



v.13, n.27, 2016

Extra

Dossiê Teoria Crítica

CONSIDERAÇÕES POLÍTICAS SOBRE O HERMETISMO ESTÉTICO E FILOSÓFICO DE THEODOR ADORNO [POLITICAL CONSIDERATIONS ON THE AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL HERMETICISM OF THEODOR ADORNO]

Amarildo Malvezzi

Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: imalvezzi@gmail.com

RESUMO ABSTRACT

O presente trabalho dedica-se a compreender as razões pelas quais Theodor Adorno defendia o hermetismo no plano filosófico e no plano estético. Busca, do ponto de vista filosófico, relacionar estilo e epistemologia. Do ponto de vista estético, relacionar estilo e crítica histórica. Objetiva, assim, esclarecer as posições filosóficas e estéticas, de Adorno, de um ponto de vista histórico e político.

The present investigation is dedicated to understanding the reasons why Theodor Adorno defended hermeticism on the philosophical and aesthetic levels. It seeks, from the philosophical point of view, to relate style and epistemology. From an aesthetic point of view, relate style and historical criticism. It aims, therefore, to clarify the philosophical and aesthetic positions, of Adorno, from a historical and political point of view.

PALAVRAS-CHAVE KEYWORDS

Hermetismo; Arte Hermética; Ensaísmo; Estilo; Theodor Adorno

Hermeticism; Hermetic Art; Essay; Style; Theodor Adorno

1 Introdução

Aqueles que se debruçaram sobre a *Dialética do Esclarecimento* e aos grandes feitos da barbárie moderna, consequentes da razão dominadora, alguns – a maioria, talvez – deduziram, a partir da crítica nela presente sob o conceito de indústria cultural, a existência de um pedantismo, com forte teor elitista, nas defesas estéticas de Adorno, pela sua condenação ao hedonismo subjetivista e à falsa liberdade, à falsa espontaneidade, que tornariam possíveis tanto o consumo de bens massificados quanto, por consequência, as progressivas taxas de produção, consumo e lucro.

Esta visão nos dá o primeiro móvito para se investigar a arte hermética, a qual é, em sentido muito geral, tomada como uma arte <<fechada>>, <<obscura>>, <<difícil>> e que exige um esforço maior por parte de quem a experimenta, uma vez que está mais associada à exigência de ser <<compreendida>> e <<decifrada>> do que destinada a <<ajustar-se ao público>>. As análises seguintes partirão desses indícios e o conceito do que vem a ser a arte hermética, ao menos em concordância com algumas passagens de Adorno, será construído através de uma constelação de ideias ao mesmo tempo em que expomos as razões pelas quais Adorno se aproxima desse, por assim dizer, estilo – não temos intenção de alcançar um conceito definitivo do que vem a ser a arte hermética.

O outro indício que torna esse objeto relevante – a arte hermética – é o fato de que não é incomum, e nem mesmo injusto, enquadrar Adorno na categoria de hermético. Entretanto, é comum que o sentido que se atribui a seu hermetismo seja negativo: alguns consideram fruto de um pedantismo e de uma erudição quase autoritária; outros o criticam devido a uma incapacidade de comunicar as próprias ideias. Deste modo, o hermetismo seria, se não um vão exercício de ornamento linguístico, uma linguagem mal elaborada e, se unirmos essa percepção à do próprio Adorno, seria o produto de um pensamento mal pensado (<<o mal escrito é o mal pensado>>).

De fato, Adorno foi um defensor do hermetismo no plano da linguagem filosófica – e pretendemos expor em que medida também o foi no horizonte estético, das obras de arte. O que, às vezes, não se sabe, ora por desistência, ora por reduzi-lo à autoria da *Dialética do Esclarecimento* – dedicada à coleção fragmentária dos feitos da barbárie moderna – é que sua apologia ao hermetismo filosófico é fundamentada em uma crítica epistemológica à economia do conhecimento (sua produção, comunicação e “consumo”) e à lógica da sociedade administrada. Ou seja, aprofunda sua crítica da razão instrumental como instrumento histórico eficiente de produção e reprodução da dominação. Os fundamentos de suas posições, entretanto, excedem a *Dialética do Esclarecimento* e só o adequado aprofundamento no seu pensamento permite configurar a constelação de sua crítica e, neste caso em especial, das razões de sua defesa do hermetismo.

Ortega y Gasset (2008, p. 20), em seu ensaio *A Desumanização da Arte* (1925), disse que havia proposto “definir com a maior clareza possível a diferença de estilo entre a nova música e a arte tradicional”, mas que, para sua surpresa, se “o problema era rigorosamente



estético [...], não obstante, percebi que o caminho mais curto até ele partia de um fenômeno sociológico: a impopularidade da nova música”.

Preocupado com a divisão social no próprio público, entre aqueles que compreendem (uma minoria) e aqueles que não a compreendem (a maioria), Ortega y Gasset (2008) visava apontar como a autonomização da arte contribuía, ao exigir um distanciamento estético com relação à esfera da vida, para uma desumanização. O termo não exprime um julgamento de valor, mas o fato de que, a ênfase na dimensão estética, ao promover um recorte entre arte e sociedade, contribui para que os elementos da vida prosaica, o que há de mais humano, torne-se irrelevante ou utilizado de acordo com as finalidades artísticas. Desse modo, a própria autonomização da arte exprimia um fenômeno, ao mesmo tempo, estético e social, um mediado pelo outro. A nova música era impopular e antipopular pois causava uma ruptura com o real, instaurando uma esfera estética, o que ocasionaria um mal-estar na maioria das pessoas, que eram movidas pela racionalidade prosaica.

Por outro lado, Jameson (1985, p. 11) questiona, no início de sua análise sobre Adorno, “a quem podemos apresentar um escritor cujo assunto principal é o desaparecimento do público?”; e, se isto nos importa do ponto de vista da defesa da arte hermética, a passagem seguinte, embora refira-se à obra de Adorno, igualmente nos fornece indícios que reaparecerão na análise da defesa adorniana da arte hermética:

Que justificativa séria pode-se fazer para uma tentativa de sintetizar, simplificar e tornar mais amplamente acessível uma obra que insiste, implacavelmente, na necessidade de que a arte e o pensamento modernos sejam difíceis, a fim de preservarem sua verdade e vigor, pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração de seus participantes, pela recusa a toda resposta automatizada, em sua tentativa de despertar o pensamento entorpecido e a percepção embotada para um mundo real em estado bruto e totalmente desconhecido? (JAMESON, 1985, p. 11)

Esses indícios revelam que há uma conexão entre estilo, sua escrita, e epistemologia, o que vem a ser o conhecimento, a forma pela qual é conquistado e a maneira pela qual ele deve ser transmitido. Em seguida a essa exposição, iniciaremos a exposição da arte hermética, os argumentos a seu favor e, como consequência, iremos problematizar essa defesa, revelando algumas contradições e aporias.

É, nesse sentido, uma reflexão sobre a relação entre arte e sociedade, tal como se expressa na relação mais manifesta destas duas esferas, a relação entre a obra e o público.

2 Estilo e crítica social e epistemológica

Em referência a seu próprio estilo, Adorno (2003) elegeu o ensaio como uma das formas de escapar à ideologia presente na filosofia burguesa de seu tempo: a pretensão do sujeito de apropriar-se da totalidade por meio da redução do mundo à estrutura do

MALVEZZI, A. Considerações políticas sobre o hermetismo... p. 163-184.



pensamento. Assim, o ensaio seria uma crítica epistemológica a essa forma de conhecimento que, com uma essência totalitária e subjetivista, seria incapaz de assumir a insuficiência do pensamento, de admitir que haverá sempre um algo que excede a consciência do sujeito e cuja existência implica em contradizer o conjunto de conhecimentos já acumulados, o qual, por consequência, revela e estabelece limites do domínio do homem sobre o mundo.

A *Dialética do Esclarecimento* (1944), assim, tinha uma estrutura fragmentária, descontínua e densa por uma razão epistemológica e não por um simples ornamento ou equívoco. Adorno (2003) foi um crítico ferrenho do racionalismo cartesiano que tende a esquadrinhar o objeto, decompô-lo em partes simples e destas progredir, esquematicamente, para o mais complexo até se alcançar a totalidade do objeto – o conhecimento mais abrangente possível estando, então, vinculado à ampliação do domínio do sujeito cognoscente sobre o objeto.

Recusou, então, a se submeter a esta metodologia uma vez que ela fundamenta, mantém e aprofunda a distância entre sujeito e objeto de modo a instaurar uma prioridade do sujeito – a ilusão de sua autoridade intelectual sobre o mundo. Esta ilusão, dizia ele em concordância com Nietzsche, estaria relacionada com a impotência real do sujeito frente às condições históricas, cujo controle lhe escapava, restando ao sujeito reconstruir a ordem do mundo discursivamente, intelectualmente (ADORNO, 2009).

Para Adorno (2003) a razão instrumental invade inclusive a filosofia. Sendo assim, recusou-se a perpetuá-la: quis suspender a dominação do objeto pelo sujeito ao estabelecer uma dialética entre duas formas de conhecer; a forma racional e a forma mimética. De modo simples, o momento mimético representa a liberdade do sujeito perante o objeto: o sair de si mesmo e mergulhar no outro, na alteridade, naquilo que excede o sujeito e não pode ser encaixado em esquemas que antecedem a experiência viva. Assim, a experiência filosófica autêntica seria o encontro com *o ainda-não-conhecido*, com aquele excedente que a filosofia burguesa quis aniquilar e que não poderia ser percebido pelo método racionalista, pois tal método se orientaria para a reunião de regularidades, ignorando fragmentos efêmeros da experiência.

A crítica ao conhecimento se estende e toca os fundamentos da sociedade administrada que recusa aos sujeitos a liberdade e a autonomia, bloqueando as possibilidades subjetivas que excedem as exigências/necessidades do sistema social: busca reprimir tudo aquilo que lhe é diferente, estranho, novo (JAMESON, 1985). Estes são os signos da “alteridade”, do “Outro”.

Por esta razão, Adorno (1985) diagnosticou um empobrecimento na experiência dos sujeitos imersos na sociedade administrada: os indivíduos perdem a capacidade de pensar o Outro. A sociedade burguesa, por meio desse processo, impõe-se como segunda natureza – ela não é mais um ponto contingente no desenrolar da história. Surge, outrossim, como algo imutável, tornando-se semelhante à imagem do fim da história: não há espaço para algo novo; nenhuma mudança parece necessária ou possível.

Deve-se, assim, perceber que no estilo adorniano, por um lado, a forma de expor o



conhecimento (de comunicá-lo) não esteve desvinculada da forma de conhecer (sua crítica ao método cartesiano e ao totalitarismo subjetivista) e que, por outro lado, também não desvinculou o que deveria comunicar (o conteúdo do conhecimento) da forma de expressá-lo: forma e conteúdo estão inter-relacionados, logo, a crítica efetiva de um determinado programa filosófico exige não somente a crítica de seu conteúdo, mas, ao mesmo tempo, da forma (ADORNO, 2003).

Jameson (1997) lembra que o desenvolvimento de determinado estilo de escrita filosófica esteve sempre relacionado ao desenvolvimento de um pensamento específico. Para Adorno (2003), a linguagem (escrita) fazia, dialeticamente, uma apresentação do objeto e, por esta razão, deveria manter uma proximidade com sua realidade efetiva, ao invés de adequá-lo a esquemas abstratos de formulação (a metodologia cartesiana) que pouco tinham a ver com a situação efetiva do objeto no mundo. Adorno quis, através de sua própria linguagem, revelar a relação (a contradição) entre a composição linguística, que expõe o conhecimento do objeto, e o objeto de fato. Assim, o ensaio seria ele próprio um crítico radical exatamente ao enfrentar o dilema da filosofia: expor conceitualmente o não-conceitual e lidar com a contradição inerente à relação entre conhecimento (ordem das ideias) e realidade (ordem das coisas). A não-identidade entre conceito e realidade não poderia ser suprimida em uma falsa identidade, unidade. Entretanto, para Adorno (2009), devia-se manter a utopia de que o conceito fosse além de si mesmo e assumisse sua razão de ser: não deveria repousar em si mesmo, mas orientar-se para o mundo, para o objeto do conhecimento, que contém aquele excedente que escapa à consciência e que lhe contradiz. Assim, a consciência perceberia, por meio da permanente contradição, sua insuficiência e abandonaria a tentativa de substituir a realidade – esta é sua *crítica ao fetichismo do conceito*, buscando romper sua autarquia, sua ilusão idealista de purismo (negação de sua origem objetiva) e pretensão de identidade com o mundo.

A linguagem é, para Adorno (2009), uma composição de vários conceitos, afinal, isolados referem-se de modo precário ao mundo, o que exige uma constelação de conceitos para contornar a insuficiência inerente a cada um. Logo, o próprio ensaio seria uma possibilidade refletir sobre os pressupostos epistemológicos, por meio da dialética entre forma e conteúdo, por meio do esforço da composição linguística, da exposição do conhecimento.

O ensaísmo, que é de onde provém considerável parte do hermetismo de Theodor Adorno, sua linguagem sinuosa, dispersa, cheia de fraturas, era ela própria consequência de uma reflexão e tentativa de realizar a crítica de modo efetivo, de aproximar a realidade (para ele, ela própria era fragmentada, ao invés de unificada em uma lógica mental) e a linguagem (e o ensaio mimeticamente traria os fragmentos para o discurso). Sua crítica do primado da identidade e das pretensões totalitárias estendem-se, assim, ao próprio processo de escritura. A filosofia, e as demais ciências humanas, não podem prescindir da linguagem e da reflexão do processo de construção de conhecimento, em todo seu percurso, incluindo a composição linguística.



Deste modo, o hermetismo adorniano possui uma coerência crítica e epistemológica. Ele próprio se fez palco dessas reflexões e buscou revelar uma alternativa aos modelos hegemônicos. O ensaio, e com ele o hermetismo, trazia a possibilidade de captar o efêmero (irregular, que não se encaixa na construção do saber científico, regido por padrões), de ser palco da irrupção das contradições (lugar adequado para a persistência do pensamento dialético), da recusa à pretensão totalitária e da ilusão do primado do sujeito; enfim, espaço que admite a existência de um excedente, do Outro - temível por não se submeter ao domínio subjetivo.

Observa-se, ainda que brevemente, a conexão entre estilo filosófico e crítica filosófica (entre estilo e epistemologia), trazendo a ideia de que há motivos, fundamentos, razões para que certo modo de escritura filosófica seja buscado, e que esta busca decorre de um programa de conhecimento particular.

Em seguida, ainda que alguns elementos se cruzem, trataremos da defesa de Adorno dessa dimensão no horizonte estético – e deixamos de sobreaviso que, a princípio, *não se deve derivar a defesa da arte hermética de sua defesa do hermetismo filosófico*.

3 Defesa da arte hermética

Foi dito, no princípio, sobre os indícios da defesa da arte hermética em Adorno. Antes de entrarmos nessa constelação, devemos ter em mente uma grande dificuldade: o estabelecimento de uma definição do termo <<arte hermética>>. Essa dificuldade, em parte, pode ser contornada pela constelação a ser desenvolvida a seguir. Assim, basta que partamos de uma noção inicial, a partir da qual todas as demais características vão se abrindo, e teremos uma definição mínima, que é mais operativa do que essencialista, isto é, não visa o estabelecimento de uma identidade pura, unilateral. Isto se mostrará inevitável, uma vez que, o ponto de partida é, exatamente, o fato de que a arte hermética é, em grande medida, a radicalização de um pressuposto da arte moderna: a distância entre obra e público. Seu fechamento, seu caráter obscuro ou misterioso, a dificuldade com que ela se abre ao leitor – se é que se abre –, sua exigência em ser decifrada.

Sendo assim, tomemos a arte hermética como aquela em que se radicaliza a distância entre obra e público – e caberá, agora, mostrar as formas pelas quais essa distância é conseguida, as razões pelas quais ela é buscada e, assim, compreenderemos, no devido momento, o motivo de Adorno defendê-la.

3.1 O ponto de vista da não-comunicação

É inegável que, mesmo na arte não hermética, a linguagem poética e artística de um modo geral muito se afasta da linguagem cotidiana. E sem rodeios pode-se chegar a uma das características da arte hermética: a recusa à comunicabilidade ou sua incomunicabilidade.

Segundo esse argumento, na arte hermética, a linguagem suspende seu ser-para-

outro e orienta-se sobremaneira para sua dimensão intrínseca, o “em-si e para-si” da linguagem artística. Igualmente, se opõe a uma finalidade socialmente prevista – a de que a arte venha em direção ao público. Por consequência, estabelece uma distância entre a esfera artística e a esfera social dos fins práticos.

A arte hermética opera, dentro da teoria de Adorno (1970), a crítica do pensamento identitário e da razão instrumental exatamente através da suspensão da comunicabilidade. Esta é possível a partir do momento em que se equipara obra e público – a comunicação aparece como uma comunidade harmônica entre obra e público. A arte hermética, assim, renuncia à linguagem comunicativa e significativa em favor de uma linguagem reificada. Uma linguagem em que as palavras não possuem uma essência interior – o significado – mas que aparecem como emancipadas em relação a isso. A linguagem reificada é, assim, algo em si mesmo e não deriva nem se destina a nada além de sua própria existência. Sendo assim, a ideia de que a arte tem <<algo a dizer>>, <<uma mensagem a passar>>, ter uma resposta à velha pergunta do público <<“o que isto quer dizer?”>>, tudo isto exprime a relação entre linguagem comunicativa (e a ideia de sentido como finalidade de tudo que é linguagem) e o público.

Adorno (1970, p. 91) diz que “a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa dessa monstruosidade”. Assim, por um lado, a linguagem comunicativa aparece como relacionada a uma finalidade prática – mercadorizada – tal como, por outro, exprime o peso da identidade – a adequação entre obra e público. A suspensão do <<sentido da obra de arte>> não é definitivo. Adorno (1970, p. 333) diz, claramente, que a arte vive nessa tensão, que é o de situar-se “entre a recusa a deixarem se compreender e a vontade de serem compreendidas”.

Todavia, existe um outro argumento pelo qual suspenda esta categoria (o sentido): é o fato de que a arte hermética, ao recusar o sentido na esfera da linguagem, exprime algo histórico: o fato de que o mundo lá fora não possuía sentido algum. O sentido aparece em sua dimensão teológica: justificativa para a existência. Ou a arte existe para o público – seu destino – ou ela não possui um sentido. E se a arte não possui uma finalidade nem um destino semelhante a isso, qual a justificativa para que ela exista?

Desse modo, deve-se perceber que a crítica do sentido opera tanto a nível histórico – o sentido da arte em meio a um mundo dominado pela razão instrumental – quanto a nível formal – a suspensão da linguagem comunicativa. Se, por um lado, a arte deseja ser compreendida e, ao mesmo tempo, a isso se recusa, a arte hermética eleva essa tensão a um grau máximo: a relação existente entre hermenêutica e hermetismo.

Andrade (2008) lembra que a origem do termo hermetismo tem a ver com um deus grego – Hermes. Este era, dentre outras possibilidades, responsável pelas mensagens sagradas de Zeus. Além disso, estava relacionado a saberes esotéricos, secretos, a uma dimensão aberta a poucos. Disso pode-se deduzir tanto a relação entre hermetismo e obscuridade – sua conexão com conhecimentos esotéricos – quanto a afinidade existente



entre hermetismo e hermenêutica. Afinal, Hermes seria tanto o deus do mistério quanto o deus da arte de decifrá-lo. Essa relação é fundamental.

Havia dito que, na linguagem reificada, a dimensão interior da palavra – se se supõe o significado como sua alma interior – está suspensa. Mas, ao mesmo tempo, foi dito que a arte é uma tensão entre o ser compreendida pelo público e uma recusa a isto. Por esta razão, Adorno (1970) lembra que uma das características de toda obra de arte é que ela seja enigmática e disso provém parte de sua ininteligibilidade.

Há dois pontos importantes sobre a arte como enigma. Primeiro, segundo a teoria de Adorno, o carácter enigmático das obras de arte não deriva de algo irracional, mas tem a ver, em um primeiro momento, com o momento racional do próprio fazer artístico – o uso de determinadas técnicas, procedimentos, métodos. É um exercício formal e, por isso, racional. Num segundo momento, o carácter enigmático da arte provém da própria dimensão histórica. É enigma porque aparece “como se houvesse resolvido o que na existência é enigma” (ADORNO, 1970, p. 147) e continua dizendo que “na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade” (ADORNO, 1970, p.148).

O segundo ponto refere-se à conexão existente entre enigma e compreensão. Para Adorno (1970, p. 142) “quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é”. Desse modo, a dimensão enigmática não exige uma solução derradeira. Pelo contrário, a verdadeira resolução está ligada à compreensão da razão pela qual ele não é solúvel. As obras de arte exigem a estranheza original – é fundamental que elas sejam assim, outro em relação ao mundo.

Adorno (1970) chega a falar que a imaginação é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, mostrando como mais do que a resposta é o problema que importa, a sua configuração. A arte hermética – naquilo que ela tem de ininteligível – exprime uma coerência entre a crítica da linguagem comunicativa e a aparição da arte como enigma. Adorno diz que diante de um <<para que tudo isso?>>, devido à inutilidade da obra (ausência de finalidade, de sentido), as obras se fecham ainda mais, se tornam mais mudas.

Em síntese, em uma passagem Adorno (1970, p. 16) diz: “a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refractadas”. A crítica à comunicação incide tanto sobre a crítica do primado da identidade quanto sobre a razão instrumental. Por esta razão, a arte hermética – através da suspensão da linguagem comunicativa e a irrupção de uma linguagem reificada ou mimética – aparece como positiva para Adorno. A incomunicabilidade, a seu ver, exprime tanto a autonomia da arte, perante a linguagem prosaica, quanto realiza uma crítica da sociedade existente de modo mais eficaz do que as poesias engajadas e didáticas.



3.2 O ponto de vista do desprazer

Diante da experiência do belo e da harmonia, a experiência da arte hermética aparece marcada não pelo <<prazer estético>>, mas, mais exatamente, pelo desprazer. Segundo essa linha interpretativa, a arte hermética aparece como o segundo momento da teoria kantiana: aquilo que está além do belo, do gosto, da harmonia, enfim – o sublime.

De um modo geral, interpreta-se a teoria kantiana do belo como a identidade existente entre a estrutura do mundo – do objeto belo – e as faculdades do sujeito – que percebe o belo. Sendo assim, o belo é aquilo que está vinculado à harmonia, à ordem, à limitação. Como dissemos anteriormente, ainda que o sujeito não consiga determinar qual seja o fim do belo – o que desencadeia o jogo livre das faculdades do entendimento e da imaginação – belo é aquilo que aparece conforme a fins, como se fosse feito para a humanidade, uma vez que se ajusta perfeitamente a ela.

O belo está ligado tanto à harmonia existente entre mundo e sujeito – uma espécie de reconciliação – quanto ao prazer desencadeado pelo livre jogo entre as faculdades. Por outro lado, se o gosto é a capacidade de perceber e julgar imediatamente o belo, ele pouco diz a respeito do sublime. Este está ligado ao incomensurável, à imponentia, à grandeza, e manifesta a desproporção física e intelectual existente entre o mundo e as capacidades do sujeito (ADORNO, 1970).

Na experiência do sublime, evidencia-se a limitação das faculdades humanas, há uma incapacidade dos sujeitos de apreenderem formalmente o objeto; desse fracasso, que é a incapacidade da imaginação fornecer a unidade para a multiplicidade sensível, surge um desprazer relacionado à limitação humana; há, então, a percepção da desarmonia entre o subjetivo e o objetivo, diferentemente do que ocorre no belo. Entretanto, em Kant, esse desprazer dá lugar a um sentimento de prazer, que seria a forma verdadeira do sentimento do sublime. Este prazer está ligado à apresentação das ideias da razão: Deus, liberdade e imortalidade da alma (FREITAS, 2006).

Adorno (1970), todavia, interpreta o sublime via “não-reconciliação”, naquele primeiro momento de desprazer, da desproporção (não-identidade) entre sujeito e mundo. Assim, o sublime persiste, não mais com referência a um mundo transcendente. O problema em Adorno reside numa dialética entre sujeito e objetividade e que tem a ver, exatamente, com a irrupção do não-idêntico – aquilo que excede a consciência e, diferentemente da harmonia que desencadeia o prazer na experiência fundada no gosto, causa desprazer, pois não se encaixa no entendimento e percepção do sujeito.

A experiência estética realiza uma crítica da subjetividade enquanto identidade e, ao mesmo tempo, da identidade como possível agente interno da opressão (ADORNO, 1970). O sublime aparece como esse momento desprazeroso em que a não-identidade revela os limites da dominação do homem sobre o mundo – não somente sobre a natureza, mas, inclusive, sobre a própria obra de arte como um representante da alteridade. A arte hermética, por sua vez, está intimamente ligada a essa dimensão negativa do sublime.



Se em Kant o sublime aponta para uma transcendência, para Adorno (1970, p. 96), no sublime – o que o aproxima da arte hermética – “a sua transcendência é o seu discurso ou sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada”. A desproporção entre subjetividade e objetividade decorre da própria linguagem, de uma linguagem fechada que transcende o sujeito, que está além e aquém do comunicativo. Diferentemente da reconciliação que ocorre na constelação – belo, gosto, harmonia – o sublime emerge como “necessidade de a arte não triunfar sobre as contradições fundamentais, mas de as combater em si até o fim” (ADORNO, 1970, p.223).

Assim, a obra de arte hermética, enquanto não-idêntica à consciência do sujeito, é concebida pelo signo da <<alteridade>>, o que força o sujeito a avançar, a ir além de si, do que já possui em sua consciência no momento da experiência. Isto somente é possível caso ele realize o momento de sair-de-si e mergulhar no outro, uma relação mimética, pois é a partir dela que ele percebe a contingência (limitação) de sua consciência (FREITAS, 2006). O desprazer manifesta a crítica do sujeito, percebido em suas falsas autodeterminação e autossuficiência. Na sua incapacidade de compreender a obra imediatamente – uma vez que ela excede sua consciência – revela sua impotência e, por consequência, faz a crítica da dominação do sujeito sobre o objeto, assim como da fragilidade de sua identidade. *A subjetividade é contingência histórica, não onipotência transcendental.*

A crítica do sujeito e sua dissolução, possível pela estética, não é, de modo algum, a do sujeito transcendental abstrato e ideal: é a do sujeito histórico, da inverdade de seu ser-em-si e ser-para-si. A pureza da identidade – da subjetividade – é desmentida: o sujeito (corpo-consciência) não é imediatamente manifestação da subjetividade. Aí penetra um excedente de mediações que o conforma. A crítica do sujeito regride à gênese, onde a liberdade é possível: negar o atual estado de coisas e afirmar a possibilidade real de mudança. A lembrança de que a subjetividade não é natureza, não é pura, é homóloga à lembrança de que a ordem existente não é natureza, nem acidental. Essa é a transcendência possível. A lembrança, através da experiência estética, das determinações históricas sobre o sujeito e da dimensão histórica da ordem existente. A crítica incide sobre os processos de reificação. A transcendência é, enfim, a ruptura do fatalismo do ser-assim-e-não-de-outro-modo, seja da ordem existente, seja da subjetividade. E nisso participa o sublime, a arte hermética e outras formas que estão em relação não-opressiva com o não-idêntico e o não-reconciliado.

A arte hermética associa-se não somente ao desprazer – não-identidade e não-reconciliação entre obra e público – mas também à esfera do conhecimento – o combate das contradições em si. Além disso, opõe-se à experiência imediata e à redução da arte à esfera sensível – a arte hermética radicaliza o deslocamento da arte da esfera do gosto para a esfera do conhecimento.

A arte hermética também aparece como um enigma àquele que se propõe a experimentá-la. É uma arte fechada, obscura e nada familiar. Do ponto de vista da relação de poder <<dialética entre objeto e sujeito>> a arte hermética promove, por um lado, uma



defesa da objetividade estética – da obra frente ao público – e, por outro, a exigência de uma participação maior do sujeito. O fato é que na arte hermética aquele que a experimenta deve desempenhar um papel diferente da passividade (ADORNO, 1970). Primeiro, segundo a objetividade estética, a obra aparece como algo que não pode ser dominado pelo sujeito – ela lhe escapa e não se adequa à sua subjetividade. Segundo, a partir do momento em que está fechada a seu entendimento e é um enigma que exige sua solução, impõe ao sujeito uma atividade que tem a ver com sua própria dinâmica e estrutura interna – como são os jogos – e, nesse aspecto, envolve uma submissão do sujeito às suas próprias exigências. Terceiro, como já foi dito anteriormente, essa imposição não implica em uma inversão dos polos – substituir a dominação do sujeito sobre o objeto pela autoridade do objeto sobre o sujeito. Na verdade, essa imposição é, como foi dito, a própria possibilidade da maioria do sujeito, pois é crítica da subjetividade e da objetividade, que está inscrita no sujeito. A arte hermética tem a ver com a própria solução do enigma – o conteúdo de verdade para o qual ela aponta.

3.3 O ponto de vista da técnica

Em grande medida, a opacidade das obras de arte herméticas está relacionada com a sobredeterminação da técnica sobre outros elementos como no caso do conteúdo. Nessa relação, a arte hermética aparece como aquela em que a dimensão intraestética do trabalho artístico é elevado ao quadrado em detrimento de outras exigências – como a de ser feita para o público, tal como a técnica opera na indústria cultural. Mas não é somente em relação ao público que a sua dimensão histórica – o fato de ela ser algo produzido – realiza um afastamento e uma imersão em sua própria esfera. Esse procedimento é, por outro lado, historicamente condicionado: o fato de que a arte moderna torne problemático o próprio conceito de arte, de obra, de estilo, de gênero; enfim, o fato de que há uma abertura para formas diversas e a ausência de uma essência ou um conceito fixo a ser alcançado (ADORNO, 1970).

A técnica, ou o conjunto de procedimentos artísticos através dos quais determinados materiais são objetivados na obra, se torna fundamental exatamente por isso, por ser aquilo que, na ausência de um conceito a ser alcançado, determine a obra de modo preciso, produza uma coerência entre as partes e o todo da obra, aquilo que, segundo Adorno (1970), é responsável pela qualidade objetiva da obra. A técnica é fundamental em uma época de, como diz Bourdieu (1996), anomia estética – abertura para uma pluralidade de possibilidades sem qualquer sobredeterminação de normas. A técnica é aquilo que permite a autonomia da obra, sua organização interna, faz da arte finalidade em si mesma – ser algo produzido, fechado em si mesmo, multiplicidade e unidade.

Adorno (1970, p. 245) lembra como Kant havia expresso que, paradoxalmente, “pela sua tecnicização, que as torna incondicionalmente às formas funcionais, as obras de arte entram em contradição com a ausência de finalidade”. É a dimensão mais prosaica, o



labor, a técnica, o procedimento, a racionalidade, que tornam possível a autonomia da arte, aquele <<em-si e para-si>>, na linguagem filosófica, sua emancipação frente à utilidade.

Na arte hermética, a linguagem, a partir do momento em que há uma ruptura dos artistas com a linguagem comunicativa em prol de uma linguagem reificada, é ligada à técnica. Em muitos casos, liga-se à arte hermética um profundo conhecimento da linguagem, a nível artístico e histórico. Esse conhecimento, tão ligado à dimensão técnica, é, ao mesmo tempo, ligado à dimensão mágica – a sonoridade, a textura, o peso (FRIEDRICH, 1991). A linguagem, que funciona como algo em si mesmo, como coisa, é tanto produto da racionalidade quanto abertura para sua esfera mimética, uma ocorre através da outra.

A esse respeito, Adorno (1970, p. 154) comenta que nas “obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte [...] os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte”. A técnica é tão fundamental para o fazer artístico em uma época de <<anomalia estética>> que, se por um lado o enigma da obra de arte brota do seu afastamento em relação à ordem social das práticas, por outro, a solução do enigma está ligado, exatamente, à técnica.

Vejamos duas teses. Primeiro, Adorno (1970) diz que a diferença entre o que ouve os iniciados e o que ouve os não-iniciados circunscreve o carácter enigmático. Segundo, diz que a técnica é responsável pela dimensão mais determinável do enigma das obras de arte, ou seja, “a técnica possui o carácter de chave para o conhecimento da arte” (ADORNO, 1970, p.240). O que liga estes dois argumentos é o fato de que na arte, mesmo aquilo que a liga mais intimamente à história (a verdade, o conhecimento, a crítica), a dimensão intraestética é uma chave fundamental, mais especificamente, a técnica em sua dimensão artística, sua linguagem, seus procedimentos.

O melhor caminho para experimentar a obra, compreendê-la, conceber e solucionar seu enigma tem a ver com o momento racional, intelectual e não puramente sensível. Na arte hermética a dimensão, por assim dizer, <<espontânea>>, ligada ao imaginário da <<inspiração>> e, por isso, aquém da dimensão prosaica do trabalho e dos procedimentos artísticos, são subdeterminados. É uma arte, na maioria das vezes, consequente de uma extrema racionalidade, de uma técnica apurada e extensiva, a um processo consciente de elaboração – a escolha das palavras, o empenho em purificar a linguagem de sua dimensão lógica e comunicativa, sua condução para a dimensão mimética e reificada, na investigação de conhecimentos necessários para esse procedimento. Enfim, a arte aparece análoga à ciência.

Aliás, o próprio termo estético de técnica é familiar ao da ciência. Segundo Adorno (1970, p. 240), “o nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as actividades artesanais, é de data recente no seu significado atual” e continua dizendo que “veicula as características de uma fase em que, por analogia com a ciência, o método surgia como independente do seu conteúdo”. A técnica é tanto conhecimento adequado à arte quanto necessário para sua produção autônoma. A linguagem mais técnica e reificada também é a mais autônoma, em certo sentido – pois



aqui a linguagem torna-se <<em-si e para-si>> e adia, o máximo possível, o seu <<ser-para-outro>>, sua absorção pelo sujeito.

Nessa ênfase da técnica dentro da esfera da arte – assim como da racionalidade em detrimento da irracionalidade – deve-se lembrar a tese de Adorno (1970) segundo a qual a arte é tanto *fait social* quanto autonomia: tanto mercadoria, algo a ser produzido segundo determinados procedimentos materiais, quanto algo que contém um <<a mais>> em relação à sua facticidade – o seu ser outro em relação ao mundo, o estar separado.

Deve-se lembrar, também, que é nesse distanciamento operado pela arte que ela conquista sua autoridade. Adorno (1970, p. 29) diz que, “nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as gentes as obras culturais, tornou-se uma lei formal imanente”. A arte hermética – naquilo que está ligada, mesmo no imaginário, ao pedantismo, ao elitismo contra a cultura de massas – reflete uma condição social e histórica precisa: o fato de que alguns possuem o conhecimento adequado e outros não, como percebeu Ortega y Gasset (2008). Reflete, também, o fato de que alguns são “iniciados” e outros não, ou seja, exprime aquela relação entre autoridade e arte hermética como um conjunto de conhecimentos esotéricos, fechados. Mas aqui essa dimensão fechada, o fato de as obras estarem abertas a uma minoria, tem a ver com um evento histórico específico: o fato de que ao mesmo tempo em que a arte caminhou para sua autonomização frente à sociedade e ao público, este foi, por outro lado, privado de sua emancipação, de sua maioria.

Outra razão pela qual a arte está ligada à autoridade, e nisso principalmente a arte hermética, é o fato de que, segundo Adorno (1970, p. 101), “as obras de arte [...] obrigarem à reflexão”. Diferentemente da estética do gosto, intuitiva, a arte hermética aponta para aquela dimensão negligenciada e que Adorno busca resgatar: o momento racional, intelectual, não-imediato. Ao mesmo tempo em que faz isto, salvaguarda a relação entre arte e conhecimento. A autoridade provém da própria autonomia da obra e da possibilidade ou não de experimentá-la segundo suas próprias exigências. Afinal, “assim como o não-especializado não compreende os mais recentes desenvolvimentos da física nuclear, assim também o profano não apreende a pintura ou a música modernas muito complexas” (ADORNO, 1970, p. 263-264).



3.4 O ponto de vista da autenticidade

Em certo sentido, os três aspectos anteriores – a incomunicabilidade, a interdição do prazer vulgar e a ênfase na técnica – foram desenvolvidos segundo uma perspectiva: o da autonomia da obra de arte e da distância aberta entre ela e o público. A distância aparece como positiva para a autonomia estética. De modo inesperado, tais aspectos são, ao mesmo tempo, trabalhados segundo uma outra interpretação: a supressão da distância. Nesse caso, não se fala em autonomia da obra de arte, mas, mais especificamente, em autenticidade.

A noção de autenticidade possui, segundo Adorno (2008), uma acepção relativa à moral burguesa. Com o enfraquecimento das grandes ordens de sentido – normas religiosas e as normas formais – o conceito de autenticidade aparece como a exigência de que os sujeitos sejam aquilo que eles de fato são – estejam de acordo com uma suposta essência interior. Assim, é tanto um dever – ser aquilo que é – quanto uma verdade – ser idêntico a si mesmo –, afinal, a verdade é, exatamente, essa unidade, correspondência entre o sujeito e sua essência. Nessa unidade entre – dever e verdade – aparece algo como a liberdade: ser aquilo que sua essência exige, estar de acordo consigo próprio.

Assim como o gosto, essa noção de autenticidade corre o risco de colocar como puro – a essência interior – algo que é derivado de processos históricos. Inexiste o ego puro, uma essência transcendental, anterior à história, segundo sua perspectiva. Todavia, Adorno ainda fala sobre sujeito, individuação e liberdade – a possibilidade de que o singular venha a se efetivar, embora esse processo seja condicionado pela própria sociedade – embora na sociedade administrada este processo seja retardado ou bloqueado.

O fato interessante é que, se para Benjamin a autenticidade (em sua acepção estética) é destruída a partir da produção industrial em larga escala, para Adorno a autenticidade (em sua acepção moral) aparece como ligada a um contexto em que, diante da fungibilidade universal, do império da troca e da identidade, os sujeitos possuam algo de único – um último resíduo de liberdade. Todavia, o autêntico é apenas uma ilusão do ser-em-si, do ser puro e anterior à sociedade.

Para Adorno (2008), o autêntico é uma espécie de fetichismo – sob a aparente unicidade, originalidade, pureza, o que há é a universalidade, a padronização e a mediação. Do ponto de vista social, o autêntico é apenas uma amnésia sobre o fato de que a sociedade antecede o sujeito, como disse Durkheim. O fato de que a subjetividade é história sedimentada. Sob a aparência do único, do original e do puro – imagens da liberdade do sujeito – há a sociedade.

Para Adorno, a acepção moral da autenticidade está ligada à filosofia da interioridade, do fechamento do sujeito perante o mundo, a oposição intransponível entre “mundo interior” (reino de liberdade e onipotência) e “mundo exterior” (reino da necessidade e impotência). Em última consequência, a autenticidade é a hipóstase da interioridade como aquilo que antecede tudo ou, ao menos, aparece como uma esfera sagrada, inviolável pelas estruturas de poder. Sua afinidade com a ordem existente é, como Adorno (1970, p. 136) escreve, o fato de ela “criar um tipo antropológico que, por dever e quase voluntariamente, executasse o trabalho assalariado de que precisa o novo modo de produção e a que constroem as relações sociais de produção”.

Nesse sentido, retoma algumas teses de Weber, desenvolvidas em *A Ética Protestante e O Espírito do Capitalismo*, segundo a qual o protestantismo colocava o mundo interior (a fé) acima do mundo exterior (das obras). Desse modo, toda a impotência (exterior) era recompensada por uma onipotência (interior).

O estranho é que a arte hermética estabelece e constitui duas esferas, em relação à



obra. Seu interior escondido, enigmático, obscuro e cifrado e o exterior – como aquilo que aparece ao sujeito. Ao mesmo tempo, estabelece também a cisão entre interior e exterior como sublimação da esfera privada e da esfera pública. Para Adorno (1970, p. 336), “a separação do público e do privado é, apesar da sua monstruosidade ideológica, um dado também na arte, de tal modo que nada poderia modificá-la que não se conecte com o seu carácter de dado”. O interior e o exterior estabelecem, na relação entre arte e sociedade, uma relação similar àquela que existe entre a esfera privada e a esfera pública. Ora, se a arte hermética estabelece uma cisão entre interior e exterior, em correspondência à própria estrutura social, e faz da interioridade algo positivo, uma vez que ela, na radicalização da sua distância frente ao público fecha-se contra ele, cindindo a própria obra em duas esferas (uma que nada diz, voltada ao público, e outra que tudo esconde) – como a filosofia da interioridade e a acepção moral da autenticidade – deve-se, então, questionar até qual medida Adorno realmente defende a arte hermética, uma vez que ela é conforme a uma dimensão da autenticidade que ele critica – a hipóstase do espiritual frente o material (o mundo interior como anterior ao mundo exterior).

Todavia, na *Teoria Estética*, Adorno redimensiona o valor da autenticidade a partir da sua concepção de obra de arte autêntica (provavelmente, no esforço de exigir da arte mais do que sua autonomia). Se na acepção moral e na sua afinidade com a filosofia da interioridade o “interior” aparece como algo puro em absoluta distância em relação ao “exterior”, reificando ambas as dimensões e destruindo as mediações e relações sociais constituintes – tanto da interioridade quanto da exterioridade –, na acepção estética de Adorno (1970), a autenticidade vai além do distanciamento estético: autenticidade é mimesis, semelhança, imitação, alienação no outro.

A autenticidade da obra de arte hermética não é medida pelo que responde sua autonomia (a distância em relação ao público, o abismo de uma interioridade fechada às massas). A autenticidade da obra de arte hermética tem a ver com aqueles três pontos – a suspensão do sentido, o desprazer como não-reconciliação e com o império da técnica. É o formalismo estético presente na arte hermética (sobredeterminação da forma sobre a mensagem, sobredeterminação da forma sobre o gosto do público, sobredeterminação da forma através do ostensivo desenvolvimento das técnicas artísticas).

Como o formalismo estético, tão afim à autonomia estética, justifica a autenticidade da arte hermética, e sem referir-se, essencialmente, à distância, mas sim à semelhança? O principal elemento da arte hermética é a questão da sobredeterminação da forma sobre os demais elementos – a função comunicativa da linguagem, a finalidade social do seu ser-para-outro, em relação ao público, e, por fim, o centramento da forma como única finalidade da arte. A técnica é o momento racional da arte, aquilo que dá forma e é, nas palavras de Adorno (1970, p. 165), “organização objectiva de tudo que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente”.

A forma estética – derivada em grande medida do momento técnico e racional da obra – tem a ver com o processo de transformação, do deslocamento dos objetos da



experiência para a obra de arte. Nesse sentido, representa – tanto a técnica e o momento racional quanto a forma estética – uma autonomia da produção artística em relação à ordem existente. Quanto mais autônoma, maior a capacidade de transformar, de dar forma, de elaborar; desse modo, a liberdade em relação ao mundo é, também, a possibilidade de dominá-lo. A liberdade estética é já dominação. Para Adorno (1970, p. 64), “nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vivo, do corpo da linguagem, dos sons, da experiência sensível”. A autonomia da obra é relativa à sua capacidade de dominar através da técnica. De igual modo, a obra de arte – enquanto um todo – é a constituição de uma harmonia entre o todo e as partes. A técnica – no processo de composição da obra – é responsável por esse processo de unidade da variedade.

Essa totalidade, por sua vez, estabelece uma harmonia que é semelhante à harmonia da sociedade administrada: o peso do todo sobre as partes. Ainda que a arte seja, para Adorno (1970), o modelo que melhor expressa a unidade positiva entre as partes e a totalidade, ainda assim, ela está manchada por esse elemento pernicioso: a imposição de uma harmonia. A dominação ocorre inclusive no processo de composição da obra, afinal, se a forma é a linguagem coerente, ela é, ainda que indiretamente, a sedimentação dessa violência que a técnica exerce.

A arte formal não tem algo a dizer, não tem mensagem a passar. Ela é, segundo esse ponto de vista, inumana – ou desumana, em Ortega y Gasset (2008). Não está em comunidade com o público – é incomunicável.

Entretanto, essa dimensão não-humana da arte está ligada à sua capacidade de pôr em suspenso sua função comunicativa e de pôr em suspenso sua adaptação ao público – suprimir o sentido. A arte hermética é opaca aos sujeitos e está fechada a eles. Não é uma arte feita para os humanos, se se entende isso do ponto de vista de uma comunidade universal e transcendental do que é o humano e a qual todos pertencem desde sempre.

Ao mesmo tempo em que está privada de sua linguagem comunicativa, a linguagem torna-se reificada. Adorno (1970, p. 138) fala que, uma vez que não se pode mais se comunicar, a linguagem das obras de arte é um “falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada”, que “a forma adequada que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada” (ADORNO, 1970, p. 222), que “exime-se do domínio da representação da alma e transita para uma expressão do que nenhuma linguagem pode significar” (ADORNO, 1970, p. 76).

Ora, se a autonomia da obra de arte é relativa à sua capacidade de dominar o mundo empírico através da técnica, de impor uma coerência à diversidade; se a obra de arte – embora nem todas – é uma totalidade harmônica; se sua linguagem é uma linguagem humana, alienada; em que medida a autonomia estética produz uma verdadeira distância entre a esfera da arte e a esfera social? Qual a distância existente entre a arte hermética e a sociedade administrada, tão criticada por Adorno?

É exatamente a isso que se refere o conceito de autenticidade – ele tem a ver com essa semelhança entre a arte e a sociedade e que ocorre, paradoxalmente, através da



autonomia estética. Para exprimir a autenticidade da obra de arte hermética, poderíamos voltar a algo intrínseco às obras de arte: o fato de que elas são enigmas. Adorno (1970, p. 148) diz, “sob este aspecto, o carácter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel”. A autenticidade da arte hermética tem a ver com seu enigma. A melhor forma de estabelecer a adequada compreensão é perguntar, exatamente, qual o enigma que ela exprime e o que a torna insolúvel.

Adorno (1970, p. 62-63) era consciente da relação existente entre arte moderna e sociedade administrada – neste caso, arte hermética e sociedade administrada. – e diz que a “reconciliação como acto de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade”. O fato de a forma encerrar um enigma a coloca, também, em ligação com a história – o conteúdo de verdade. Deve-se, então, formular a pergunta: se há um enigma na obra de arte hermética, se ela aponta para sua solução, embora insustentável, se, ao mesmo tempo, sua autenticidade se manifesta através do modo como ela está mergulhada na história, como, então, compreender a arte hermética do ponto de vista da forma - que é, ao mesmo tempo, história sedimentada?

Para Adorno (1970), a arte hermética (refere-se especificamente à poesia hermética) possui seu nascimento no final do século XIX; do seu ponto de vista, a poesia hermética é considerada como aquela em que a técnica, domínio do material estético, aparece como conscientemente radicalizado. Em sua reflexão sobre esse estilo, considera Paul Celan, poeta alemão contemporâneo do próprio Adorno, como a figura mais importante.

Em uma passagem breve aponta qual é, então, a contradição inerente à arte hermética, àquilo que ela responde. Nas palavras de Adorno (1970, p. 354), “este lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação” e continua dizendo que “a linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de sentido. A transição para o anorgânico deve [...] reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio”. E se a “tarefa de uma filosofia da arte não é tanto escamotear o momento incompreensível à custa de explicações [...] mas compreender a própria incompreensibilidade” (ADORNO, 1970, p. 382), qual o sentido – histórico e social – da arte hermética, ou melhor, se as contradições históricas estão sedimentadas na forma, o que há por trás da arte hermética?

A referência mais direta é a experiência história do totalitarismo nazista. O silêncio da arte hermética seria, assim, consequência do horror histórico – em um mundo privado de sentido e no qual a própria experiência do sofrimento se torna insustentável do ponto de vista do discurso, da linguagem e do entendimento, a arte irremediavelmente se fecha, se cala. A arte hermética é, assim, linguagem silenciosa que deve, para manter-se à distância do horror histórico, pôr em suspenso qualquer comunicação com a ordem existente, assim como interditar determinadas representações – o absurdo como sofrimento irrepresentável.

A esse respeito – da lírica hermética alemã – Gadamer (2010) se dedica a responder em que medida é verdadeira a pergunta <<Os poetas estão emudecendo?>>. A seu ver,



embora seja verdadeira a relação que Adorno aponta entre lírica hermética e o horror histórico, o silenciamento, a natureza da incomunicabilidade dessa lírica reside – ponto de vista que o próprio Adorno percebe segundo a tese da regressão da subjetividade – no fato de que a maioria daqueles que se dedicam a ler faz uma leitura superficial, passageira, breve. Sendo hermeneuta, e defendendo a possibilidade da compreensão, mesmo para aqueles indivíduos privados dos elementos necessários para a experiência estética adequada, Gadamer se empenha em lançar luz em inúmeros textos de Celan, mostrando em que medida é possível propor leituras e interpretações razoáveis, enfim, compreendê-los. Assim, afirma que “a questão não é a constatação de que os poetas estejam emudecendo, mas antes saber se os nossos ouvidos ainda são sutis o suficiente para ouvir” (GADAMER, 2010, p. 394).

Gadamer trabalha sobre a possibilidade da hermenêutica, Adorno, não apenas em cima dessa possibilidade, mas igualmente do movimento histórico por trás da emergência da linguagem reificada.

Não acredito que Adorno faça da compreensão – embora necessária – a finalidade exclusiva, quando se trata da arte hermética. Ao invés meramente propor respostas, quis dar espaço para o ininteligível, para aquilo que não aspira à comunicação, à harmonia entre obra e público. A incomunicabilidade é, ela própria, um elemento próprio da arte hermética, é ela própria uma dimensão estética e histórica importante, junto ao esforço de compreensão e solução de seus enigmas. Mas, ao mesmo tempo em que está relacionada ao silêncio – como a escuridão da linguagem e ao emudecimento dos poetas – a arte hermética é também linguagem que fala a partir do inanimado, através das coisas, da própria consciência reificada. Desse modo, não é pura e simplesmente silêncio que respeita o sofrimento histórico, nem apenas segredo dito em voz baixa, que se deve ouvir atentamente. Ela é a última possibilidade de comunicação. Afinal, se a própria subjetividade está encerrada e limitada pelas estruturas sociais, se não há um sentido histórico para a ordem social (uma justificativa verdadeiramente racional), os sujeitos estão privados da possibilidade de se comunicarem espontaneamente. Toda comunicação espontânea, imediata – aquilo que teria origem na interioridade, na alma – está marcado pela razão instrumental, pelo horror histórico, pelo ajustamento. Diante de um contexto histórico em que as experiências são invadidas pela instrumentalização, só resta a linguagem das coisas, pois a própria subjetividade tornou-se reificada. A emergência da consciência reificada é, junto com a dimensão da linguagem como silêncio, aquilo que aparece na linguagem da arte hermética.

A linguagem reificada, do ponto de vista da autonomia, é emancipação frente ao público, distanciamento frente à comunicabilidade, ruptura com a esfera do gosto e do prazer, ênfase na dimensão intraestética da arte em detrimento das demais finalidades sociais. A linguagem reificada, do ponto de vista da autenticidade, está intimamente ligada com o império da técnica, da racionalidade dominadora, com os processos de reificação e alienação.

Embora a arte possua autonomia, ela só é autônoma relativamente e através da

própria sociedade – através da divisão do trabalho material e intelectual e do fetichismo da mercadoria. Nenhuma obra de arte, pois são também espírito, independe das condições históricas. Adorno (1970, p. 155) chega a dizer que “embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge”; sendo assim, a arte pura é verdadeira em afirmar sua autonomia – autonomia relativa e graças à ordem existente – mas é falsa ao ignorar as mediações – as estruturas sociais que tornam possível a autonomia da obra.

Nesse sentido, a obra de arte pura – aquela que é idêntica a si mesma e alteridade em relação ao mundo – é, na verdade, semelhante ao próprio mundo, mas semelhante através da distância que estabelece em relação a ele. Assim, através da autonomia estética – entendida como ênfase nos procedimentos e técnicas artísticas em detrimento de qualquer finalidade que não a própria elaboração da obra – chega-se à autenticidade: o fato de que a obra de arte essencialmente técnica é, monadologicamente, mimese da sociedade administrada (ADORNO, 1970).

Para Adorno, é exatamente isso que marca positivamente a autenticidade. As obras de arte autênticas são historiografia inconsciente da sua época e é exatamente isso que permite dizer que “analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenadas” (ADORNO, 1970, p. 103), pois a história sedimentada na obra de arte aparece na própria forma estética, tal como a sociedade administrada reaparece, aparentemente inesperadamente, na arte hermética – a princípio, símbolo da arte pura e distante da razão instrumental.

Segundo essa concepção da forma, e principalmente da tensão entre arte moderna em geral e sociedade administrada, Adorno (1970, p. 266) diz: “eis porque, também no plano social, a situação da arte é hoje aporética. Se diminui a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de se integrar como campo inocente entre outros”. Assim, a arte mais radical é, ao mesmo tempo, em suas palavras, mercadoria absoluta – quanto mais a técnica aparece como emancipação da estética frente às finalidades exteriores ao mesmo tempo mais ainda torna a obra de arte algo semelhante às mercadorias, algo de fabricado, de reificado, coisificado.

A arte hermética é aporética. Se a linguagem poética se abre à comunidade com o público, torna-se cúmplice da sociedade administrada; se a linguagem poética fecha-se à função comunicativa, igualmente se assemelha à ordem existente, como aquilo que é opaco aos sujeitos; se a técnica artística exprime a autonomia frente às finalidades sociais, por outro, ela exprime o fato de que a autonomia das obras de arte é já sua própria reificação; se a arte fecha-se ao prazer e silencia em respeito ao sofrimento humano, por outro, ela nada pode em sua autonomia estética fazer para a transformação do mundo, afinal, sua autonomia é distanciamento, é impotência; se ela ignora a história da qual faz parte, é ingênua e ideológica; se se entrega à história, às contradições de seu tempo, tampouco pode operar uma transcendência em relação a este, ou uma transcendência que seja, de fato, diferente.



A tese de Adorno segundo a qual a obra de arte não pode oferecer um ponto de vista exterior à sociedade implica em dizer que a própria autonomia da esfera da arte, seu afastamento em relação ao mundo, é, em grande medida, o mesmo afastamento operado pela sociedade frente às exigências dos sujeitos – uma totalidade abstrata, opaca, fechada. A arte é autônoma e mesmo autêntica através da própria estrutura social. É isto o que torna a forma estética uma dimensão relevante não apenas para a reflexão filosófica da arte, mas, principalmente, para a dimensão histórica e social da arte, inclusive, daquilo que há de mais importante para a estética moderna: sua autonomização.

4 Considerações Finais

Esperamos, assim, ao desenvolver uma relação entre estilo (escrita) e epistemologia, justificar o hermetismo filosófico de Adorno, de um ponto de vista racional. Igualmente, esperamos ter, ao longo da exposição, desenvolvido argumentos que justifiquem a defesa do hermetismo estético, sem que, com isso, recaíssemos no argumento simplório que reduz as posições filosóficas e estéticas de Adorno a mero elitismo.

As razões são históricas, sociais e políticas. Enraízam-se em processos de desigualdade econômica e cultural, perpassando as tensões entre a autonomia dos sujeitos e a dominação social.



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**: Reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial Ltda, 2008.

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. Rev. Alberto Martins, Cide Piquet. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Fábio Cavalcante. **A Transparência Impossível**: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. Recife, 2008. 331p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação – CAC, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FREITAS, Verlaine. **Para uma dialética da alteridade**: a constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Theodor Adorno. Belo Horizonte, Edição revista 2006. 206p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. **O Marxismo Tardio**: Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: Boitempo, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

MALVEZZI, A. **Considerações políticas sobre o hermetismo... p. 163-184.**





184

* * *

MALVEZZI, Amarildo. Considerações políticas sobre o hermetismo estético e filosófico de Theodor Adorno. *Kalagatos*, Fortaleza, v. 13, n. 27, 2016, p. 163-184.

Recebido: 04/06/2016
Aprovado: 10/10/2016

