuous and which, for that very reason, serves as a medium for an effort toward further clarification. A well-defined relationship to Hegel's aesthetics always amounts at the same time to a definition of the position which one believes to be appropriate in the theory of art.» Henrich, Dieter. «The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics.» in Michael Inwood (ed.). *Hegel*. Oxford : Oxford University Press, 1985, pp.203-204.

56* «Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewußtsein das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der *Natur*, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff dar ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht. [...] und besonders bedarf der heutige große Künstler der freien Ausbildung des Geistes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise steht, sondern ihnen nur Wert durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt. In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, pp.235-236.

57* «Die Literatur dieser Art auszuführen ist hier nicht am Ort, und es kann deshalb genügen, nur an einige Schriften im allgemeinsten zu erinnern. So z.B. an die Aristotelische *Poetik*, deren Theorie der Tragödie noch jetzt von Interesse ist; und näher noch kann unter den Alten Horazens *Ars poetica* und Longinus Schrift über das Erhabene eine allgemeine Vorstellung von der Weise geben, in welcher solches Theoretisieren gehandhabt worden ist. Die allgemeinen Bestimmungen, welche man abstrahierte, sollten insbesondere für Vorschriften und Regeln gelten, nach denen man hauptsächlich in den Zeiten hervorzubringen habe. [...] Ich will über Theorien dieser Art nur anführen, daß, obwohl sie im *einzelnen* viel Lehrreiches enthalten, dennoch ihre Bemerkung von einem sehr beschränkten Kreise von Kunstwerken abstrahiert waren, welche gerade für die echtschönen galten, jedoch immer nur einen engen Umfang des Kunstgebietes ausmachten. Auf der anderen Seite sind solche Bestimmungen zum Teil sehr triviale Reflexionen, die in ihrer *Allgemeinheit* zu keiner Feststellung des *Besonderen* fortschreiten, um welches es doch vornehmlich zu tun ist [...]» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit.*, p.31. «Was den ersten Punkt betrifft, daß ein Kunstwerk ein Produkt menschlicher Tätigkeit sei, so ist aus dieser Ansicht die Betrachtung hervorgegangen, daß die Tätigkeit als *bewußtes* Produzieren eines Äußerlichen auch *gewußt* und *angegeben* und von anderen gelernt und befolgt werden könne. Denn was der eine macht, vermöchte auch, kann es scheinen, der

andere zu machen oder nachzumachen, wenn er nur erst die Art des Verfahrens kenne, so daß es bei allgemeiner Bekanntschaft mit den Regeln künstlerischer Produktion nur Sache des allgemeinen Beliebens wäre, in gleicher Art dasselbe zu exekutieren und Kunstwerke hervorzubringen. In dieser Weise sind die oben besprochenen regelgebenden Theorien und ihre auf praktische Befolgung berechneten Vorschriften entstanden. Was sich nun aber nach solchen Angaben ausführen läßt, kann nur etwas formell Regelmäßiges und Mechanisches sein. [...] In diesem Gebiet enthalten die Regeln nur unbestimmte Allgemeinheiten, z. B. das Thema solle interessant sein, man solle jeden seinem Stande, Alter, Geschlecht, Lage gemäß sprechen lassen. [...] Doch ihrem Inhalte nach abstrakt, zeigen sich deshalb solche Regeln in ihrer Präention, daß sie das Bewußtsein des Künstlers auszufüllen geschickt wären, durchaus ungeschickt, indem die künstlerische Produktion nicht formelle Tätigkeit nach gegebenen Bestimmtheiten ist, sondern als geistige Tätigkeit aus sich selbst arbeiten und ganz anderen reicheren Gehalt und umfassendere individuelle Gebilde vor die geistige Anschauung bringen muß.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol. I. Op. cit.*, pp.44-45.

58* «Indessen wendet sich Hegel gegen die Art des Theoretisierens, die sich meist aus dieser Betrachtungsweise ergibt, nämlich gegen die normativen Theorien, die Musterpoetiken. Als Beispiele nennt er die Aristotelische *Poetik*, Horazens *Ars poetica* und Longins Schrift *Über das Erhabene*. [...] Hegels Haupteinwand gegen diese Art Betrachtung ergibt sich aus seinem Bemühen um die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem, von Abstraktem und Konkretem. Denn gerade die Vermittlung wird in den regelgebenden Theorien verfehlt. Der Mangel dieser normativen Theorien ist, daß sie von einem sehr beschränkten Kreis von Kunstwerken, welche gerade für die mustergültig schönen gelten, Prinzipien abstrahieren, die eine Allgemeingültigkeit beanspruchen, Ursprungs, nämlich jener paradigmatischen Werke, nicht zukommt. Hegels Kritik an dieser Unangemessenheit verrät zugleich sein historisches Gefühl. Denn die normativen Poetiken versuchen, sich über die Zeit, über die zeitliche Bindung der Produktion hinwegzusetzen, indem sie einen zu einem historischen Zeitpunkt adäquaten Stil akademisch zum überzeitlichen Muster erheben und damit einen historischen Prozeß aufzuhalten versuchen, der andere Formen der Kunst hervorbringen oder – wie Hegel argwöhnt – über die Kunst als solche hinausführen würde. Entscheidender ist noch ein anderes Moment, das in Hegels Kritik die schlechte Allgemeinheit dieser normativen Regeln trifft. Diese Allgemeinheit ist schlechte, nicht nur, weil sie einen zu speziellen Ausgangspunkt hat, sondern weil sie zwangsläufig leer und trivial ist, so daß der Weg zurück zum Besonderen kaum möglich ist, obwohl die Befolgung der Regeln in der künstlerischen Praxis ja gerade diese Rückkehr bedeuten würde. Nicht anderes verhält es sich mit einer zweiten Seite dieser Betrachtungsart, die von Aristoteles über die römische Rhetorik und die deutschen Barockpoetiken bis zu den Lehren der französischen Klassik und der deutschen Aufklärung, also bis zu Hegels unmittelbaren Vorgängern reicht. Neben den normativen Lehren von der künstlerischen Produktion stehen die Lehren von der Aufnahme der Kunstwerke, also von deren Wirkungen auf den Menschen. Dessen Empfindungen sollten die Basis sein für eine Bestimmung des Schönen und des Erhabenen. Daß Hegels Ästhetik, wie vordem schon die Schellingsche und Solgersche in der dezidierten Absage an diese Tradition ihren Ursprung hat, ist uns schon deutlich geworden. Diese Absage an die klassizistische Tradition ist romantischen Wesens. [...] Die Entdeckung der Kunst des Mittelalters, des spanischen Barock, auch des nicht-griechischen Altertums,

so der indischen Kunst, liefert erst die konkrete Grundlage für die Abkehr vom Klassizismus und von dessen normativer Kunsttheorie. Hinzu kommt der Wandel in der Einstellung zur zeitgenössischen Dichtung, deren Daseinsberechtigung und Anderssein gegenüber der Antike theoretisch zu fassen Schiller (in dem Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*), der junge Schlegel und andere unternehmen. Hegel weiß sich in diesem Punkt mit den Romantikern, denen er sonst kritisch genug gegenübersteht, einig. Allerdings dürfte es sich um eine – wenn man an die Entstehungszeit der Schriften Schillers und Schlegels denkt – späte Bekehrung Hegels handeln. Georg Lukács hat in seinem Aufsatz über die Hegelsche Ästhetik darauf hingewiesen, daß die *Phänomenologie des Geistes* von 1807 und die erste Auflage der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* vom Jahr 1817 unter Kunst lediglich die griechische verstehen und daß die Periode der Kunst hier mit dem Untergang der griechischen Antike, mit ihrem Übergang in den römischen Rechtszustand gleichfalls ihr Ende findet. Erst die zweite Ausgabe der *Enzyklopädie* von 1827 führt die romantische Kunst ein und entwirft jene Periodisierung der Kunstgeschichte, die für die *Ästhetik* grundlegend ist. Gerade im Hinblick auf dieses Problem ist es bedauerlich, daß Hotho bei der Redaktion des Werkes auf die zeitlichen Unterschiede der Kollegnachschriften und der Hegelschen Notizen keine Rücksicht nahm: es ist anzunehmen, daß die Heidelberger Vorlesungen aus den Jahren 1817 und 1819 gegenüber den späteren Berliner Vorlesungen, die nun das Gesicht der *Ästhetik* prägen, eine radikal klassizistische, das Romantische, d. h. die gesamte Kunst der Neuzeit vernachlässigende Ansicht verrieten.». Peter Szondi. «Hegels Lehre von der Dichtung» in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, pp.305–308.

330

59* «Im ganzen führt deshalb das Prinzip der Subjektivität die Notwendigkeit mit sich, einerseits die unbefangene Einigkeit des Geistes mit seiner Leiblichkeit aufzugeben und das Leibliche mehr oder weniger negativ zu setzen, um die Innerlichkeit aus dem Äußeren herauszuheben, andererseits dem Partikularen der Mannigfaltigkeit, Spaltung und Bewegung des Geistigen wie des Sinnlichen einen freien Spielraum zu verschaffen.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Vol.III. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.14.

60* «Hegels Einteilung der Kunstgeschichte in drei Perioden ist keine durchweg eigenständige Leistung. Hier wie auch anderswo erweist sich seine Ästhetik als Synthese und Weiterführung gerade durch die Synthese dessen, was seine Vorgänger, die Philosophen, Ästhetiker und Dichter seit Kant gedacht haben. Also vor allem: Herder, Schiller, Goethe, Schelling, Schlegel, Solger, ferner Winckelmann, der Mythenforscher Creuzer und andere. Im Denken der Goethezeit verankert ist Hegels geschichtsphilosophische Periodisierung vor allem, was die zweite und dritte Phase betrifft, die klassische und die romantische. Sie entspricht im wesentlichen der Gegenüberstellung von antiker und moderner Dichtung, wie sie in den Jugendwerken Friedrich Schlegel zu finden ist, vor allem in dem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* vom Jahr 1795. Eine Verwandtschaft besteht auch zu Schillers Begriffen der naiven und der sentimentalischen Dichtung, obwohl damit bei Schiller primär keine historische Gliederung gemeint ist. Neu gegenüber diesen Begriff, die eine Zweiteilung bedeuten und jene Problematik ausdrücken, in der sich die romantischen Dichter gegenüber der seit Winckelmann zum allmächtigen Vorbild erhobenen griechischen Antike befinden, welche sie nicht klassizistische

nachahmen wollen - neu gegenüber diesem Dualismus ist Hegels Einführung einer dritten oder vielmehr ersten Kunstform, die der klassischen vorausgeht. Er nennt sie die symbolische. Nun ist auch dies keine ganz originelle Leistung. Zwar geht Hegel damit über die geschichtsphilosophische Konzeption des jungen Friedrich Schlegel, Schillers und anderer hinaus. Aber die Einführung dieser vor-klassischen Periode berücksichtigt das gewaltige historische Interesse, das seit Herder der vorgriechischen, orientalischen Kunst und Mythologie entgegengebracht wurde: erinnert sei an die Mythologie Creuzers, an die indologischen Forschungen Friedrich Schlegels, an die ebenfalls archaisch-unwinckelmannische Mythenwelt im Faust II, ferner an Hölderlins Bild vom Orientalischen als dem Ursprung der Griechen. Man kann in diesen - dichterischen und wissenschaftlichen - Bemühungen den Versuch sehen, die tödliche Dualität Klassik-Moderne zu überwinden [...]. [...] Die antiklassizistische Strömung, die für die historischen Untersuchungen über die griechische Archaik, sowie über die indische Kunst und Mythologie kennzeichnend ist, dient - bewußt oder unbewußt - auch dem Ziel, die klassische Antike zu historisieren, indem man sie als ein Entstandenes, auf historischen Voraussetzungen Beruhendes auffaßt, statt - wie Winckelmann - als überzeitliches Muster. [...] Hegel wird also mit der Einfügung der symbolischen Kunstform in sein System einer allgemeinen Tendenz seiner Zeit gerecht; in seinen Ausführungen werden die Resultate der historischen Forschung seiner Zeitgenossen verarbeitet. Aber die Zielsetzung dürfte bei ihm dennoch eine andere gewesen sein. Ihm ging es nicht um die Unterstützung der romantischen Bestrebungen, die er für keinen Augenblick als seine eigenen betrachtete. Auch wurde für ihn die Stellung der griechischen Klassik durch die Aufdeckung ihrer Voraussetzungen, durch ihre Einbettung in einen historische Prozeß, keineswegs erschüttert. Im Gegenteil. Gerade weil in Hegels Augen die griechische Klassik einen Höhepunkt darstellt, an dem für einen Augenblick, der nie mehr wiederkehren wird, das Ideal ganz verwirklicht, die Idee mit ihrer sinnlichen Existenz ganz eins geworden ist, gerade deshalb kann die griechische Klassik kein Anfang, kein Gegebenes sein, müssen ihr Stufen vorausgehen, auf denen diese Versöhnung noch nicht geleistet ist, Stufen der Antithetik, der Zerrissenheit, welche dann in der griechischen Harmonie überwunden wird. Diese Stufen faßt Hegel als symbolische Kunstform zusammen.» . Peter Szondi. «Hegels Lehre von der Dichtung» in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, pp.363-365.

331

61* «Der Geist war nicht sich selber klar, und deshalb zeigte seine äußere Realität sich nicht als seine eigene, durch ihn und in ihm an und für sich gesetzte. Umgekehrt sollte die Gestalt wohl bedeutsam sein, aber die Bedeutung lag nur zum Teil, nur nach irgendeiner Seite in ihr. Als ihrem Inneren daher ebenso sehr noch äußerlich, gab die äußere Existenz zunächst statt der darzustellenden Bedeutung nur *sich selbst*, und sollte sie zeigen, daß sie auf etwas Weiteres hinzudeuten habe, mußte ihr Gewalt angetan werden. In dieser Verzerrung blieb sie nun weder sie selber, noch ward sie das andere, die Bedeutung, sondern tat nichts als seine rätselhafte Verknüpfung und Vermischung von Fremdartigem [...].» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp.20-21.

62* «[...] freien Selbstständigkeit des Ganzen [...].» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.20.

63* «[...] ein abgerundetes Individuum [...]». G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.145.

64* «In dieser Durchdringung erhält dadurch ihrerseits auch die durch den Geist umgebildete Naturgestalt und Äußerlichkeit überhaupt unmittelbar ihre Bedeutung an sich selber und deutet nicht mehr auf dieselbe als auf etwas von der leiblichen Erscheinung Getrenntes und Verschiedenes hin. Dies ist die dem Geist angemessene Identifikation des Geistigen und Natürlichen, welche nicht nur bei der Neutralisation der beiden entgegengesetzten Seiten stehenbleibt, sondern das Geistige zu der höheren Totalität heraufhebt, in seinem Anderen sich selber zu erhalten [...]. In dieser Art der Einheit ist der Begriff der klassischen Kunstform begründet.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.19.

65* «[...] eigentümliche Zentrum der klassischen Kunst.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.149.

67* «[...] konkreter Individualität.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.20.

68* «Diese Form jedoch blieb nicht, wie auf der ersten Stufe, nur oberflächlich, unbestimmt und von ihrem Gehalt undurchdrungen, sondern die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber macht. Dadurch ward die klassische Kunst die begriffgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol. II. Op. cit.*, pp.127-128.

69* «Deshalb macht das *Menschliche* den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst aus [...].[...] Diese Gestalt ist wesentlich die *menschliche*, weil die Äußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren. Der menschliche Ausdruck in Gesicht, Auge, Stellung, Gebärde ist zwar materiell und darin nicht das, was der Geist ist; aber innerhalb dieser Körperlichkeit selbst ist das menschliche Äußere nicht nur lebendig und natürlich wie das Tier, sondern die Leiblichkeit, welche in sich den Geist widerspiegelt.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp-19-21.

70*. «[...] [d]as Prinzip der inneren Subjektivität.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.128.

71* «Dennoch gibt es Höheres als die schöne Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, wenn auch vom Geist als ihm adäquat erschaffenen sinnlichen Gestalt. Denn diese Einigung, die sich im Elemente des Äußeren vollbringt und dadurch die sinnliche Realität zum angemessenen Dasein macht, widerstrebt ebensowohl wieder dem wahren Begriff des Geistes [...]. Die einfache, gediegene Totalität des Ideals lost sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden Subjektiven und der äußeren Erscheinung, um den Geist durch diese Trennung die tiefere Versöhnung in seinem eigenen Elemente des Inneren erreichen zu lassen. Der Geist, der die Angemessenheit seiner mit sich, die Einheit seines Begriffs und seiner Realität

zum Prinzip hat, kann sein entsprechendes Dasein nur in seiner heimischen, eigenen geistigen Welt der Empfindung, des Gemüts, überhaupt der Innerlichkeit finden. Dadurch kommt der Geist zu dem Bewußtsein, sein Anderes, seine *Existenz*, als Geist an ihm und in ihm selber zu haben und damit erst seine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.128.

72* «[...] in sich unendliche(n) geistige(n) Subjektivität.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

73* «[...] die in sich unendliche Subjektivität für sich selber unvereinbar mit dem äußerliche Stoffe ist und unvereinigt bleiben soll. Dies selbständige Gegenüberstehen beider Seiten und die Zurückgezogenheit des Innern in sich macht selber den Inhalt des Romantischen aus.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.197.

75* «Hiermit ist nun sogleich die notwendige Bestimmung verbunden, daß für diese letzte Kunststufe die Schönheit des klassischen Ideals und deshalb die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt kein Letztes mehr ist. Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Äußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äußere Realität al sein ihm nicht adäquates Dasein setzt. [...] so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes und wird zu *geistigen* Schönheit des an und für sich Inneren als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, pp.128-129.

333

76* «Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

77* «[...] wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisierung der objektiven Gestalt betreffen, sondern [...] sie wird eine Schönheit der Innigkeit.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.129.

78* «[...] das dem Geiste unmittelbar angehört und das allerfähigste ist, die Interessen und Bewegungen desselben an ihrer inneren Lebendigkeit zu fassen [...]» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.139.*

79* «[...] weil sie [*die Poesie*] am meisten befähigt ist, die nur mit sich beschäftigte Innerlichkeit und deren Zwecke und Begebenheiten auszusprechen.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.172.

82* «In den Darstellungem der romantischen Kunst hat daher alles Platz, alle Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse; und besonders haust sich die Kunst, je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, nimmt mit ihnen vorlieb, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künstler ist wohl in ihnen, wenn er sie darstellt, wie sie sind.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit.*, p.239.

83* «[...] das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.II. Op. cit., p.239.*

84* «Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbsterstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positive Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor [...]; nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol. III. Op. cit., pp.572-573.*

85* «Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. [...] daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben. [...] Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke [...]. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.I. Op. cit., pp.24-25.*

334

Capítulo 2. A filosofia adorniana da arte e a permanência do conceito de subjetividade

2* «Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten.» *ÄT, p.11.*

3* «Sie [die Kunst] muß gegen das sich werden, was ihren eigenen Begriff ausmacht, und wird dadurch ungewiß bis in die innerste Fiber hinein.» *ÄT, p.10.*

4* «Indem sie angreift, was die gesamte Tradition hindurch als ihre Grundsicht garantiert dünkte, verändert sie [die Kunst] sich qualitativ, wird ihrerseits zu einem Anderen.» *ÄT, pp.10-11.*

5* «Die Definition dessen, was Kunst sei, ist allemal von dem vorgezeichnet, was sie einmal war, legitimiert sich aber nur an dem, wozu sie geworden ist, offen zu dem, was sie werden will und vielleicht werden kann. [...] fraglos indessen sind die Kunstwerken nur, indem sie ihren Ursprung negierten, zu Kunstwerken geworden.» *ÄT, pp.11-12.*

6* «Die Geschichte der Kunst als die des Fortschritts ihrer Autonomie hat jenes Moment nicht exstirpieren können [...]» *ÄT*, p.17.

7* «Danach wäre der eine Begriff von Kunst nicht der Umfang eines ein für allemal gesicherten Bereichs [...]» *ÄT*, p.17.

8* «Das Gewordensein von Kunst verweist ihren Begriff auf das, was sich nicht enthält. [...] Sie [die Kunst] ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß damit. [...] Ihrem eigenen Begriff ist das Ferment beigemischt, das ihn aufhebt.» *ÄT*, pp.12-14.

9* «Einzig wo das Andere der Kunst mitgeföhlt wird als eine der ersten Schichten der Erfahrung von ihr.» *ÄT*, p.17.

13* «What is repressed by identity thinking and the social mechanisms that concretize it is sensuous particularity.» Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge, UK : Polity Press, 1992, p.257.

18* «[...] hingegen läßt er sich bei der Analyse der *gesellschaftlichen Rationalisierung*, wie sie sich in der Moderne durchsetzt, von der eingeschränkten Idee der Zweckrationalität leiten. Diesen Begriff teilt Weber mit Marx auf der einen, mit Horkheimer und Adorno auf der anderen Seite. Ich will vorweg die Perspektive meiner Fragestellung durch einen groben Vergleich dieser drei Positionen deutlich machen. Nach Marx setzt die gesellschaftliche Rationalisierung unmittelbar in der Entfaltung der Produktivkräfte durch, d.h. in der Erweiterung des empirischen Wissens, der Verbesserung der Produktionstechniken und der immer wirksameren Mobilisierung, Qualifizierung und Organisation von gesellschaftlich nutzbarer Arbeitskraft. Hingegen werden die Produktionsverhältnisse, also die Institutionen, die die Verteilung sozialer Macht zum Ausdruck bringen und den differentiellen Zugang zu den Produktionsmitteln regulieren, allein unter dem Rationalisierungsdruck der Produktivkräfte revolutioniert. Max Weber beurteilt den institutionellen Rahmen der kapitalistischen Wirtschaft und des modernen Staates anders: nicht als Produktionsverhältnisse, die das Rationalisierungspotential fesseln, sondern als die Subsysteme zweckrationalen Handels, in denen sich der okzidentale Rationalismus gesellschaftlich entfaltet. Freilich befürchtet er, als Folge der Bürokratisierung, eine Verdinglichung sozialer Verhältnisse, die die motivationalen Antriebe rationaler Lebensführung erstickt. Horkheimer und Adorno, später auch Marcuse, deuten Marx aus dieser Weberschen Perspektive. Im Zeichen einer verselbständigten instrumentellen Vernunft verschmilzt die Rationalität der Naturbeherrschung mit der Irrationalität der Klassenherrschaft, stabilisieren die entfesselten Produktivkräfte die entfremdenden Produktionsverhältnisse. Die "Dialektik der Aufklärung" tilgt die Ambivalenz, die Max Weber gegenüber Rationalisierungsprozessen noch hegte, und sie kehrt Marxens positive Einschätzung kurzerhand um. Wissenschaft und Technik, für Marx ein unzweideutig emanzipatorisches Potential, werden selbst zum Medium gesellschaftlicher Repression. Mich interessiert im Augenblick nicht, welche der drei Positionen im Recht sein könnte; mich interessiert vielmehr die theoretische Schwäche, die sie teilen. Auf der einen Seite identifizieren Marx, Weber, Horkheimer und Adorno gesellschaftliche Rationalisierung mit dem Wachstum der instrumentellen und strategischen Rationalität von Handlungszusammenhängen; auf der anderen Seite schwebt ihnen, ob nun im Begriff der Assoziation freier

Produzenten, in den historischen Vorbildern ethisch rationaler Lebensführung oder in der Idee eines geschwisterlichen Umgangs mit der wiederaufgerichteten Natur, eine *umfassende gesellschaftliche Rationalität* vor, und der sich der relative Stellenwert der empirisch beschriebenen Rationalisierungsprozesse bemißt.».
Jürgen Habermas. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, pp.208-209.

19* «Adorno employs Kant's conception of transcendental subjectivity to summarize and model the historical rationalization of reason through which the reason that was to be the instrument of freedom and reconciliation with nature on becoming total drives out all forms of reasoning, and consequently reverts to its opposite, a source of domination and separation. [...] Adorno is contending that Kant's idea of transcendental constitution is, while philosophically false, socially and historically true; what is consolidated in the idea of the transcendental subject is the socially mandated precedence of abstract categories (of exchange) over their objects.».
Jay M. Bernstein. «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» in Jay M. Bernstein; Claudia Brodsky; Anthony J. Cascardi; Thierry de Duve; Aleš Erjavec; Robert Kaufman; Fred Rush. *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley: University Of California Press, 2010, pp.212-213.

23* «By abstracting the sensuous particularity, enlightened conceptualization brackets the most salient feature of the perceptual object: that the very thing before our eyes is a living being. In treating every object as in principle subject to mean-ends ratiocination and hence as indefinitely manipulable, instrumental reason extirpates life from the world; [...] finally, as our experience of the living becomes more ambiguous, what counts as experiencing the living is delegitimated.».
Jay Bernstein. «The Horror of Nonidentity. Cindy Sherman's Tragic Modernism» in Peter Osborne (ed.). *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*. London : Serpent's Tail, 2000, pp.110-111.

24* «Modernism thereby becomes the voice of sensuous particularity against abstract rationality. In brief, this is the core thesis of *Aesthetic Theory*.».
Jay M. Bernstein. «"The Demand for Ugliness": Picasso's Bodies» in Jay M. Bernstein; Claudia Brodsky; Anthony J. Cascardi; Thierry de Duve; Aleš Erjavec; Robert Kaufman; Fred Rush. *Art and Aesthetics After Adorno*. Op. cit., p.213.

25* «The arts, in the plural (music, painting and sculpture, literature), are for Adorno a repository of the elements of *particular, sensuous, embodied* experience that were found expendable for cognition once the abstract sign – first the Platonic universal, later the mathematical sign and the logical connective – became legislative for empirical knowledge and practical reasoning.»
Jay M. Bernstein. *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*. Op. cit., p.205.

26* «[...] in art synthesis has taken a different direction than in the world outside art; a direction in which what has been excluded from pure cognitive and practical synthesis gets reinstated.»
Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Op. cit., p.199.

27* «Art is the other of reason, but it is not an abstract negation of reason.» Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Op. cit.*, p.269.

28* «Aesthetic syntheses become a protest against this state of affairs if and only if it can be demonstrated that to view things in accordance with their sensuous particularity but non-judgmentally is not a static accomplishment of the progress of art, but a situation that art attempts to transform.» Jay M. Bernstein. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Op. cit.*, p.198.

29* «A claim for the compatibility and complementarity of these accounts also raises another large issue that I can only mention here. It can be best expressed by reference to the basic antinomy in Adorno's aesthetics – on the one hand, his continuation of the attempt to regard artworks as connected to and potentially in a critical relation to the sociohistorical reality of the age and, on the other hand, especially in his account of music, his insistence on something like the formal purity of the modern aesthetics as such, autonomous and self-defining. [...]. This is an antinomy in Adorno because he does not take sufficient account of the revolution in all modernist aesthetics announced and theorized by Hegel, in terms that make the framework of Adorno's approach a residue of an essentially Kantian aesthetic. Indeed, the antinomy itself is based on a premise about the separability of sensible and intellectual faculties that came under severe and sustained attack after Kant, above all in Hegel, and the implications of that revision are visible not only in the philosophy and art theory of Hegel, and not only in the complementarity of [T. J.] Clark's and [Michael] Fried's accounts, but in the demands placed on the beholder by modernist works themselves. As I have been arguing, modernist art has largely (but, of course, not completely) de-aestheticized the primary relation to the artwork (so the concept of aesthetic or sensual purity buys into a misleading or even regressive framework), diminished the importance of the notion of some isolated aesthetic experience as such, heightened the interpretative and so philosophical dimension of understanding artworks, and so allowed a distinctly act-centered sort of intelligibility (the artwork as interpretable act or gesture, not a occasion for a purely aesthetic response). As we have seen, that is Hegel's signal accomplishment and what makes him the potential theorist of modernism in the way Kant and the *Frühromantik* were for romantic art.» Robert B. Pippin. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago : The University of Chicago Press, 2015, pp.67-68.

337

30* «Subjektiv vermittelt, manifestiert sie sich objektiv.» *ÄT*, p.122.

31* «Objektive wird das Kunstwerk als durch und durch Gemachtes, vermöge der subjektiven Vermittlung all seiner Momente.» *ÄT*, p.252.

32* «Einzig durch ihre einige Subjektivität hindurch wird es zum Objektiven, Anderen.» *ÄT*, p.528.

33* «Die Stellung der Subjektivität zur Kunst ist nicht, wie Kant es unterstellt, die der Reaktionsweise auf die Gebilde sondern primär das Moment ihrer eigenen Objektivität, wodurch die Gegenstände der Kunst von anderen Dingen sich unterscheiden.» *ÄT*, p.527.

34* «Strikt zu unterscheiden bleibt die betrachtende Subjektivität vom subjektiven Moment im Objekt, seinem Ausdruck sowohl seiner subjektiv vermittelten Form.» *ÄT*, p.246.

36* «[a]lle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt.» *Diss*, p.165.

37* «[...] die Objektivität des Kunstwerks qualitativ anders, spezifischer durchs Subjekts vermittelt ist als die von Erkenntnis sonst.» *ÄT*, p.245.

38* «Der Vorrang des Objekts ist nicht zu verwirren mit Versuchen, Kunst aus ihrer subjektiven Vermittlung herauszubrechen und ihr Objektivität von außen her zu infiltrieren.» *ÄT*, p.478.

39* «[...] so wahr bleibt, daß kein Kunstwerk anders mehr gelingen kann, als soweit das Subjekt es von sich aus füllt.» *ÄT*, p.68.

40* «Daß mit der historischen Tendenz neuerlich das Schwergewicht sich auf die Sache, weg vom Subjekt, jedenfalls seiner Kundgabe, verlagert, unterminiert weiter die Unterscheidung der Kunstwerke von real Seienden [...].» *ÄT*, p.421.

41* «[...] ist der Glaube, durch sie entäußere die Kunst sich ihrer Subjektivität und werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert, schimärisch.» *ÄT*, p.43.

42* «Die Idee einer nicht vergegenständlichten und darum auch nicht in Intentionen adäquat zu gebenden Objektivität leuchtet in der ästhetischen Zweckmäßigkeit wie in der Zwecklosigkeit der Kunst auf. Sie wird aber dieser zuteil nur durchs Subjekt hindurch.» *ÄT*, p.428.

43* «Konstruktion ist in der Monade des Kunstwerkes, mit beschränkter Machtvollkommenheit, der Statthalter von Logik und Kausalität, transferiert aus der gegenständlichen Erkenntnis. Sie ist der Synthesis des Mannigfaltigen zu Lasten der qualitativen Momente, deren sie sich bemächtigt, ebenso wie des Subjekts, das in ihr sich auszumerzen meint, während es sie bewerkstelligt.» *ÄT*, p.91.

45* «Jene möchte auf ihrer quasi unaufhaltsamen Bahn, die nichts außer sich duldet, sich zu einem Wirklichen sui generis machen, wie sie denn gerade die Reinheit ihrer Prinzipien den auswendigen technischen Zweckformen entlehnt. [...] Das rein konstruierte, strikt sachliche Kunstwerk, seit Adolf Loos geschworener Feind allen kunstgewerblichen Wesens, geht vermöge seiner Mimesis an die Zweckformen in ein Kunstgewerbliches über, Zweckmäßigkeit ohne Zweck wird zur Ironie.» *ÄT*, p.92.

46* «Der [Wahrheitsgehalt] is aber in den Werken nur ein Negatives.» *ÄT*, p.200.

47* «[...] siedelt in steigendem Maß der Gehalt in dem von subjektiven Intentionen der Künstler Unbesetzten sich an, während Gebilde, deren Intention, sei es als fabula docet, sei als philosophische These, sich vordrängt, den Gehalt blockieren.» *ÄT*, p.226.

48* «Sie [die ästhetischen Vermittlung] ist das an den Kunstwerken, wodurch sie an ihrem Wahrheitsgehalt teilhaben. Die Bahn der Vermittlung ist im Gefüge der Kunstwerke, in ihrer Technik, konstruierbar. Deren Erkenntnis geleitet zur Objektivität der Sache selbst, die gleichsam durch die Stimmigkeit der Konfiguration verbürgt wird. Diese Objektivität aber kann schließlich nichts anderes sein als der Wahrheitsgehalt.» *ÄT*, p.424.

54* «An der Einheit der Produktion soll der Freizeitleiter sich ausrichten. Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden. In der Seele sollte ein geheimer Mechanismus wirken, der die unmittelbaren Daten bereits so präpariert, daß sie ins System der Reinen Vernunft hineinpassen. Das Geheimnis ist heute enträtselt. [...] Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre. [...] Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sonder der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet. Die Details werden fungibel. Die kurze Intervallfolge, die in einem Schlager als einprägsam sich bewährte, die vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß, die zuträglichen Prügel, die die Geliebte von der starken Hand des männlichen Stars empfängt, seine rüde Sprödeheit gegen die verwöhnte Erbin sind wie alle Einzelheiten fertige Clichés, beliebig hier und dort zu verwenden, und allemal völlig definiert durch den Zweck, der ihnen im Schema zufällt. Es zu bestätigen, indem sie es zusammensetzen, ist ihr ganzes Leben. Durchweg ist dem Film sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wie belohnt, bestraft, vergessen wird, und vollends in der leichten Musik kann das präparierte Ohr nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung raten und fühlt sich glücklich, wenn es wirklich so eintrifft. An der durchschnittlichen Wortzahl der Short Story ist nicht zu rütteln. Selbst gags, Effekte und Witze sind kalkuliert wie ihr Gerüst. Sie werden von besonderen Fachleuten verwaltet, und ihre schmale Mannigfaltigkeit läßt grundsätzlich im Büro sich aufteilen.» . *DdA*, pp.132-133.

339

55* «Surely art and even modern commercialized pseudoart cannot be explained merely by status seeking. Although true aesthetic experience may be rare to the point of being statically irrelevant, and although it may be aided or impeded by various social factors, the need for art and the desire for prestige are different psychological entities. This distinction can be verified indirectly by the fact that even the consumption of pseudoart does not coincide with consumption for purposes of ostentation only. Lovers of kitsch may look for prestige – or the enjoyable illusion of prestige – but their pleasure does not stop here. What constitutes the essence of kitsch is probably its open-ended indeterminacy, its vague “hallucinatory” power, its spurious dreaminess, its promise of an easy “catharsis”. In numerous cases, like the true art that it counterfeits, kitsch has little if anything to do with Veblenian “conspicuous consumption”. Stressing the basic modernity of kitsch, T. W. Adorno has rightfully observed: “The historical necessity of such *kitsch* has been misjudged by Veblen. [...] He knows nothing of its intrinsic modernity and visualizes the illusionary images of uniqueness in the era of mass production as mere vestiges instead of “responses” to capitalistic mechanization which betray something of the latter’s essence. The realm of objects which functions in Veblen’s

conspicuous consumption is actually a realm of artificial imagery. It is created by a desperate compulsion to escape from the abstract sameness of things by a kind of self-made and futile *promesse du bonheur*. Whether we accept the “status-seeking” theory or whether we prefer to see kitsch as a pleasurable escape from the drabness of modern quotidian life, the whole concept of kitsch clearly centers around such questions as imitation, forgery, counterfeit, and what we may call the aesthetics of deception and self-deception.» Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987, pp.228-229.

56* «Adorno erläutert die Lust des Amusements als eine an der im “Zustand der Zerstreung” erfahren “Identität”, “Imitation”, oder “Wiederholung”; sie ist das Vergnügen am “automatischen” Wiedererkennen des bereits Bekannten. Auf diesen Grundzug automatischer Wiederholung oder Identität im sinnlichen Vergnügen richtet sich die Negativität des Ästhetischen, nicht auf seine Inhalte oder Funktionen: Die “Schwelle zwischen der künstlerischen und der vorkünstlerischen Erfahrung” ist die Negation der “Herrschaft des Identifikationsmechanismus”. [...] Während das sinnliche Vergnügen durch die “automatische Wiederholung” gekennzeichnet ist, entspringt das ästhetische Vergnügen einem negativen Prozeß.» Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1988, pp.28-29.

340

58* «Es hat sich gezeigt, daß eine stereoskopische Lektüre von Adornos Texten seinem Begriff ästhetischer Negativität so verstehen kann, daß er mit elementaren Grundbedingungen ästhetischer Autonomie, die die kantische Ästhetik formuliert, vereinbar ist. Der Begriff ästhetischer Negativität läßt sich als Adornos Vorschlag zur Explikation des ästhetisches Vergnügen entsteht, indem er Verstehen negiert. [...] Die Negativitätsästhetik beschreibt die ästhetische Erfahrung als negatives Geschehen [...]; ästhetische Erfahrung ist die Subversion des in ihr versuchten Verstehens durch sich selbst.» Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., pp.44-45.

64* «No doubt, verse is primarily a recurrent “figure of sound”. Primarily, always, but never uniquely. Any attempts to confine such poetic conventions as meter, alliteration, or rhyme to the sound level are speculative reasonings without any empirical justification. [...] Valéry’s view of poetry as “hesitation between the sound and the sense” is much more realistic and scientific than any bias of phonetic isolationism.» Roman Jakobson. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in T. A.Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, p.367.

65* «Ambiguity is an intrinsic, inalienable character of any self-focused message, briefly a corollary feature por poetry. [...]The supremacy of poetic function does not obliterate the reference but makes it more ambiguous. [...] In referential language the connection between *signans* and *signatum* is overwhelmingly based on their codified contiguity, which is often confusingly labeled “arbitrariness of the verbal sign”. The relevance of sound-meaning nexus is a simple corollary of the superimposition of similarity upon contiguity. Sound symbolism is an undeniably objective relation founded on a phenomenal connection between different sensory modes, in particular between the visual and auditory experience.

[...] Poetry is not the only area where sound symbolism makes itself felt, but it is a province where the internal nexus between sound and meaning changes from latent to patent and manifests itself most palpably and intensely [...].» Roman Jakobson. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1968, pp.370-373.

66* «Die Negation des automatischen Verstehens, die sich im Zaudern des ästhetischen Signifikanten spiegelt, ist ein der ästhetischen Erfahrung immanentes Geschehen: Sie negiert genau das automatische Verstehen, das wir in der Identifizierung ästhetischer Signifikanten versuchen, indem sie es in seine Prozessualität freisetzt. [...] Das Zaudern des Signifikanten zwischen Bedeutung und Material ist ein Effekt der prozessualen Verzögerung der ästhetische Objekt im Zaudern zwischen seinen beiden Polen besteht.» Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., pp.64-66.

68* «Das Konzept der ästhetischen Negativität ist der Schlüssel zum Verständnis der doppelten Bestimmung der modernen Kunst bei Adorno: Sie ist ein autonomer Diskurs neben anderen und zugleich eine souveräne Subversion der Vernunft aller Diskurse.» Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.13.

69* «Beschreibt das Autonomiemodell die ästhetische Erfahrung als geltungsrelativ, so das Souveränitätsmodell deshalb als absolut, weil ihr Vollzug zugleich das gelingende Funktionieren der nicht-ästhetischen Diskurse sprengt. Das Souveränitätsmodell der ästhetischen Erfahrung sieht in ihr das Medium zur Auflösung der außerästhetisch herrschenden Vernunft, die Instanz einer erfahrend vollzogenen Vernunftkritik.» Christoph Menke. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Op. cit., p.10.

70* «Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel.» ÄT: 182.

74* «Eklatant wird es erst wieder in der eindringlichsten Kunsterfahrung.» ÄT: 184.

75* «Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert.» ÄT, p.185.

76* «Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. [...] Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft. Keine Aussage wäre aus dem Hamlet herauszupressen; dessen Wahrheitsgehalt ist darum nicht geringer. [...] Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation. Daß es an ihnen nichts zu interpretieren gäbe, daß sie einfach da wären, radierte die Demarkationslinie der Kunst aus.» ÄT, p.193.

78* «Zudem ist der Begriff des Verstehens auf einem hermetisch Text nicht frischfröhlich anzuwenden. Ihm wesentlich ist der Shock, mit dem er die Kommunikation heftig unterbricht. Das grelle Licht des Unverständlichen, das

solche Gebilde dem Leser zukehren, verdächtigt die übliche Verständlichkeit als schal, eingeschliffen, dinghaft – als vorkünstlerisch. Das fremde Erscheinende qualitativ moderner Werke in geläufige Begriffe und Zusammenhänge zu übersetzen, hat etwas vom Verrat an der Sache.» *NzL*, p.431.

79* «Dans ces commentaires, Adorno antecipe certains arguments de la critique littéraire contemporaine (Rancière, Steinmetz) qui commence à découvrir les implications sociales de la négativité mallarméenne. Celle-ci n'est plus perçue comme une fuite de la réalité sociale et politique, mais comme une écriture qui résiste, par sa polysémie et son hermétisme, aux mécanismes d'intégration. C'est grâce à Adorno que des poètes comme Mallarmé et Valéry, réputés obscurs et conservateurs, sont apparus sous un jour nouveau: comme des critiques sociaux difficilement récupérables; comme des précurseurs de la Théorie critique de Francfort.» Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris : L'Harmattan, 2002, p.137. «"Elle, toujours restera exclue", écrit Mallarmé à propos de la poésie qui lui apparaît comme une métonymie du Poète. Comme Mallarmé, comme Jakobson et les structuralistes de Prague, Adorno distingue le langage communicatif du langage poétique; mais à la différence des structuralistes et des linguistes, il insiste, avec Mallarmé, sur la *négativité* du langage poétique. Ce langage n'est pas seulement différent du langage quotidien: il résiste à celui-ci en niant sans compromis ses stéréotypes, ses idées reçues et ses idéologèmes.» Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Op. cit., p.138.

342

80* «Insistierte man darauf, was Verständlichkeit von Kunst überhaupt bedeutet, so müßte man die Entdeckung wiederholen, daß sie wesentlich abweicht vom Verstehen als der rationalen Auffassung eines wie immer auch Gemeinen. [...] Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt – tut man einfach das, so ist es vorweg mißverstanden –, sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist. [...] Verstehen im spezifisch begrifflichen Verstande des Wortes, wofern das Werk nicht rationalistisch verschandelt werden soll, stellt erst auf höchst vermittelte Weise sich her; indem nämlich der im Vollzug von Erfahrung ergriffene Gehalt, in seiner Beziehung zur Formensprache und den Stoffen des Gebildes, reflektiert und benannt wird. Derart verstanden werden Kunstwerke allein durch die Philosophie der Kunst, die freilich ihrer Anschauung nicht Äußerliches ist, sondern von jener immer schon erheischt.» *NzL*, pp.432-433.

81* «[...] ist das sich selbst Denken des Kunstwerks, seine noesis noeseos, durch keine verordnete Irrationalität zu gängeln. Mit verbundenen Augen muß ästhetische Rationalität sich in die Gestaltung hineinstürzen, anstatt sie von außen, als Reflexion über das Kunstwerk, zu steuern.» *ÄT*, p.175.

82* «Im adäquaten Verhalten zur Kunst ist trotzdem das subjektive Moment bewahrt; je größer die Anstrengung, das Werk und seine strukturelle Dynamik mitzuvollziehen, je mehr Subjekt die Betrachtung in jenes hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne: auch in der Rezeption vermittelt Subjektivität die Objektivität.» *ÄT*, p.396.

83* «ihm geht die Wahrheit des Werkes auf als die, welche auch die Wahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick dieses Übergangs ist der oberste von Kunst.» *ÄT*, p.401.

84* «Ähnliches gilt von der Erfahrung der Kunst. Hier ist die wissenschaftliche Erforschung, die die sogenannte Kunstwissenschaft betreibt, sich dessen von vornherein bewußt, daß sie die Erfahrung der Kunst weder ersetzen noch überbieten kann. Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Räsonnement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung as das wissenschaftliche Bewußtsein, sich eine Grenzen einzugestehen.» Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1965, p.XXVI. «Die folgenden Untersuchungen setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beugen läßt. Sie bleiben aber bei der Rechtfertigung der Wahrheit der Kunst nicht stehen. Sie versuchen vielmehr, von diesem Ausgangspunkte aus einen Begriff von Erkenntnis und von Wahrheit zu entfallen, der dem Ganzen unserer hermeneutischen Wahrheiten zu tun haben, die den Bereich methodischer Erkenntnis grundsätzlich übersteigen, so gilt ein Ähnliches für das Ganze der Geisteswissenschaften [...] aber zugleich selber *in ihrer Wahrheit zum Sprechen kommt*.» Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. *Op. cit.*, p.XXVII. «Soll in der Kunst keine Erkenntnis liegen? Liegt nicht in der Erfahrung der Kunst ein Anspruch auf Wahrheit, der von dem der Wissenschaft gewiß verschieden, aber ebenso gewiß ihm nicht unterlegen ist? Und ist nicht die Aufgabe der Ästhetik darin gelegen, eben das zu begründen, daß die Erfahrung der Kunst eine Erkenntnisweise eigener Art ist, gewiß verschieden von derjenigen Sinneserkenntnis, welche der Wissenschaft die letzten Daten vermittelt, aus denen sie die Erkenntnis der Natur aufbaut, gewiß auch verschieden von aller sittlichen Vernunftserkenntnis und überhaupt von aller begrifflichen Erkenntnis, aber doch Erkenntnis, das heißt Vermittlung von Wahrheit? Das läßt sich schwerlich zur Anerkennung bringen, wenn man mit Kant Wahrheit der Erkenntnis and dem Erkenntnisbegriff der Wissenschaft und dem Wirklichkeitsbegriff der Naturwissenschaft mißt. Es ist notwendig, den Begriff der Erfahrung weiter zu fassen, als es Kant tat, so daß auch die Erfahrung des Kunstwerkes als Erfahrung verstanden werden kann. Für diese Aufgabe können wir uns auf Hegels bewundernswerte Vorlesungen über Ästhetik berufen. Hier ist auf eine großartige Weise der Wahrheitsgehalt, der in aller Erfahrung von Kunst liegt, zur Anerkennung gebracht und zugleich mit dem geschichtlichen Bewußtsein vermittelt. Die Ästhetik wird damit zu einer Geschichte der Weltanschauungen, d.h. zu einer Geschichte der Wahrheit, wie sie im Spiegel der Kunst sichtbar wird. Damit ist die Aufgabe grundsätzlich anerkannt, die wir formulieren, in der der Erfahrung der Kunst selbst die Erkenntnis von Wahrheit zu rechtfertigen.» Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. *Op. cit.*, p.93.

PARTE III

A SUBJETIVIDADE COMO PRINCÍPIO DE VERDADE DA ARTE

Capítulo 1. O conceito de *subjetividade estética* segundo a filosofia adorniana da arte

1* «Ästhetik heißt soviel wie den Bedingungen und Vermittlungen der Objektivität von Kunst nachgehen.» *ÄT*, p.397.

2* «An der Ästhetik ist es, die Topographie jener Momente aufzuzeichnen.» *ÄT*, p.424.

3* «[...] insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.» *ÄT*, p.253.

5* «Geschichte darf der Gehalt der Kunstwerke heißen. Kunstwerke analysieren heißt so viel wie der in ihnen aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwerden.» *ÄT*, p.132.

6* «Weit eher sind die in den Kunstwerken latenten und in Augenblick durchbrechenden Prozesse, ihre innere Historizität, die sedimentierte auswendige Geschichte. Die Verbindlichkeit ihrer Objektivität sowohl wie die Erfahrungen, aus denen sie leben, sind kollektiv.» *ÄT*, p.133.

344

7* «Diese Allgemeinheit ist kollektiv, so wie die philosophie Allgemeinheit, für welche einmal das transzendente Subjekt das Signum war, auf kollektive zurückdeutet. Aber an den ästhetische Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihre Kollektives: damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne. Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens.» *ÄT*, pp.197-198.

8* «Soweit Kunst durch subjektive Erfahrung hindurch konstituiert, dringt gesellschaftlicher Gehalt wesentlich in sie ein; nicht wörtlich jedoch, sondern modifiziert.» *ÄT*, p.459.

9* «Adorno dissipe l'ambiguïté qui pourrait naître d'une réhabilitation idéaliste du «sujet» artistique. L'artiste est autant créateur que représentant. L'artiste comme *Statthalter*, c'est aussi l'artiste comme *Stellvertreter*, représentant de la tendance social globale (*Gesamtsubjekt*), médiation nécessaire entre l'art et la réalité sociale. Il a pour s'exprimer, et parmi les matériaux mis à sa disposition, le choix entre un langage adéquat et celui de la fausse conscience (*falsches Bewusstsein*). L'emotion subjective résulte, pour Adorno, de l'apparition de quelque chose d'objectif, qui n'est autre que le déploiement des forces productives (*Entfallung der Produktivkräfte*), déploiement que l'art possède en commun avec la société, mais contre lequel, simultanément il s'oppose, par son moment critique.» Marc Jimenez. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.139-140. «Mais l'objet de la théorie adornienne est moins la "pression du social" sur l'individu, l'artiste, le créateur, que l'impression interne du social dans l'oeuvre que révèle la pression sociale externe à laquelle sont soumis les individus. L'identification du contenu de vérité des oeuvres,

de leur “teneur” idéologique – le *Gehalt* de *Wahrheitsgehalt* accepte cette traduction – exige à la fois une esthétique philosophique – réflexion sur les concepts et les catégories traditionnels – et l’analyse des oeuvres particulières. [...] L’exigence théorique et philosophique en esthétique est incluse dans le projet d’une théorie critique de la société, et l’esthétique demeure philosophie dans la mesure où – comme la philosophie à l’époque de sa réalisation manquée – elle assume la critique permanente du statut et de la fonction de l’art à l’intérieur de la société contemporaine, à partir des oeuvres elles-mêmes. Cette exigence suppose que l’oeuvre d’art puisse apparaître comme un moment essentiel de cette critique, lieu d’expression des antagonismes sociaux: telle est du moins la tâche des analyses, notamment musicales et littéraires, consistant à montrer que ce qu’une tradition, communément et commodément, continue d’appeler “forme”, n’est rien d’autre qu’un contenu social sédimenté. L’esthétique adornienne partage avec celle de Marcuse et celle de Benjamin cette absolue certitude que la sphère esthétique, dans sa totalité, est politique. Nombreux sont les obstacles... politiques précisément, ayant interdit à cette évidence de s’imposer comme telle. C’est déjà vers elle pourtant que tendait l’étonnante intuition de Schiller, rêvant dans ses *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme* de la fondation d’un état esthétique et de l’abolition de la division sociale du travail. Le lien entre art et politique, inévitable pierre d’achoppement de toute esthétique, n’est ni pensé ni posé par Adorno en termes de relation ou de rapport; l’existence même de l’art, sa permanence – sa survivance – dans l’univers de la rationalité est en soi politique, politique au point de rendre superflus l’engagement et toute justification de protestation contra la réalité établie: que l’art prenne parti – explicitement – signifie le sacrifice de son autonomie.» Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. *Op. cit.*, pp.50-51.

345

10* «Denn über die subjektive Intention sich Erhebenden, nicht in deren Willkür Gegebenen entspricht ein ähnlich Objektives im Subjekt: dessen Erfahrungen, soweit sie jenseits des bewußten Willens ihren Ort haben. [...] Der allein angemessene Begriff von Realismus, dem freilich keine Kunst heute ausweichen kann, wäre die unbeeirrte Treue zu jenen Erfahrungen. Wofern sie tief genug führen, betreffen sie geschichtliche Konstellationen hinter den Fassaden der Realität wie der Psychologie. Wie die Interpretation überkommener Philosophie nach den Erfahrungen graben muß, welche die kategoriale Apparatur und die deduktiven Zusammenhänge überhaupt erst motivieren, so drängt die Interpretation der Kunstwerke auf diesen subjektiv erfahrenen uns das Subjekt unter sich lassenden Erfahrungskern; damit gehorcht sie der Konvergenz von Philosophie und Kunst im Wahrheitsgehalt. Während dieser das ist, was die Kunstwerke an sich, jenseits ihrer Bedeutung, sagen, setzt er sich durch, indem die Kunstwerke geschichtliche Erfahrungen in ihrer Konfiguration niederschreiben, und das ist anders nicht als durchs Subjekt hindurch möglich: der Wahrheitsgehalt ist kein abstraktes An sich.» *ÄT*, pp.421-422.

11* «Mit ihrer Reflexion setzt Ästhetik ein; nur durch jene hindurch öffnet irgend sich die Perspektive dessen, was Kunst sei. Denn sie und ihre Werke sind allein, was sie werden können. Weil kein Kunstwerk seine immanente Spannung ohne Reste aufzulösen vermag; weil Geschichte schließlich noch die Idee solcher Auslegung der vorhandenen Kunstwerke und ihres Begriffs sich befriedigen. Daß sie ihrem Wahrheitsgehalt sich zukehrt, treibt sie, als Philosophie, über die Werke hinaus.» *ÄT*, p. 533.

12* «[...] the conflation of art and aesthetics, so thoroughly pervades both philosophical and popular discourses about art that the term 'aesthetics' (*Ästhetik*) has long been used, and continues to be used, as the very name for the philosophical discourse on art – a practice that was already so commonplace in Germany by the 1820s that even Hegel succumbed to it, despite his explicit recognition of its inappropriateness, at the beginning of his *Lectures* on the topic. [...] The [...] reason for the failure to grasp art's contemporaneity philosophically [...] has a more complicated philosophical distribution. It derives, in part, from the aforementioned de-historicizing function of 'aesthetic' in its conceptual distinction from 'art', and in part from a more general refusal of the temporal logic of historical totalization. [...]» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York : Verso, 2013, p.9.

13* «There is no critically relevant pure 'aesthetics' of contemporary art, because contemporary art is not an aesthetic art in any philosophically significant sense of the term. More specifically, it will be argued that, *contemporary art* is historically determined as a *postconceptual art*. As such, it actualizes the idea of the work of art to be found in the Jena Romantic philosophy of art, under new historical conditions. The art history that 'art criticism [ideally] is' is the art history of a historically reflective (that is, post-Hegelian) Romantic philosophy of art. This was the legacy bequeathed, in an earlier period, to Adorno by Walter Benjamin. It is handed down to us today, developed and transformed (mediated by the subsequent history of modernism) by Adorno's *Aesthetic Theory*.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art. Op. cit.*, p.10.

346

14* «Heideggerian ontology of art, for example, whilst philosophically 'anti-aesthetic', is so in the name of Romanticism of Being, to which 'art' is appended as an 'original' appearing. The history of art is thereby subordinated to an epochal history of Being, to which the present's openness to the future functions only as a basis for a 'return to origin'. Ontological in a quite different, but equally unhistorical sense, yet naturalistically futural, Deleuze's proposition that 'the work of art is a being of sensation and nothing else' offers a post-Heideggerian, neo-Nietzschean ontology of art as a diagrammatic construction of forces. Deleuze and Guattari are as insistent on the difference of their ontological concept of 'affect' from 'aesthetic' as they are on that between the concepts of 'percept' and 'perception'. Yet this is precisely the ontological depth of this notion of sensation that makes it only *indifferently* applicable to art, in a principled indifference of 'aesthetic' to the art/non-art distinctions, while nonetheless functioning meta-critically as the criterion differentiating art from 'philosophy' and 'science'. The problem is that, today, art/non-art distinction does not primarily concern art's transcendental difference from these other intellectual practices (in a reprise of the neo-Kantian discourses of spheres of validity), but rather its difference from the literality of the everyday.» Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art. Op. cit.*, pp. 9-10.

15* «The dominant category of modernist art criticism was for many years, up until the 1960s, the category of medium. The subsequent dissolution of the limits of medium as the ontological bases of art practices, and the establishment of a complex and fluid field of generically artistic practices, has posed new problems of critical judgement to which the concept of the contemporary represents an

increasingly powerful response. However, this concept must be *constructed* rather than merely discovered.». Peter Osborne. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art. Op. cit.*, p.3.

16* «The editor of Horkheimer's collected works, G. S. Noerr, has made a detailed study of the essay's typescripts, the files where they were stored, and the handwriting of those who revised the manuscripts. Though painstaking, such positivistic philology is not of great use here because, as Leo Lowenthal and Gretel Adorno have pointed out, the essays were the result of collective dictation and intensive conversation. The typescripts Noerr examined are densely mediated documents. More is to be learned about the work's origins from stylistic comparisons. With regard to just this issue, Habermas has claimed it is obvious that Horkheimer wrote the volume's lead essay "The Concept of Enlightenment". Unfortunately, Habermas is so sure his claim is self-evident to any careful reader that he furnishes no support for it. Yet he inadvertently provides counterevidence elsewhere by citing some of the well-known formulations from the lead essay: "Every attempt to break out of nature's power by breaking nature only results in deeper subordination to nature's power"; "Men and women have always had to choose between subjection to nature of the subjection of nature to the self"; "Just as the myths already realize enlightenment, so enlightenment with every step becomes more deeply embedded in mythology". Habermas did not choose the most startling lines from the essay [...] Each is crucially memorable and – in revenge – sure to be cited into oblivion. This quality of the lead essay, however, casts doubt on Horkheimer's primacy in its composition. With few exceptions there are no comparable lines in the rest of Horkheimer's work; neither before or after did he formulate such compelling ideas. In contrast, the elasticity of thought, the rhetorical ingenuity and aphoristic trenchancy of the essay characterizes all of Adorno's writings – from his first book on *Kierkegaard* to the last lines of *Aesthetic Theory*. Comparing the volumes Horkheimer and Adorno wrote independently of one another while they were working on *Dialectic of Enlightenment* is like juxtaposing Spinoza and a TV philosopher: Adorno's *Philosophy of New Music* is written on the same level as *Dialectic of Enlightenment*, whereas Horkheimer's *Eclipse of Reason* is akin to valuable though diluted culture criticism of the same period.». Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006, pp. 25-26.

347

19* «Conventional understandings of mimesis fall short of the complexity and significance of the concept. It is restricted in some cases to aesthetics, in others to imitation. These definitions reveal neither the anthropological dimension of mimesis nor the variety of meanings that can be and have been attached to the term. And this is the case even though mimesis plays a critical role in nearly all areas of human thought and action, in our ideas, speech, writing, and reading. Mimesis is a *conditio humana* at the same that it is responsible for variations among individual beings. A spectrum of meanings of mimesis has unfolded over the course of its historical development, including the act of resembling, of presenting the self, and expression as well as mimicry, *imitatio*, representation, and nonsensuous similarity. The accent may lie on similarity in sensuous terms, on a nonsensuous correspondence, or on an intentional construction of a correlation. Some writers have emphasized the intermediary character of mimesis; they locate

it in medial images, which occupy the space between the inner and the outer worlds. Depending on developments in the larger aesthetic, philosophical, or social context, the meaning of mimesis changes, betraying a hitherto scarcely noted richness in the concept.» Gunter Gebauer; Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley : University California Press, 1995, p.1.

21* «The like produces the like, or that an effect resembles its causes.» James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Ed., introd. e notas Robert Fraser. Oxford : Oxford University Press, 1994, p.26.

22* «That things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed.» James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. *Op. cit.*, p.26.

24* «Perhaps the most familiar application of the principle that like produces like is the attempt which has been made by many peoples in many ages to injure or destroy an enemy by injuring or destroying an image of him, in the belief that, just as the image suffers, so does the man, and that when it perishes he must die.» James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. *Op. cit.*, p.28.

25* «Thus the logical of Contagious Magic, like that of Homoeopathic Magic, is a mistaken association of ideas; its physical basis, if we may speak of such a thing [...] is assumed to unite distant objects and to convey impressions from one to the other. The most familiar example of Contagious Magic is the magical sympathy which is supposed to exist between a man and any severed portion of his person, as his hair or nails; so that whoever gets possession of human hair or nails may work his will, at any distance, upon the person from whom they were cut.» James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. *Op. cit.*, p.37.

29* «Homoeopathic magic commits the mistake of assuming that things which resemble each other are the same: contagious magic commits the mistake of assuming that things which have once been in contact with each other are always in contact. But in practice the two branches are often combined; or, to be more exact, while homoeopathic or imitative magic may be practiced by itself, contagious magic will generally be found to involve an application of the homoeopathic or imitative principle. Both trains of thought are in fact extremely simple and elementary. [...] Both paths of magic, the homoeopathic and the contagious, may conveniently be comprehended under the general name of Sympathetic Magic, since both assume that things act on each other at a distance through a secret sympathy.» James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. *Op. cit.*, p.27.

30* «This great discovery of the inefficacy of magic must have wrought a radical though probably slow revolution in the minds of those who had the sagacity to make it. The discovery amounted to this, that men for the first time recognised their inability to manipulate at pleasure certain natural forces which hitherto they had believed to be completely within their control. It was a confession of human ignorance and weakness. [...] Not that the effects which he had striven so hard to produce did not continue to manifest themselves. They were still produced, but not by him. The rain still fell on the thirsty ground: the sun still

pursued his daily, and the moon her nightly journey across the sky. All things indeed went on as before, yet all seemed different to him whose eyes the old scales had fallen. For he could no longer cherish the pleasing illusion that it was he who guided the earth and the heaven in their courses [...]. [...] If the great world went on its way without the help of him and his fellows, it must surely be because there were other beings, like himself, but far stronger, who, unseen themselves, directed its course and brought about all the varied series of events which he had hitherto believed to be dependent on his own magic.» James George Frazer *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Op. cit.*, pp.55-56.

44* «Natur soll nicht mehr durch Angleichung beeinflusst, sondern durch Arbeit beherrscht werden.» *DdA*, p.25.

45* «In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge immer als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft. Diese Identität konstituiert die Einheit der Natur.» *DdA*, p.159.

46* «[...] erlangt Mensch die Identität des Selbst, das sich in der Identifizierung mit anderem nicht verlieren kann [...]. [...] Es ist die Identität des Geistes und ihr Korrelat, die Einheit der Natur, der die Fülle der Qualitäten erliegt. Die disqualifizierte Natur wird zum chaotischen Stoff bloßer Einteilung und das allgewaltige Selbst zum bloßen Haben, zur abstrakten Identität.» *DdA*, p.16.

50* «Die mannigfaltigen Affinitäten zwischen Seienden werden von der einen Beziehung zwischen sinngebendem Subjekt und sinnlosem Gegenstand, zwischen rationaler Bedeutung und zufälligem Bedeutungsträger verdrängt. Auf der magischen Stufe galten Traum und Bild nicht als bloßes Zeichen der Sache, sondern als mit dieser durch Ähnlichkeit oder durch den Namen verbunden. Die Beziehung ist nicht die der Intention sondern der Verwandtschaft. Die Zauberei ist wie die Wissenschaft auf Zweck aus, aber sie verfolgt sich durch Mimesis, nicht in fortschreitender Distanz zum Objekt.» *DdA*, pp.16-17.

349

56* «Since the mimetic faculty denotes abilities that are among those definitive of human beings, it offers promising ground for historical-anthropological analysis. Max Horkheimer and Theodor Adorno made a major contribution to such a study by focusing on the role of mimesis in the civilizing process, in the genesis of individual being, of the subject, in the development of human cognition, and in art and aesthetics.» Gunter Gebauer, Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society. Op. cit.*, p.281. «While the “precivilized” phase is marked by a mimetic relation between human being and nature, which originates in the affinity between human being and nature and realizes itself via physical, ritualistic, and magical processes of adaptation, this archaic form of mimesis declines in significance in the historical period. The phase of “organic adaptation to others”, and the “organized control of mimesis” of the magical phase are replaced by “rational practice, by work, in the historical phase”. The rational practice of the historical period is simultaneously based on mimesis and a substitute for it. Rationality, as instrumental rationality, develops out of the organized form of interaction with mimesis and operates to control the latter’s negative side, thus serving the interest of self-preservation. The goal is no longer the organic adaptation to others and surrender to nature but the rational self-assertion of human being over against nature. If nature is dominant over

human being in the precivilized phase of mimesis, in the course of the civilizing process human being takes over the place of nature. Human condition extends both inner and outer nature. Instead of the general subordination of all things to magical-mythical forces as in early times, there results a new subordination to the abstract universal of a form of rationality, the power of which is ultimately totalitarian. Rationality becomes a power comparable to the mythical powers of the magical period. The constraint once imposed on human being by nature is continued in the form of *work on the civilizing period*. Human history comes to aim “at liberating men from fear and establishing their sovereignty”. To replace the domination of nature by the domination of human being appears, from this perspective, to be the goal of all development. Obviously, human life without reference to domination is not possible. Human being appears to be restricted to the choice between subjecting itself either to the domination of nature or to its own domination. Sacrifices are necessary in both cases. Attempts are made in the mimetic-magical phase to influence natural powers represent forms of rationality through which human being asserted itself historically against nature and gradually came to dominate. That rationality takes over the place of the mythical powers and becomes the instrument of self-assertion, however, does not mean that the shift is accomplished without sacrifice. Lost in the transformation of mimesis into rationality is precisely a nonrational interaction with outer and inner nature, which is to say, the possibility of maintaining a mimetic relationship with nature. Rationality does indeed enhance security, but it deprives human being of the opportunities for happiness that otherwise inhere in outer and inner nature. Thus does the self-constituting *I*, bent on control and self-assertion, forfeit chances for sensuous fulfillment. The human self removes itself from nature and takes up a juxtaposed position; two substances, separated from each other, come into being. Descartes’s differentiation between a self-sufficient *res cogitans* and an opposing *res extensa* is the clear expression of the emerging dualism. The distinction implies an abstraction from the physicality of thought. It makes possible to identify a *res cogitans* that is identical with itself and independent of nature. Only total difference is able to create total identity. The domination of the self over inner nature leads not only to its suppression but even to its dissolution. The sacrifice now is the vitality of the self, along with the sensuous fulfillment it contains. [...] With the disenchantment and demythologization of the world, human being no longer makes sacrifices to mythical powers, but it does sacrifice its affinity to nature and thus a part of its self. The result is an introversion of the sacrificial victim. In order that self-sacrifice not be experienced as painful, the mimetic relation to the world is repressed, rendered taboo – and the desire to recapture what has been lost becomes a central theme in art and aesthetics. Repressed mimesis survives as the longing for sensuous proximity, for immediate expression and nonidentifying cognition. A simple regression into conditions that have been overcome in the process of civilization, however, is ruled out.». Gunter Gebauer; Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society. Op. cit.*, pp.284-286.

57* «Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergißt und woran deren zweite Reflexion mahnt.» *ÄT*, p.105.

58* «Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens.» *ÄT*, p.86.

59* «Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt von Kunst [...]» *ÄT*, p.121.

60* «Für ein Verständnis von Adornos Ästhetik bleibt die *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer ein Schlüsseltext. In ihr ist die Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung entfaltet, die Dialektik des ästhetischen Scheins zumindest angedeutet. Die wechselseitige Durchdringung dieser beiden Dialektiken ist das Bewegungsprinzip der *Ästhetische Theorie*. Was die *Dialektik der Aufklärung* betrifft, so rührt der außerordentliche Charakter dieses Buches nicht nur von seiner literarisch verdichteten, gleichsam von Blitzen durchzuckten Prosa her, sondern mehr noch von dem außerordentlich Gewagten des Versuchs, zwei disparate philosophische Traditionslinien miteinander zu verschmelzen: eine, die von Schopenhauer über Nietzsche zu Klages führt, und eine andere, die von Hegel über Marx und M. Weber zum führen Lukács führt. Schon Lukács hatte die Rationalisierungstheorie Webers in die Kritik der politischen Ökonomie integriert; die *Dialektik der Aufklärung* ließe sich als Versuch verstehen, auch noch die radikale Zivilisations- und Vernunftkritik L. Klages' marxistisch anzueignen. So werden Stufen der Emanzipation von Naturbann und korrespondierende Stufen der Klassenherrschaft (Marx) zugleich als Stufen der Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung (Klages) aufgefaßt. Hierzu muß die erkenntnistheoretische Trias von Subjekt, Objekt und Begriff in ein Unterdrückungs- und Überwältigungsverhältnis umgedeutet werden, wobei die unterdrückende Instanz – das Subjekt – zugleich zum überwältigten Opfer wird: die Unterdrückung der inneren Natur mit ihren anarchischen Glücksimpulsen ist der Preis für die Ausbildung eines einheitlichen Selbst, welche um der Selbst-*Erhaltung* und um der Beherrschung der äußeren Natur willen notwendig war. Nicht nur auf Klages, sondern schon auf Nietzsche, ja auf Schopenhauer zurück geht der Gedanke, daß Begriffe "ideelle Werkzeuge" sind, zum Zwecke der Zurechtmachung und Beherrschung der Wirklichkeit durch ein Subjekt, das wesentlich als Wille zur Selbsterhaltung gedacht ist.». Albrecht Wellmer. «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1985, pp.10–11.

351

62* «Das Ziel, auf das Hegel hinsteuert [...] ist der Primat des Geistes über die Natur, die Eingliederung der Naturphilosophie in eine Natur und Geist in sich befassende Geistesphilosophie. [...] Mit der Einsicht, daß der Geist den Primat über die Natur hat, ist die weitere, daß die Kunst im Stufenreich der Formen des Geistes nicht über die Religion stehen, und daß die ästhetische Religion der Griechen kein Vorbild mehr für den christlichen Geist werden kann, gegeben.»] Richard Kroner. *Von Kant bis Hegel*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1961, pp.230–231. «[I]n ihm bejaht der deutsche Idealismus seine eigene historisch entstandene geistige Wirklichkeit: Hegels Philosophie will nur die Selbsterkenntnis dieser Wirklichkeit, die Selbstverständigung der in ihr lebendigen, von ihr geglaubten Weltanschauung sein. Hegel kann das Wesen der geistigen Religion als das Wesen der wahren Religion anerkennen, weil er das Wesen des Geistes anders als Schelling begreift, weil er nicht in dem den Geist als Potenz in sich befassenden Universum, sondern in dem die Natur als Potenz in sich befassenden Geiste die absolute Identität und Totalität sucht: so kann die vorhandene geistige Religion, die Religion des heiligen Geistes, zugleich als die wahre Religion Identitätsreligion, als die universale, die philosophische Religion verstanden werden.». Richard Kroner. *Von Kant bis Hegel*. *Op. cit.*, p.238.

64* «Dialektisch ist Kunst insoweit zu konstruieren, wie Geist ihr innewohnt, ohne daß sie ihn doch als Absolutes besäße oder ihn garantierte. Die Kunstwerke sind, mögen sie noch so sehr ein Seiendes scheinen, Kristallisation des Prozesses zwischen jenem Geist und seinem Anderen. Das impliziert die Differenz von der Hegelschen Ästhetik. In dieser ist die Objektivität des Kunstwerks die in ihre eigene Andersheit übergegangene und mit ihr identische Wahrheit des Geistes. Ihm ward Geist eins mit der Totalität, auch in der Kunst. Er ist aber, nach dem Sturz der Generalthese des Idealismus, in der Kunstwerken bloß ein Moment; das zwar, was sie zur Kunst macht, doch gar nicht präsent ohne das ihm Entgegengesetzte. [...] Der Geist in den Werken ist konstitutiv nicht rein.» *ÄT*, p.512.

65* «[...] die Philosophen des Deutschen Idealismus auf spekulativem Wege zurückzugewinnen trachten, was Kants Kritizismus preisgeben mußte: die Einheit von Subjekt und Objekt, von Geist und Natur.» Peter Szondi. « Antike e Moderne in der Ästhetik der Goethezeit » in Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, p.221.

66* «As will be immediately evident to those already familiar with Adorno's work – and as will be elucidated later for those who are not – every element of Adorno's analysis of the dialectic of enlightenment and its relation to aesthetics has its precedent in Schiller's aesthetics, beginning with the natural historical figure of the dialectic of enlightenment itself. [...] Schiller took the side of reason against reason, intending to counter the dialectic of enlightenment by way of aesthetics. Aesthetic semblance, which he conceived in terms of Kant's free play of reason, is to recuperate reason. To restore those narrowed by the dialectic of enlightenment, Schiller writes that is necessary to "surround them, wherever you meet them, with noble, great and ingenious forms and encompass them about with the symbols of excellence, until semblance conquers actuality, and art triumph over nature.". Echoing Schiller, Adorno wrote in his earliest aesthetics that the problem of art is "to change the world by the strength of an image". Adorno's writings follow Schiller in the specific sense of conceiving the solution to the dialectic of enlightenment, the realization of reason, as dependent on aesthetic semblance.» Robert Hullot-Kentor. «Back to Adorno» in Robert Hullot-Kentor. *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. Op. cit., pp.34-35.

67* «In ihr [in die Kunst] stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt.» *ÄT*, p.86.

68* «Aus dem Wiederkehrenden wird jenes antithetische Andere, ohne das Kunst ihrem eigenen Begriff nach gar nicht wäre; durch Negation rezipiert, nagt es korrektiv am Affirmativen der vergeistigenden Kunst [...]» *ÄT*, p.77.

69* «On voit que la critique adornienne de la raison dominante et d'une subjectivité asservie par sa propre conceptualisation instrumentale n'aboutit pas à un désaveu de la notion de sujet. Il s'agit plutôt d'imaginer une subjectivité capable de se réconcilier avec ses objets et avec la nature en s'orientant vers la mimésis de l'art. Malgré les affinités indéniables de la critique adornienne du logos dominateur avec les critiques postmodernes de Lyotard, Foucault ou

Vattimo, il ne faut pas perdre de vue cette tentative de la Théorie critique de l'après-guerre pour sauver le sujet individuel. De façon complémentaire, Adorno refuse de congédier le discours conceptuel qui seul garantit l'autonomie du sujet et de sa capacité critique. L'oeuvre d'art, telle qu'elle apparaît dans la Théorie esthétique et dans les *Notes sur la littérature*, ne peut être réduite au concept; mais, loin d'être un fait matériel brut ou une simple source de plaisir, elle est essentielle à la connaissance et à la prise de conscience critique. Pour Adorno les oeuvres d'art sont des énigmes (Rätsel). Il parle du caractère énigmatique (Rätselcharakter) de l'art: "Toutes des oeuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes.". Pourtant, cette opacité de l'art qui est due à son caractère mimétique, non conceptuel n'entraîne pas un renoncement au commentaire théorique, à l'interprétation.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard. Op. cit.*, p.158. «La négation du postulat hégélien d'identité n'entraîne pas un renoncement à la pensée conceptuelle chez Adorno. Il s'agit plutôt de trouver une synthèse entre le concept et la mimésis artistique. Dans la Dialectique négative, la pensée philosophique aspire vers l'art non conceptuel et sa mimésis, tout en tenant compte du fait que la négativité du concept qui bloque tout rapprochement entre le sujet et l'objet ne saurait justifier un renoncement à la conceptualization. [...] On voit bien que la critique adornienne de la raison rationaliste et dialectique n'aboutit pas, comme celle de Foucault, à une identification de la raison avec le pouvoir. [...] Ce refus d'abandonner la réflexion critique, qui est toujours réflexion par un individu autonome, rend compte de la distance qui sépare Adorno de Foucault, Deleuze et des autres penseurs postmodernes qui ont renoncé à la notion de sujet individuel et à la notion complémentaire de critique.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard. Op. cit.*, pp.28-28. «A la différence du penseur postmoderne [Lyotard], il [Adorno] n'a jamais abandonné la notion hégélienne de médiation [Vermittlung] et l'espoir de pouvoir dépasser la pensée conceptuelle par le concept [...]. Il [Adorno] ne saurait donc accepter l'image lyotardienne d'un langage éclaté, dont les concepts perdent leur valeur théorique et critique.». Pierre V.Zima. *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard. Op. cit.*, p.37. «Avec l'idée de postmodernité, je me place dans ce contexte. Et dans ce contexte, je dis que notre rôle de penseurs est d'approfondir ce qu'il en est du langage, de critiquer l'idée plate d'information, de révéler une opacité irrémédiable au sein du langage lui-même. Celui-ci n'est pas un "instrument de communication", c'est un archipel hautement complexe formé de domaines de phrase à régimes si différents qu'on ne peut pas traduire une phrase d'un régime (une descriptive par exemple) en une phrase d'un autre (une évaluative, une prescriptive). Thom écrit dans ce sens: "Un ordre ne contient aucune information.". Toutes les recherches des avant-gardes scientifiques, littéraires, artistiques depuis un siècle vont dans cette direction, à découvrir l'incommensurabilité des régimes de phrases entre eux. Le critère de performativité, de ce point de vue, apparaît comme une invalidation grave de possibilités du langage. Freud, Duchamp, Bohr, Gertrude Stein, mais déjà Rabelais, Sterne, sont des postmodernes en ce qu'ils mettent l'accent sur les paradoxes, qui attestent toujours l'incommensurabilité dont je parle. Et ils se trouvent ainsi au plus près de la capacité et de la pratique du langage ordinaire. Ce que vous appelez la philosophie française des dernières années, si elle a été postmoderne de quelque manière, c'est qu'elle a mis à travers sa réflexion sur la déconstruction de l'écriture (Derrida), sur le désordre du discours (Foucault),

sur le paradoxe épistémologique (Serres), sur l'altérité (Lévinas), sur l'effet de sens par rencontre nomadique (Deleuze), c'est qu'elle a mis ainsi l'accent sur les incommensurabilités. Quando on lit maintenant Adorno, surtout des textes comme *Théorie esthétique*, *Dialectique négative*, *Minima moralia*, avec ces noms propres en tête, on est sensible à ce qu'il y a d'anticipation du postmoderne dans sa pensée, encore qu'elle reste le plus souvent réticente, on refusé.». Jean-François Lyotard. «Appendice svelte à la question postmoderne.» in Jean-François Lyotard. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris : Galilée, 1984, pp.84-85. «L'un des trois masques que le diable revêt, dans le chapitre XXV de Doktor Faustus, est à l'image d'Adorno. Successivement le principe démoniaque, ou démonique comme disait Freud, se déguise [...] en théoricien et critique de la composition musicale, en diable cornu. La diable, travesti en intellectuel, prononce des phrases entières de la *Philosophie de la Nouvelle Musique*, telles quelles. [...] Dans la modernité, la grande inspiration ne peut être que démoniaque: le maître de l'enthousiasme ne peut être Dieu, pour que Dieu et l'inspiration soient compatibles, il faut qu'un culte puisse accueillir les oeuvres, qu'un ordre, embrassant toutes les activités, permette de les relier en une totalité, qu'une religion unisse les affects. La modernité est la perte de cette totalité, toute oeuvre y apparaît et y vit dans la désaffection, la méfiance; l'artiste est un voyageur solitaire. Il n'y a pas de culte, seulement une culture. Le diabolisme est alors le témoignage que la force ou puissance paroxystique persiste aux confins d'un monde qui n'a pas de place pour elle. – Elle ne peut persister que comme maladie, syphilis, névrose, etc: manières dont ce monde aux affects affaiblis nomme les hautes intensités pour les neutraliser, tentatives de les ramener dans son "ordre" positiviste. – Ainsi, selon Adorno, la grande musique schoenbergienne atteste que la puissance du témoignage qu'elle porte et son incompréhensibilité, les ténèbres où elle reste plongée, et qu'on la taxe d'être l'oeuvre de malades.». Jean-François Lyotard. «Adorno come diavolo» in Jean-François Lyotard. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, pp.117-119.

70* «Paradox bewirkt die Hegelsche Geistesmetaphysick etwas wie Verdinglichung des Geistes im Kunstwerk zu dessen fixierbarer Idee [...].» *ÄT*, p.141.

73* «Erst im Fortgang der Reflexion erweist sich das Identitätsprinzip auch im Kunstwerk als illusionär [...]; insofern freilich kennen auch die Kunstwerke keine positive Negation.» *ÄT*, p.478.

74* «[...] das Nichtidentische taugt ihm einzig als Fessel der Subjektivität, anstatt daß er dessen Erfahrung als Telos des ästhetischen Subjekts, als dessen Emanzipation bestimmte. Fortschreitende dialektische Ästhetik wird notwendig zur Kritik auch an der Hegelschen.» *ÄT*, p.119.

76* «Der Zirkel der Identifikation, die schließlich immer nur sich selbst identifiziert, ward gezogen von dem Denken, das nichts draußen duldet; seine Gefangenschaft ist sein eigenes Werk.» *ND*, p.174

78* «Sie [die Philosophie] soll nicht das Phantasma eines Ganzen bereiten.» *ND*, p.25

80* «[...] den Schein von Identität spreng[en].» *ND*, p.152

81* «Insgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation, das an ihr zu Rettende.» ND, p.152.

82* «[...] besteht der philosophische Entfaltungsgang [...] in einer Vertiefung des gestigen Gehalts.» G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik. Vol.III.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p.233.

83* «[...] es geht mir aber um eine strukturelle Gemeinsamkeit bei Adorno und Lyotard; und diese besteht in folgendem: bei Adorno wie bei Lyotard ist der Begriff der Kunst negatorisch bezogen auf einen Begriff des Begriff (des "identifizierenden Denkens", der "Repräsentation"), der einer Nietzscheanischen Tradition der Sprach- und Vernunftkritik entstammt und der mir sprachphilosophisch höchst problematisch erscheint. Die "tiefengrammatische" Gemeinsamkeit der Sprach- und Vernunftkritik bei Adorno und Lyotard äußert sich in strukturellen Homologien zwischen der Kritik des identifizierenden Denkens und der Kritik des repräsentierenden Zeichens. Es sind diese gemeinsamen sprach- und vernunftphilosophischen Prämissen, die beide, Adorno wie Lyotard, daran hindern, das am Kunstwerk zu benennen, wodurch es mehr ist als bloß eine Chiffre des Absoluten; das also, wodurch die Kunst auf eine komplexe Weise auf Wirklichkeit bezogen ist. Vielleicht könnte man in beiden Fällen von einem verborgenen Dogmatismus un den Tiefen der Theorie sprechen: So wie bei Adorno die Kunst um ihres eigenen Begriffs willen auf die Negation des Sinns fixiert ist, so ist sie bei Lyotard um ihres Begriffs willen auf die Negation der Repräsentation fixiert. So wie die Kritik des "identifizierenden Denkens" der Schlüssel ist für Adornos Ästhetik der Negativität, so wird die Kritik der Repräsentation zum Schlüssel für Lyotards Ästhetik der Postmoderne.» Albrecht Wellmer. «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Op. cit.*, pp.61-62. «Ich kehre noch einmal zurück zur modernen Kunst. Wir hatten gesehen, daß der Postmodernismus weitgehend ein ästhetischer Modernismus geblieben ist oder doch tief verankert in der ästhetischen Moderne. Die moderne Kunst erscheint hier als das Feld, auf dem die Rationalitätsform der Moderne längst – und zwar, sozusagen, auf dem Niveau der Moderne – in Frage gestellt wurde. Dieser Gedanke durchzieht bereits auch Adornos Ästhetik der Negativität. Ich glaube nun, daß man Adornos Ästhetik gewissermaßen nur gegen den Strich zu lesen braucht, um statt einer Philosophie der Versöhnung Ansätze einer Philosophie der Postmoderne in ihr zu finden.» Albrecht Wellmer. «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Op. cit.*, pp.102-103. «Adorno beschreibt das Verstehen als Teil einer gelingenden ästhetische Erfahrung; in der ästhetischen Erfahrung sind wir mit Werken konfrontiert, die sich uns öffnen ider verschließen; die uns in ihre Bewegung hineinziehen oder von sich abstoßen; die uns in der Spannung des Mitvollzugs halten oder unseren Blick abprallen lassen. [...] Adornos Charakterisierung des ästhetischen Verstehens ist somit phänomenologisch richtig, aber unvollständig; hier wie überall darf das Verstehen nicht mit dem Gefühl des Verstehens verwechselt werden, es wird vielmehr letztlich nur in seinen Äußerungen greifbar. Diese sind in einem Raum öffentlicher Kommunikation angesiedelt; daher dann über ästhetisches Verstehen und Nichtverstehen oder, was weitgehend dasselbe ist, über das Gelingen oder Mißlingen von Kunstwerken oder Aufführungen ein Streit mit Argumenten möglich ist. Hiervon zeugt die Existenz einer Kunst- und Literaturkritik. Ich hatte von einer Erweiterung unseres

Wahrnehmungs-, Begriffs- und Kommunikationsvermögens als einer Manifestation des ästhetischen Verstehens gesprochen. Das erinnert nicht zufällig an Kant. Kant hatte nämlich bereits den hier gemeinten Zusammenhang zwischen einem "semiotischen" und einem "energetischen" Moment im ästhetischen Verstehen im Begriff einer reflexiven ästhetischen Lust zu fassen versucht. Kants Einsicht, übersetzt in unsere Betrachtungsweise, ist, daß die Erweiterung der kognitiven, perceptiven und affektiven Vermögen nicht nur eine Wirkung des ästhetische Verstehens ist, sondern zugleich dessen Bedingung; das Kunstwerk durchschlägt die Sicherungen unserer gewohnten Wahrnehmungs- und Denkweisen und eröffnet uns dadurch neuen Sinn; nur indem es uns schockiert, ergreift oder in Bewegung versetzt, kann es sich uns verständlich machen. Ästhetische Wirkung und ästhetisches Verstehen sind miteinander verschränkt; das eine ist nicht ohne as andere.» Albrecht Wellmer. «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne» in Albrecht Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Op. cit., pp.64-65.

Capítulo 2. O conteúdo de verdade da arte e a persistência do conceito de subjetividade

2* «Die Wahrheit eines Gedichts ist nicht ohne dessen Gefüge, die Totalität seiner Momente; ist aber zugleich, was die Gefüge, als eine von ästhetische Schein, übersteigt: nicht von außen her, durch gesagten philosophischen Inhalt, sondern vermöge der Konfiguration der Momente, die, zusammengenommen, mehr bedeuten, als das Gefüge meint.» NZL, p.451.

4* «En éluçant le sens même de l'entreprise heideggerienne, qui vise – à travers l'hommage au poète – à dissimuler l'aspect critique de son oeuvre, Adorno cherche à mettre en évidence la fécondité et la supériorité d'une analyse immanente qui s'attache au rapport dialectique entre la forme et le contenu.» Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986, p.228.

6* «In den frühen zwanziger Jahren plante eine Anzahl von Leuten, die mit Philosophie, Soziologie und auch der Theologie sich beschäftigen, eine Zusammenkunft. Die meisten von ihnen hatten von einem zum anderen Bekenntnis hinübergewechselt; gemeinsam war ihnen der Nachdruck auf neuerworbener Religion, nicht diese selbst. Sie alle waren unzufrieden mit dem damals an Universitäten noch dominierenden Idealismus. Philosophie bewog sie dazu, aus Freiheit und Autonomie, positive Theologie, wie es schon bei Kierkegaard heißt, zu wählen. Weniger indessen ging es ihnen um das bestimmte Dogma, den Wahrheitsgehalt von Offenbarung, als um Gesinnung. [...] Die Vereinigten waren anti-intellektuelle Intellektuelle. Sie bestätigten sich ihr höheres Einverständnis dadurch, daß sie einen, der nicht derart sich bekannte, wie sie es sich gegenseitig bezeugten, aussperrten. Was sie geistig verfochten, buchten sie als ihr Ethos, wie wenn es den inneren Rang eines Menschen erhöhte, daß er seiner Lehre von Höheren anhängt; wie wenn in den Evangelien nichts gegen die Pharisäer stünde. - Noch vierzig Jahre später verließ ein pensionierter Bischof die Tagung einer Evangelischen Akademie, weil ein geladener Referent die Möglichkeit sakraler Musik heute bezweifelte. Auch er fühlte davon sich entbunden, oder war davor

gewarnt, mit solchen sich einzulassen, die nicht unterschreiben: als hätte der kritische Gedanke kein objektives Fundament, sondern wäre subjektive Verfehlung. [...] Ketzler taufte den Kreis die Eigentlichen. *Sein und Zeit* war damals längst noch nicht erschienen. Wie Heidegger in dem Werk *Eigentlichkeit* schlechthin, existentialontologisch, als fachphilosophisches Stichwort einführte, so hat er energisch in Philosophie gegossen, wofür die Eigentlichen minder theoretisch eifern, und dadurch alle gewonnen, die auf jene vag ansprechen.» *JdE*, pp.415-416.

8* «[...] zeigen seine Erläuterungen im einzelnen sich höchst gleichgültig gegen das spezifisch Dichterische. Er [Heidegger] verherrlicht den Dichter, überästhetisch, als Stifter, ohne das Agens der Form konkret zu reflektieren. Erstaunlich, dass keiner am Zug des Amüsischen in jenen Erläuterungen sich geärgert hat, an mangelnder Affinität. Phrasen aus dem Jargon der *Eigentlichkeit* wie die, daß Hölderlin «in die Entscheidung» stelle – man fragt vergebens, in welche, und es ist vermutlich keine anders als die klappernd obligate zwischen Sein und Seiendem –; unmittelbar danach die ominösen «Leiworte»; «das echte Sagen»; Clichés aus der minderen Heimatskunst wie «versonnen», hochtrabende Kalauer wie: «Die Sprache ist ein Gut in einem ursprünglicheren Sinne. Sie steht dafür gut, das heißt: sie leistet Gewähr, daß der Mensch als geschichtlicher sein kann»; professorale Wendungen wie «aber sogleich erhebt die Frage»; die Benennung des Dichters als des «Hinausgeworfenen», die ein humorlos unfreiwilliger Witz bleibt, auch wenn sie eine Belegstelle aus Hölderlin für sich anführen kann: all das treibt in den Erläuterungen ungestört sein Unwesen. Nicht, daß er kein Dichter sei, ist gegen seine Philosophen einzuwenden, aber die Afterpoesie zeugt gegen seine Philosophie der Dichtung.» *NzL*, pp.452-453.

357

9* «Sie suggeriert, was der Dichter sagt, wäre so, unmittelbar, buchstäblich; das dürfte die Vernachlässigung des gleichzeitig verherrlichten Gedichteten erklären. [...] Heidegger hebt an mit dem Manifest von Hölderlin Gedachten, anstatt dessen Stellenwert im Gedichteten auszumachen.» *NzL*, pp.453-454.

10* «Jede Interpretation von Dichtungen, welche sie auf die Aussage bringt, vergeht sich an ihrer Weise von Wahrheit, indem sie an ihrem Scheincharakter sich vergeht.» *NzL*, p.453.

12* «Der Scheincharakter der Kunst affiziert unmittelbar deren Verhältnis zum Gedanken.» *NzL*, p.453.

13* «Was wahr und möglich ist als Dichtung, kann es nicht buchstäblich und ungebrochen als Philosophie sein.» *NzL*, p.453.

14* «Der Heideggerschen Methode wäre keine andere abstrakt zu kontrastieren. Falsch ist jene, insofern sie als Methode von der Sache sich losreißt; [...] Das Korrektiv wäre dort zu suchen [...] beim Verhältnis des Inhalts, auch des gedanklichen, zur Form. Nur in diesem Verhältnis konstituiert sich, was Philosophie an Dichtung hoffen darf, ohne Gewalt zu ergreifen.» *NzL*, pp.468-469.

18* «Wo Philosophie durch Anleihe bei der Dichtung das vergegenständlichende Denken und seine Geschichte, nach gewohnter Terminologie die Antithese von Subjekt und Objekt, meint abschaffen zu können und gar hofft, es spreche in einer

aus Parmenides und Jungnickel montierten Poesie Sein selber, nähert sie eben damit sich dem ausgelaugten Kulturgeschwätz. Sie weigert sich mit als Urtümlichkeit zurechtgestutzter Bauernschläue, die Verpflichtung des begrifflichen Denkens zu honorieren, die sie noch unterschrieben hat, sobald sie Begriffe in Satz und Urteil verwandte, während ihr ästhetisches Element eines aus zweiter Hand, verdünnte Bildungsreminiszenz an Hölderlin oder den Expressionismus bleibt oder womöglich and den Jugendstil, weil kein Denken so schrankenlos und blind der Sprache sich anvertrauen kann, wie die Idee urtümlichen Sagens es vorgaukelt.» *NzL*, pp.13-14.

21* «Le caractère fragmentaire peut ici s'entendre en deux sens: d'une part l'ouvrage est constitué de textes très courts, de paragraphes dont la longueur excède rarement deux ou trois pages de l'édition allemande. D'autre part, la *Théorie esthétique*, elle-même, n'est qu'un immense fragment dont on peut se demander si, en fin de compte, Adorno l'aurait achevée par une conclusion au sens traditionnel. Rien n'est plus étranger, en effet, à la pensée adornienne, que l'idée de système clos, replié sur lui-même, immédiatement déchiffirable dans sa cohérence formelle. Semblable aux oeuvres d'art dont elle s'autorise à parler, la *Théorie* subit une dislocation fragmentaire que libère le contenu de vérité. [...] La forme de présentation «paratactique» adoptée par Adorno est intimement liée au contenu même des idées. Elle est conditionnée objectivement par le souci de ne violenter en aucune manière, par une structure préétablie, ce qu'il y a de plus essentiel à la pensée. [...] Appliquée aux oeuvres d'art, la formule vaut également pour son oeuvre. Adorno a parfaitement au conscience, lui-même, de la difficulté d'établir un rapport définitif entre la forme de présentation dialectique et la nature des idées exposées.» Marc Jimenez. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, pp.16-17. «Le dispositif paratactique adopté par Adorno, notamment dans la *Théorie esthétique*, ne saurait, d'autre part, être assimilé à une simple tentative de fuite devant le risque de restauration positiviste d'un discours cohérent et clos; il procède d'une expérience esthétique irréductible à ce qu'on entend communément par "théorie". [...] Si, comme l'affirme le lieu commun, rien n'est plus systématique que le refus du système, et est bien naïf qui croit l'inverse, il fallait fuir l'originalité et lire naïvement le discours esthétique d'Adorno, sans exclure l'éventualité qu'au bout du compte nous serions peut-être dupes de sa prétendue incohérence et de son caractère fragmentaire.» Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris: Éditions Klincksieck, 1986, pp.28-29.

23* «[...] fallen als kunstvolle Störungen Parataxen auf, welche der logischen Hierarchie subordinierender Syntax ausweichen.» *NzL*, p.471.

27* «[...] il s'agit de pénétrer dans le *Gedichtete*, dans ce qui est mis sous forme de poème [...]. Cette immersion, que favorise une *parataxis* prétendant épouser la polysémie textuelle, exclut – à l'inverse du commentaire linéaire – tout discours interprétatif référant à une cohérence de présupposés méthodologiques, philologique, génétique ou psychologique. Toutes ces approches "scientifiques" négligent – par leur désir d'accéder à une connaissance unitaire et globale de l'oeuvre de Hölderlin – de mettre en évidence la caractère contradictoire, voire conflictuel, de l'entreprise du poète. [...] Adorno oppose l'interprétation philosophique qui pénètre dans la configuration linguistique, et interroge la texture du "*Gedichtete*". A l'attachement à ce qui est "dit", et qui participe d'une croyance naïve soit en l'énoncé, soit dans

la prétendu "message" explicite, il objecte la présence de l'oxymore, l'éloquence de ce qui est sans langage, du "non-dit" (*die Beredheit des Sprachlosen*).». Marc Jimenez. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative. Op. cit.*, pp.229-230.

28* «Dem heute unversöhnlich klaffenden Widerspruch zwischen der dichterisch integren Sprache und der kommunikativen sah bereits der alte Goethe sich gegenüber. Der zweite Teil des Faust ist einem Sprachverfall abgezwungen, der vorentschieden war, seitdem einmal die dinghaft geläufige Rede in die des Ausdrucks eindrang, die jener darum so wenig zu widerstehen vermag, weil die beiden feindlichen Medien doch zugleich eins sind, nie ganz gelöst voneinander. Was an Goethe Altersstil für gewaltsam gilt, sind wohl die Narben, die das dichterische Wort in der Abwehr des mitteilenden davontrug, diesem selber zuweilen ähnlich. Denn tatsächlich hat Goethe keine Gewalttat an der Sprache begangen. Er hat nicht, wie es am Ende unvermeidlich ward, mit der Kommunikation gebrochen und dem reinen Wort eine Autonomie zugemutet, wie sie, durch den Gleichklang mit dem vom Kommerz besudelten, allzeit prekär bleibt. Sondern sein repositives Wesen trachtet, das besudelte als dichterisches zu erwecken.» *NzL*, p.130.

31* Mit gelben Birnen hängt,
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Trunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

359

Weh mich, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

32* ... und liebend tönt
Es wider von den Klagen des Manns. So pflegte
Sie einst des gottgeliebten,
Des Sehers, der in seliger Jugend war

Gegangen mit
Dem Sohne des Höchsten, unzertrennlich, denn
Es liebte der Gewittertragende die Einfalt
Des Jüngers.

34* «Die Sublimierung primärer Fügsamkeit aber zur Autonomie ist jene oberste Passivität, die ihr formales Korrelat in der Technik des Reihens fand. [...] Der Schlüsselcharakter des Parataktischen liegt in Benjamins Bestimmung der «Blödigkeit» als der Haltung des Dichters.» *NzL*, p.475.

43* «Die Anklage gegen die Gewalttat des sich zum Unendlichen gewordenen und sich vergottenden Geistes sucht nach einer Sprachform, welche dem Diktat von dessen eigenem synthetisierenden Prinzip entronnen wäre.» NzL, p.472.

45* «Nicht wird die Herrschaft des Logos abstrakt negiert, sondern in ihrer Beziehung auf das von ihr Gestürzte erkannt.» NzL, p.482.

46* Du waltest hoch am Tag und es blühet dein
Gesetz, du hältst die Waage, Saturnus Sohn!
Und teilst die Los' und ruhest froh im
Ruhm der unsterblichen Herrscherkünste.
Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind,

Doch in den Abgrund, sagen die Sänger sich,
Habst du den heiligen Vater, den eignen, einst
Verwiesen und es jammre drunten,
Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind,

Schuldlos der Gott der goldenen Zeit schon längst:
Einst mühelos, und größer wie du, wenn schon
Er kein Gebot aussprach und ihn der
Sterblichen keiner mit Namen nannte.

Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht!
Und willst du bleiben, diene dem Älteren,
Und gönn es ihm, daß ihn vor Allen,
Götter und Menschen, der Sänger nenne!

Denn, wie aus dem Gewölke dein Blitz, so kömmt
Von ihm, was dein ist, siehe! so zeugt von ihm,
Was du gebeutst, und aus Saturnus
Frieden ist jegliche Macht erwachsen.

Und hab ich erst am Herzen Lebendiges
Gefühlt und dämmert, was du gestaltetest,
Und war in ihrer Wiege mir in
Wonne die wechselnde Zeit entschlummert:

Dann kenn ich dich, Kronion! dann hör ich dich,
Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
Der Zeit, Gesetze gibt und, was die
Heilige Dämmerung birgt, verkündet.

47* «[...] Reflexion [...] dadurch, daß das Unterdrückte ins Bewußtsein aufgenommen, erinnert werde.» NzL, p.487.

52* «Die parataktische Auflehnung wider der Synthesis hat ihre Grenze an der synthetischen Funktion von Sprache überhaupt. Visiert ist Synthesis von anderem Typus, deren sprachkritische Selbstreflexion, während die Sprache Synthesis doch festhält. Deren Einheit zu brechen, wäre dieselbe Gewalttat, welche die Einheit verübt.» NzL, p.476.

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-78-6/um>
ISBN: 978-989-9082-78-6
Depósito Legal: 525559/23
Execução Gráfica: Diário do Minho
Data: dezembro 2023
Tiragem: 300 exemplares
Design: febrito.com

O presente livro tem como objeto central o estudo das afinidades entre Filosofia, Arte e Subjetividade, tal como desenvolvidas pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno nas suas obras de maturidade, especialmente em *Teoria Estética*, publicada em 1970. Partindo da análise das singularidades do pensamento estético de Adorno, este livro debruça-se, num primeiro plano, sobre a possibilidade de pensar o conceito de arte enquanto conceito filosófico e de compreender a Arte enquanto objeto eminente da Filosofia. Tomando as posições estéticas de Adorno como expressão de uma “filosofia da arte”, procura-se traçar as linhas de pensamento que sustentam as noções estéticas mais relevantes desenvolvidas pelo filósofo alemão, designadamente os conceitos de “conteúdo de verdade da arte” e de “negatividade da arte”. A elucidação da centralidade da noção de “subjetividade” no âmbito do pensamento estético de Adorno traduz, no mesmo sentido, um dos propósitos que compõem este livro, permitindo, assim, a apreciação atenta das continuidades entre a filosofia adorniana da arte e a tradição estética do romantismo e do idealismo alemães.