



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**CARLOS HENRIQUE HILDEBRANDO DOS SANTOS**

**ARTE E NATUREZA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO**

**BELÉM-PA  
2019**

**CARLOS HENRIQUE HILDEBRANDO DOS SANTOS**

**ARTE E NATUREZA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) da Universidade Federal do Pará (UFPA) como requisito para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Estética, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior

**BELÉM-PA  
2019**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

D722a Santos, Carlos Henrique Hildebrando dos  
Arte e natureza na teoria estética de Theodor W. Adorno /  
Carlos Henrique Hildebrando dos Santos. — 2019.  
157 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação  
em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Natureza. 2. Belo natural. 3. Arte. 4. Mímesis. I. Título.

CDD 100

---

**CARLOS HENRIQUE HILDEBRANDO DOS SANTOS**

**ARTE E NATUREZA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) da Universidade Federal do Pará (UFPA) como requisito para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Estética, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior

**Apresentado em:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior (Orientador)  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

---

Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti (Examinador Externo)  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

---

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (Examinador Interno)  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes (Examinador Suplente)  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**BELÉM-PA**

**2019**

Para Socorro e Carlos  
Aos quais sou muito grato por tudo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (Capes) pela bolsa concedida para a realização dos estudos.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) da UFPA pela oportunidade concedida para a realização do curso de mestrado.

Agradeço ao professor Henry Burnett pelas orientações, bem como indicações de obras precisas para o desenvolvimento da pesquisa e por todo o incentivo durante esse período.

Agradeço ao professor Lucianno Gatti pelas observações e direcionamentos conferidos durante a banca de qualificação.

Agradeço ao professor Ernani Chaves por todo o apoio, bem como o acolhimento na disciplina de estágio em docência e a disponibilização de obras as quais foram essenciais para dar a continuidade da pesquisa.

Agradeço também à professora Jovelina Ramos que, durante as oficinas de textos filosóficos, foi por onde tudo começou.

Agradeço a minha família por todo o apoio incondicional sem a qual nada seria possível.

Agradeço aos amigos de sempre. Em especial, Felipe Kevin Ramos, Flavio Cordeiro e Elly de Oliveira, pela cumplicidade de todas as horas que nos dão ânimo para seguir em frente.

Agradeço aos amigos do mestrado que o cotidiano das aulas de filosofia proporcionou. Em especial, agradeço ao Felipe Sampaio, aquele que no limiar de nossa camaradagem (extra) filosófica pude dividir todas as alegrias e as dores dos perdidos e achados dessa caminhada.

Eu sempre quis abarcar o mundo com vinte mãos, e além disso com um objetivo bem reprovável. Isso não era correto.

(KAFKA, F. 2016, em *O Processo*)

É agora que vou falar de mim, pela primeira vez. Pensei que fazia bem, arregimentando esses sacos de pancadas. Me enganei. Não sofreram as minhas dores, as suas dores não são nada, diante das minhas, nada a não ser uma pequena parte das minhas, aquela da qual eu acreditava poder me separar, para contemplá-la. Que agora vão embora, eles e os outros, aqueles que me serviram, aqueles que aguardam, que me devolvam o que lhes infligi e desapareçam, da minha vida, da minha memória, das minhas vergonhas, dos meus temores.

(BECKETT, S. 2009, em *O inominável*)

## RESUMO

Ao longo da trajetória dos escritos filosóficos de Theodor W. Adorno se torna perceptível as diferentes formas com a qual ele se lançava nas reflexões materialistas e dialéticas sobre a natureza. Destacamos a conferência: *A ideia de história natural* de 1932 e a obra intitulada *Dialética do esclarecimento*, escrita na década de 1940. Por sua vez, naquela que seria sua última obra escrita e publicada postumamente no começo dos anos de 1970, a *Teoria estética*, essas questões retornam enquanto uma forma de pensar a natureza como categoria estética indispensável para uma teoria das obras de arte, o refúgio do comportamento mimético. Deste modo, nosso objetivo se inscreve na perspectiva de analisar o belo natural e sua relação com as obras de arte, a partir de sua obra tardia. Uma vez que ele retoma não apenas discussões da sua fase de juventude, mas também as considerações do belo natural presente na tradição estética alemã da virada do século XVIII para o XIX nos laçamos na análise dessa tradição sempre tomando como ponto de partida o posicionamento de Adorno. Com essa leitura, somos possibilitados a entender como ele ressignifica o belo na natureza e assim poderemos nos lançar em algumas obras literárias que o autor se manteve atento e de que modo elas nos possibilitam a entender a importância desta categoria estética. Por fim, entendemos que ele pôde conferir a essa concepção de belo um novo e mais importante significado, sobretudo, para o seu projeto filosófico inserido em uma teoria crítica da sociedade.

**Palavras-chave:** Natureza; Belo natural; Arte; Mímesis.

## ABSTRACT

Throughout the trajectory of the philosophical writings of Theodor W. Adorno becomes perceptible the different forms with a materialistic and dialectical reflection on nature. We highlight the conference: *The idea of the natural history* of 1932 and the book entitled *Dialectic of enlightenment*, written in the decade of 1940. On the other hand, in what would be his last written work and published posthumously in the early 1970s, aesthetic theory, these issues return as a way of thinking of nature as an aesthetic category indispensable for a theory of works of art, the refuge of mimetic behavior. In this way, our objective is inscribed in the perspective of analyzing the beautiful natural and its relation with the works of art, from its late work. Since he takes up not only discussions of his youthful phase but also the considerations of the beautiful natural present in the German aesthetic tradition from the turn of the eighteenth century to the nineteenth, we are drawn in the analysis of this tradition always taking as a starting point the position of Adorno. With this reading, we are enabled to understand how it resigns the beautiful in nature and thus we can launch ourselves in some literary works that the author has been attentive and in what way they enable us to understand the importance of this aesthetic category. Finally, we understand that he was able to give this conception of beauty a new and more important meaning, above all, to his philosophical project inserted in a critical theory of society.

**Keywords:** Nature; Natural Beauty; Art; Mimesis;

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. INTRODUÇÃO</b> .....  | 10  |
| <b>2. CAPÍTULO 1 - Para uma formulação da concepção de natureza</b> .....                       | 20  |
| 2.1. O conceito de natureza na conferência de 1932.....   | 20  |
| 2.1.1. A situação ontológica atual e o duplo caráter da história .....                          | 26  |
| 2.1.2. A ideia de história natural e a mitificação da realidade.....                            | 33  |
| 2.2. O desenvolvimento da segunda natureza .....  | 43  |
| 2.2.1 Sobre o domínio da natureza na Dialética do esclarecimento .....                          | 50  |
| <b>3. CAPÍTULO 2 – A natureza enquanto categoria estética</b> .....                             | 72  |
| 3.1. Preâmbulos para o belo natural (entre a estética tradicional e o modernismo artístico) ... | 72  |
| 3.2. O gesto de emergência kantiano para o belo natural.....                                    | 77  |
| 3.3. O desprezo hegeliano pelo Belo natural .....   | 88  |
| 3.4. O belo natural na Teoria estética.....   | 96  |
| 3.4.1. Da transição do belo natural para o belo na arte .....                                   | 110 |
| <b>4. CAPÍTULO 3 – Articulação entre belo natural e belo artístico</b> .....                    | 118 |
| 4.1. Sobre o conceito de Mímesis .....  | 118 |
| 4.1.1. Mímesis do que está morto .....  | 120 |
| 4.1.2. Mímesis da reconciliação .....   | 127 |
| 4.2. Franz Kafka e o encolhimento da distância estética .....                                   | 136 |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 147 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 150 |

## 1. INTRODUÇÃO

Ao longo da produção filosófica de Theodor W. Adorno se pode perceber em vários momentos a importância que ele reserva para a questão da natureza. Não é por acaso que em sua derradeira obra, que marca a última fase do autor, a *Teoria estética*, ele retome essa questão, dessa vez para apresentar aquilo que podemos assinalar como categoria estética. Em outras palavras, trata-se do tema recorrente na tradição estética alemã, a saber, o belo natural. Com efeito, chama bastante atenção o fato de que em plena metade do século XX, Adorno tenha reacendido, ou pelo menos, tentado reacender uma discussão que era muito presente nos séculos XVIII e XIX, mas que nas estéticas marxistas não se apresentavam com a mesma pujança. Questões como a do gênio, do juízo de gosto, do prazer desinteressado e do belo propriamente dito, que eram de ordens mais fundamentais para a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, não se faziam tão presentes nas estéticas de cunho materialista que, por sua vez, estavam muito mais interessadas pelas próprias manifestações artísticas que surgiam no começo do século passado.

Para que possamos compreender o motivo da retomada adorniana pela categoria estética do belo natural, dois fatores são essenciais. Em primeiro lugar, o próprio posicionamento do filósofo diante dessa tradição estética alemã, bem como a respeito das grandes intuições já realizadas sobre as próprias obras de arte particulares. Em segundo lugar, a própria centralidade do problema da natureza, ou melhor, do domínio da natureza em suas reflexões. Em relação ao debate estético filosófico, anos antes em seu ensaio intitulado *O artista como representante*, Adorno identificava duas formas de abordagens no interior da filosofia da arte. A primeira dizia respeito sobre um completo distanciamento do objeto artístico, isto é, das próprias obras de arte particulares, “em uma absoluta distância, por uma dedução conceitual não afetada pela chamada ‘compreensão artística’, como em Kant ou Hegel”.<sup>1</sup> Por outro lado, o autor apresentava também a antítese desse procedimento, caracterizado pela “absoluta proximidade, a atitude de quem não se confunde com o público, pois se encontra nos bastidores, acompanhando a realização da obra sob o aspecto da fatura, da técnica”.<sup>2</sup>

Segundo Adorno, o livro *Degas, dança, desenho* do escritor e poeta Paul Valéry, representa exatamente esse segundo tipo de reflexão estética, pois ele “não filosofa sobre arte,

<sup>1</sup> ADORNO, T. W. *O artista como representante*. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. (2 Edição) 176 p. (Coleção Espírito Crítico), p. 154.

<sup>2</sup> Ibid., loc. cit.

mas sim rompe, na construção ‘sem janelas’ da própria configuração, a cegueira do artefato”.<sup>3</sup> Romper essa cegueira designa filosofar não “sobre”, mas “a partir” das obras de arte, cujo método não deveria ser transcendente, ou mesmo exterior, mas sim exige a crítica imanente ao próprio objeto artístico. Deste modo, a estética não deve determinar a arte de “cima para baixo”, como uma norma abrangente, mas sim, deve obedecer a sua própria configuração interna, em um “submeter-se à sua disciplina objetiva”.<sup>4</sup> Posteriormente, já na *Primeira introdução à Teoria estética*, encontramos uma passagem complementar a essa discussão, onde Adorno afirma que “a estética não deve julgar a partir de cima a respeito da arte, de modo que lhe seja exterior, mas ajudar suas tendências internas a atingir uma consciência teórica”.<sup>5</sup> Atingir uma consciência teórica por intermédio da crítica imanente é justamente o que Valéry faz quando rompe, na construção sem janela da própria configuração da obra.

Deste modo para Adorno, aquele que se propõe a realizar uma reflexão estética, deve se manter atento e próximo a própria obra de arte. Talvez a tomada de posição em relação ao objeto artístico seja a principal marca que diferencie a estética filosófica adorniana em relação a Kant e Hegel, os dois mais importantes representantes da estética tradicional alemã. Essa importância era inegável para Adorno, pois é recorrente a presença desses dois representantes, tanto nos seus textos dedicados a estética e filosofia da arte de um modo geral, quanto especificamente no tema do belo natural. Retomar seu posicionamento diante da “crítica do juízo” de Kant e dos *Cursos de Estética* de Hegel nos ajuda a compreender seu diagnóstico sobre a relação entre estética e arte, segundo a qual Adorno apontava para o envelhecimento da estética tradicional diante das obras de arte atuais, ou ainda que a estética tradicional e a arte atual são irreconciliáveis. Esse envelhecimento era identificado tendo em vista o completo alheamento kantiano e hegeliano em relação ao objeto artístico, afinal, como ele próprio afirma “Hegel e Kant foram os últimos que, dito, de modo grosseiro, puderam escrever estéticas sem entender alguma coisa de arte. Isso foi possível enquanto a arte, por sua vez, era orientada por normas abrangentes”,<sup>6</sup> e que não eram postas de formas cristalizadas em obras particulares.

Podemos lembrar rapidamente do prognóstico do fim ou morte da arte em Hegel, a qual estava submetida a sua “doutrina das Formas da arte”, que “nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma, relações que nascem da própria Ideia e, assim,

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 155.

<sup>4</sup> Ibid., p. 154.

<sup>5</sup> ADORNO, T. W. **A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2017, p.134.

<sup>6</sup> Ibid., p.74.

forneçam o verdadeiro fundamento de divisão dessa esfera”.<sup>7</sup> Através de sua doutrina, Hegel afirma que as Formas históricas e universais da arte se desenvolvem e se superam através de uma contínua ascensão do espírito, que por sua vez, é “a subjetividade infinita da Ideia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada”.<sup>8</sup> Desse modo, a Ideia se manifesta por meio do espírito. Quanto mais espiritualidade conter a arte e menos materialidade, mais elevada será a arte.

Com efeito, três Formas históricas seriam os meios por onde essa espiritualidade nasce, cresce e transborda: a primeira Forma, onde a espiritualidade se manifesta de modo universal é a *simbólica*, concretizadas na arquitetura; a segunda Forma universal é a *clássica*, encontrando sua máxima expressão nas esculturas; por fim, culminando, na terceira e mais elevada Forma universal, a arte *romântica*, onde a Ideia por meio do espírito se efetiva na pintura, na música e na poesia. É por isso que para Hegel a arte poética é a mais elevada de todas as artes, pois, “a poesia é adequada a todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for as Formas a que pertença”.<sup>9</sup> Pois bem, quando o espírito se manifesta nessa última Forma universal artística, ocorrendo o transbordamento da espiritualidade, nem mesmo a poesia é capaz de ser adequada a Ideia diante dessa marcha triunfal do espírito.

Hegel determina o fim da arte tendo em vista a necessidade de outros meios mais elevados e adequados para a espiritualidade se concretizar. Daí a necessidade da religião e posteriormente da filosofia, caracterizando assim o grande sistema hegeliano do espírito absoluto, composto pela arte, religião e a filosofia.<sup>10</sup> Tornando-se perceptível que o prognóstico de Hegel faz parte do seu sistema de pensamento, podemos compreender porque Adorno afirma que “as concepções estéticas mais poderosas, a kantiana e a hegeliana, foram fruto dos sistemas, então elas foram esgotadas com o seu colapso, sem por isso serem aniquiladas”.<sup>11</sup> Não é por acaso que o autor assinale para esse esgotamento, afinal, como se sabe mesmo após o prognóstico do fim da arte, novas manifestações artísticas continuaram a

<sup>7</sup> HEGEL, G. W. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria de Víctor Knoll e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2001. 2.ed. revi. (Clássicos; 14), p. 91.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>10</sup> Para entender melhor o prognóstico do fim da arte em Hegel, ver: DUARTE, R. A desartificação da arte segundo Adorno. In: Org. IANNI, G.; GARCIA, D.; FREITAS, R. **Artefilosofia**: Antologia de textos estéticos. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 67-70.

<sup>11</sup> ADORNO, T. W. **A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2017, p. 133.

surgir, por exemplo, no interior daquilo que ficou conhecido como os movimentos históricos de vanguarda que, guardadas as suas peculiaridades, estavam no foco dos debates materialistas sobre obras de arte no limiar do século XX.

Adorno identificava esses novos movimentos artísticos como o “Novo”, que para ele estava muito a frente das normas abrangentes estabelecidas pelos dois grandes representantes da estética tradicional alemã, afinal como ele afirma que mesmo “um mestre-escola aprovado pelo seminário hesitaria em aplicar à prosa como a da *Metamorfose* ou da *Colônia penal* de Kafka, [...] critérios consagrados como o do prazer desinteressado”.<sup>12</sup> Desta forma, ele dava a entender que a arte mais atual estaria sempre, pelo menos, um passo a frente em relação às estéticas tradicionais. Ora, se com Adorno podemos asseverar o envelhecimento ou mesmo o atraso das estéticas tradicionais, com o mesmo podemos encontrar uma tentativa de rejuvenescer temas muito presentes nessa tradição, a fim de trazê-los de volta de forma efetiva para os debates de arte moderna e contemporânea. Para tanto, como o próprio filósofo afirma, apenas “no processo de autoconsciência crítica, a estética poderia novamente alcançar a arte, se é que algum dia ela esteve apta a isso”.<sup>13</sup>

As teorias estéticas devem adquirir uma consciência teórica para si de que elas devem possuir um caráter aberto e não fechado, se quiser acompanhar os novos movimentos artísticos, ou como Adorno afirma o ter-estado-em-devir da arte. Porque a “definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se”.<sup>14</sup> Desde modo, se para acompanhar esse movimento de devir da arte, a estética precisa desse processo de autoconsciência crítica, então Adorno em sua *Teoria estética* tratou justamente de realizar esse movimento de pensamento ao trazer à tona o tema do belo natural, para assim buscar sua reconciliação com a arte atual. Nesse sentido, entender a relação entre o belo natural e as obras de arte a partir da estética filosófica tardia de Adorno é o nosso objetivo principal.

Em relação ao tema do domínio da natureza que já está presente no próprio Marx, ganhou uma centralidade maior, sobretudo nos expoentes da primeira geração do *Instituto para Pesquisa Social*, principalmente a partir das “teses” *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, escrita em 1940 pouco antes de se suicidar, tendo em vista a iminente invasão das tropas alemãs em Paris. Na décima primeira tese, o autor denuncia uma

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 92-93.

<sup>13</sup> Ibid., p. 94.

<sup>14</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, p.13.

concepção de trabalho típica do marxismo vulgar, tendo como ponto de partida uma citação de Josef Dietzgen que afirma o trabalho como “aperfeiçoamento, como salvador dos tempos modernos”.<sup>15</sup> O problema para Benjamin é a de que essa concepção de trabalho “não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que não dispõem deles”.<sup>16</sup> Essa concepção aliada a uma ideia de progresso reside “apenas aos progressos na dominação da natureza, e não aos retrocessos da sociedade. Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo”.<sup>17</sup> Deste modo, o “trabalho, como a partir de então é compreendido, visa uma exploração da natureza, a qual é contraposta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado”.<sup>18</sup>

A questão do domínio e da exploração da natureza já aparecia antes mesmo no seu livro de aforismos *Rua de mão única*, concluído em 1924. No último aforismo, intitulado *Para o planetário*, Benjamin também aponta essa exploração através de sua denúncia sobre uma concepção de técnica no sentido imperialista a qual visa unicamente à dominação da natureza. O resultado dessa relação violenta com a natureza através da técnica foram guerras e massacres em magnitude nunca antes experimentada na história humana, “uma tentativa de religião, nova e inaudita com as forças cósmicas”,<sup>19</sup> isto é, com a natureza. O cenário dessa religião violenta era enfatizado pelo próprio autor, onde ele nos apresenta uma imagem do que acontece quando a natureza é vista apenas como objeto a ser explorado e dominado. “Massas humanas, gases, energias elétricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda parte se escavavam fossas sacrificiais”.<sup>20</sup> Benjamin retratava o cenário da primeira guerra, mas a partir daí, uma lição já pode ser retirada e que será central para Adorno, a de que a dominação da natureza envolve a dominação, a exploração e o extermínio do ser humano pelo próprio ser humano.

Esta lição irá permear toda a *Dialética do esclarecimento*, escrita em 1944, por Adorno e Horkheimer, obra que talvez seja a mais famosa desses pensadores. Nela os autores denunciam o domínio da natureza para além do surgimento do capitalismo e da sociedade burguesa, registrado desde as aventuras de Ulisses na Odisséia, passando por Francis Bacon

---

<sup>15</sup> Cf. BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin – 8 Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1), p. 247.

<sup>16</sup> *Ibid.*, loc.cit.

<sup>17</sup> *Ibid.*, loc.cit.

<sup>18</sup> *Ibid.*, loc.cit.

<sup>19</sup> BENJAMIN, W. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. – (Filó/Benjamin), p. 65.

<sup>20</sup> *Ibid.*, loc. cit.

no século XVII e por fim culminando no próprio antissemitismo no século XX. Com a obra escrita a quatro mãos, se evidencia que a dominação da natureza não se encontra apenas no plano laborial, isto é, em uma concepção de trabalho e técnica no sentido imperialista, mas também essa dominação se faz presente no próprio plano intelectual, afinal, a sentença que abre a obra é bastante enfática: “o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”.<sup>21</sup> É preciso então pensar não apenas em novas formas de trabalho e de técnica, como Benjamin propõe,<sup>22</sup> mas no próprio plano do pensamento, deve prevalecer uma gnosiologia onde o sujeito do conhecimento, o ser humano dotado de razão, não é mais o senhor e dominador da natureza, como proclamavam outrora os racionalistas.

Posteriormente, em seu *Eclipse da razão* de 1947, Horkheimer retoma esse tema da dominação da natureza em continuidade com a obra escrita com Adorno, onde o princípio do eu/ego, que caracteriza o sujeito moderno, é apresentado como o principal responsável pelo estado de calamidade humana. “Como o princípio do eu, que se empenha em vencer a luta contra a natureza em geral, contra outras pessoas em particular e contra seus próprios impulsos, o ego aparece como relacionado às funções de dominação, comando e organização”.<sup>23</sup> Com efeito, o autor corrobora para a compreensão de que a dominação da natureza há muito tempo deixou de ser meramente física, pois o “princípio da dominação, baseado originalmente na força bruta, adquiriu ao longo do tempo um caráter mais espiritual. A voz interna tomou o lugar do senhor na emissão de ordens”.<sup>24</sup> A dominação de seres humanos sobre outros seres humanos, converte-se na dominação, por intermédio da autoconservação e autodisciplina, de si mesmo.

Toda essa discussão reaparecerá na estética filosófica tardia de Adorno. Ele mostrará como as grandes estéticas tradicionais também participam nesse princípio de dominação da natureza, por intermédio das suas insuficiências teóricas sobre o belo natural. Neste sentido, o objetivo do autor é apresentar um modelo de experiência, que longe da dominação e da

---

<sup>21</sup> ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 17.

<sup>22</sup> Na mesma décima primeira tese *Sobre o conceito de história*, Benjamin propõe uma segunda concepção de trabalho que está longe da dominação da natureza. Do mesmo modo, em *Rua de mão única* ele enfatiza uma segunda técnica que visa não a dominação da natureza, mas a designa como “a dominação da relação entre natureza e humanidade”. Cf. BENJAMIN, op. cit., p. 65. Esta segunda concepção de técnica também está presente em *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de suas reprodutibilidades técnicas*.

<sup>23</sup> HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. – 1. Ed. – São Paulo: Unesp, 2015, p. 119.

<sup>24</sup> Ibid., loc. cit.

exploração sobre a natureza, realiza uma autêntica experiência de respeito de alteridade com a natureza. O belo natural, no sentido adorniano, representa o espaço onde toda essa exploração laborial e intelectual sobre a natureza possui seus limites, pois este belo “proporciona algo inteiramente diferente, algo onde a dominação humana tem os seus limites e que recorda a impotência da engrenagem humana”,<sup>25</sup> relevando assim que a sua concepção de belo natural possui dimensões éticas e políticas irrevogáveis para a construção de sua estética filosófica.

Como Adorno busca demonstrar essa experiência do belo natural, enquanto um modelo de não dominação do outro que historicamente foi mutilado, se transferiu em alguns aspectos para a experiência artística do século XX. O filósofo enfatiza o caráter indissociável entre a arte e o belo natural inspirado, surpreendentemente, pelo conceito hegeliano de mediação. “Como puras antíteses, porém, referem-se uma à outra: a natureza à experiência de um mundo mediatizado, objetivado; a obra de arte à natureza, ao representante mediatizado da imediatidade. Por isso, a reflexão do belo natural é inalienável na teoria da arte”.<sup>26</sup> A arte que é criação humana, refere-se a algo que está para além do que o maquinário humano é capaz de assimilar para dominar. Como veremos, Adorno advoga essa relação entre arte e belo natural de diferentes maneiras, ora afirmando que a arte, que não é natureza, quer manter o que a natureza promete, ora aludindo para uma imitação do belo natural pela arte.

Contudo, ele próprio se preocupava em demonstrar o quanto paradoxal poderia ser essa imitação, pois a natureza em sua beleza fenomenal é irreproduzível.<sup>27</sup> É nesta perspectiva que surge nossa pergunta mais central: como seria possível a arte imitar o belo natural, que por sua vez, não se deixa reproduzir? Para responder essa questão, somente nos lançando no próprio processo de autoconsciência crítica que Adorno realiza para ressignificar o belo natural de acordo com os novos movimentos artísticos. Desde logo, podemos dizer que a *mimesis* ou o comportamento mimético é central para compreendermos a relação entre arte moderna e belo natural. Uma vez que o comportamento mimético não visa à dominação do outro, daquele que é diferente, e a arte é propriamente o terreno privilegiado do comportamento mimético, então para Adorno a arte moderna encontra na experiência do belo natural uma relação de não dominação, uma experiência onde o sujeito longe de dominar o que não é ele, experimenta uma relação de compartimento do outro. Uma espécie de alteridade irrevogável em tempos de discriminação, de racismo e muito outros tipos de perseguição que se intensificou na Alemanha nazista e que hoje assombra nossa sociedade.

---

<sup>25</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, p. 86.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>27</sup> *Cf. Ibid.*, p. 83.

Apesar de apontarmos a relevância do tema da natureza a partir de Adorno, podemos perceber que atualmente o tema vem perdendo bastante espaço entre os pesquisadores. Quando levantamos uma pesquisa bibliográfica sobre o que há de mais atual nas discussões entre os comentadores de Adorno, podemos observar que ela pode ser dividida pelo menos sobre dois aspectos: de um lado, há uma rígida pesquisa sobre o filósofo a partir das influências hegelianas sobre o próprio conceito de dialética; por outro lado, é notável também que, quando a pesquisa se desdobra a partir dos seus textos de estética e sobre filosofia da arte, o que salta aos olhos é a influência da experiência artística sobre a sua forma fragmentária e ensaística de escrever, bem como um Adorno muito mais interessado na possibilidade da existência das obras de arte em um período da história humana marcada por guerras, genocídios e realização dos campos de concentração. Em meio a toda essa produção, muito importante atualmente, se torna evidente que a questão da natureza em Adorno se apresenta como um tema pouco discutido, mais ainda quando buscamos encarar a sua concepção de natureza enquanto categoria estética.

Ainda assim, consideramos que são nas suas reflexões sobre a natureza que o filósofo exhibe de forma nodal chaves interpretativas para elaborarmos e reelaborarmos teorias que se lançam na análise de uma realidade que apresenta em seu bojo a complexidade, quase uma hermeticidade,<sup>28</sup> da monstruosidade do estado de existência das coisas. Do período que compreende seu ingresso como professor na Universidade de Frankfurt no começo da década de 1931 até a virada da década de 1969 para 1970, três obras saltam aos olhos como momentos distintos na carreira do filósofo, são elas: a conferência de 1932 intitulada *A ideia de história natural*, a já citada obra escrita a quatro mãos com Max Horkheimer em 1944 e a sua *Teoria estética* publicada postumamente em 1970. Como se sabe Adorno vem a óbito em 1969 deixando sua estética filosófica tardia inacabada. Dessas três obras o que mais interessa para a presente pesquisa são os diferenciados modos com que o autor se lança nas reflexões sobre a natureza, revelando-nos por vezes um entrelaçamento de elementos estéticos, éticos e políticos. Ainda que sejam momentos distintos na produção filosófica de Adorno, na *Teoria*

---

<sup>28</sup> A utilização do termo “hermeticidade” como forma de designar o estado das condições existente da realidade se dá a partir da interpretação de várias indicações de Adorno sobre as obras de arte herméticas, entre elas, a poesia hermética de Paul Celan. Tendo em vista uma linguagem que se expressa de modo a negar a linguagem discursiva estabelecida no mundo empírico, Adorno entende por poesia hermética a opacidade da obra que não permitia sua compreensibilidade total de seu conteúdo, isto é, não permite uma comunicação imediata entre obra e sua realidade exterior. Entretanto, Celan teria operado uma inversão sobre essa concepção de hermetismo, pois seu lirismo quer “expressar o horror extremo através do silêncio [...] Imitam uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas” Cf. ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982. P. 353–354. Como veremos, a realidade como mundo produzido historicamente se apresenta justamente como aquilo que está morto e tornado alheio de sentido para os seres humanos.

*estética* reaparecem os conceitos de primeira e segunda natureza, bem como o tema do domínio da natureza.

Assim, a fim de desenharmos de modo mais geral a presente dissertação, o primeiro capítulo está constituído como a busca por uma formulação sobre como o conceito de natureza é apresentado por Adorno nas suas produções de juventude, mais especificamente, na conferência a *Ideia de história natural*. Momento no qual adota como ponto de partida os conceitos de segunda natureza de Georg Lukács e de história natural de Walter Benjamin, para formular a concepção histórica da natureza como um processo de inevitável declínio. Por sua vez, essa concepção será abordada de forma mais concreta na sua *Dialética do esclarecimento*. Nesse momento, o manuseio, por assim dizer, do conceito de natureza traz à tona o diagnóstico do filósofo a respeito da histórica relação de dominação entre o homem e a natureza, que implica na dominação entre os próprios seres humanos. Lançar-nos no tema do domínio da natureza nos possibilita a entender como ela reverbera no tema do belo natural inserido na sua estética filosófica.

Por sua vez, no segundo capítulo, avançaremos aproximadamente 40 anos no tempo para o momento que marca a fase do último Adorno. A produção privilegiada desse período é sua última obra, intitulada *Teoria estética*. A partir da presente obra podemos observar ao mesmo tempo, um contraste e uma continuidade com suas produções iniciais. Muitas de suas expressões apresentadas na conferência de 1932 permanecem na obra publicada postumamente. Entretanto, o mais importante aqui é o contraste em relação ao seu diagnóstico a respeito da relação de dominação entre homem e natureza. Na obra escrita a quatro mãos não há nenhuma perspectiva de resolução para essa histórica relação de violência denunciada. Ainda que no último Adorno, persista seu olhar cético sobre essa resolução, somos impelidos para a concepção de belo natural. Momento no qual o filósofo retoma um debate já iniciado há pelo menos mais de um século antes, entre os representantes da conhecida tradição estética alemã. Nossa passagem por essa tradição nos possibilita entender o que mudou nas considerações sobre o belo da natureza iniciando em Kant no século XVIII, passando por Hegel no início do século XIX e enfim culminando nas considerações de Adorno.

No terceiro capítulo, por fim, trataremos da articulação entre o belo natural e o belo artístico. Para tanto, é necessário nos debruçarmos sobre a importância da concepção adorniana de *mimesis* onde sua primeira consideração a respeito já surge na *Dialética do esclarecimento* e reaparece na *Teoria estética*. Também somos impelidos a uma comparação para entender o que mudou na transição desses dois momentos do seu pensamento. Ao traçarmos esse comparativo poderemos entender como a arte imita o belo natural, que por sua

vez, é ela própria irreproduzível que não permite ser imitada. Por fim, tentando seguir o que Adorno assevera em sua *Palestra sobre a lírica e sociedade*, onde afirma que “considerações de princípios não são suficientes”,<sup>29</sup> mas precisam ser concretizadas em obras, tentaremos nos lançar no tratamento adorniano a respeito da obra literária de Franz Kafka. Esse trato nos fornece pistas sobre suas reflexões sobre a relação entre arte e belo natural por intermédio do conceito de mimesis. Tentaremos entender como o hermetismo de Kafka, mesmo não tendo nada a ver com a natureza, tal como Adorno afirma que arte não é natureza, apresenta a experiência artística que guarda uma secreta e subcutânea reconciliação com o que foi historicamente violentado na relação humana com a natureza.

---

<sup>29</sup> ADORNO, T. W. *Palestra sobre a lírica e sociedade*. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. (2 Edição) 176 p. (Coleção Espírito Crítico), p. 154.

## 2. CAPÍTULO 1 - PARA UMA FORMULAÇÃO DA CONCEPÇÃO DE NATUREZA

Este primeiro capítulo está constituído como uma investigação para a formulação sobre o que o presente filósofo entende por natureza e suas implicações para a própria filosofia. Tudo indica que a melhor maneira de iniciarmos essa discussão é retornarmos à conferência proferida em 1932, intitulada *A ideia de história natural*.<sup>30</sup> Nesta conferência, que marca a fase do jovem Adorno, somos impelidos para a compreensão de que natureza e história são elementos dialeticamente singulares e opostos que de forma alguma se excluem na abordagem de fenômenos concretos da realidade. Em segundo lugar, entendemos que tal concepção não pode permanecer alheia a outra questão que, também tomada em seu vigor dialético, exhibe a sua peculiar filosofia da história, a saber, a questão do domínio da natureza, denunciada por Adorno na obra publicada na década de 1940, intitulada *Dialética do esclarecimento*,<sup>31</sup> escrita em parceria com Max Horkheimer. Podemos entender ambas as concepções como uma elaboração histórico-filosófica, no qual sua revisão teórica nos direciona para uma íntima relação encontrada entre a conferência de 1932, a obra escrita a quatro mãos da década de 1940 e a obra póstuma escrita enquanto estética filosófica tardia. Essas leituras nos possibilitarão, nos capítulos que se seguem, entender que as considerações adornianas sobre o belo na natureza não se restringem apenas a questões estéticas e ao debate, muito importante com uma tradição filosófica alemã da virada do século XVIII para o XIX, mas também podem ser entendidas como chave interpretativa para a sua própria teoria crítica.

### 2.1. O conceito de natureza na conferência de 1932

A história natural não é uma síntese de métodos naturalistas e históricos, mas sim uma mudança de perspectiva.<sup>32</sup>

Em julho de 1932, pouco tempo depois de obter o título de *Privatdozent* na Universidade de Frankfurt, o jovem Adorno, como costumam chamar os seus comentadores, profere sua conferência intitulada *Die Idee der Naturgeschichte (A ideia de história natural)*, apresentada no contexto da *Kantgesellschaft*, como contribuição do filósofo para a chamada

<sup>30</sup> Tradução utilizada: *Ideia da história natural*. In: ADORNO, T. W. **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

<sup>31</sup> Tradução utilizada: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>32</sup> ADORNO, T. W. **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018, p. 471.

“discussão de Frankfurt”, como parte do debate sobre o historicismo.<sup>33</sup> De fato, a partir desta conferência, é possível observar não apenas a origem da sua compreensão dialética da natureza, como também a primazia do objeto arraigada em uma produção filosófica decidida a dissolver todas as pretensões subjetivistas (idealistas) frente uma realidade impetuosa.

Entretanto, ainda que nossos interesses mais imediatos estejam centrados no conceito de natureza, é preciso, pois, traçarmos aqui o contexto no qual a concepção dialética da natureza é apresentada no interior dos elementos que constituem a ideia de história natural. Diante disso, para logarmos justiça ao seu conceito de natureza, não podemos analisá-lo sem outro conceito, que é propriamente o de história. Afinal, é para a formulação da concepção indissociável entre natureza e história que o filósofo apresenta sua conferência. Ou seja, apresentando-a de um modo crítico dialético, Adorno mobiliza a ideia de história natural com o objetivo de superar, usando suas próprias palavras, a “antítese usual entre natureza e história”.<sup>34</sup> Deste modo, ao passo que a concepção de história natural não se refere a nenhuma disciplina das assim chamadas ciências naturais, o próprio conceito de natureza que o filósofo persegue não diz respeito ao modo como ela é considerada enquanto objeto das ciências matemáticas. Quando mobiliza os conceitos de história e natureza seu objetivo não é outro senão o “de impelir ambos os conceitos a um ponto em que sejam suprassumidos em sua pura exclusão recíproca”.<sup>35</sup>

Apenas com esta afirmação, podemos identificar não apenas seu objetivo fundamental em apresentar os elementos que compõem a ideia de história natural, como também uma prévia do seu diagnóstico a respeito do modo como natureza e histórias e apresentavam nas abordagens ontológicas de seu tempo. Em oposição a essa pura exclusão recíproca desses conceitos, “Adorno se propõe a dissolver esse dualismo, mostrando que o que é identificado como comportamento natural, possui dimensões históricas, enquanto que aquilo que parece ser histórico, possui na verdade fundamentos naturais”.<sup>36</sup> O dualismo que pretende dissolver era o dualismo recorrente por ele observado, onde ou se optava por uma abordagem ontológica da história; ou por uma historização da natureza. Em outras palavras, só podemos

---

<sup>33</sup> Sobre o contexto desse debate já haviam participado também nomes como de Max Scheler e Karl Mannheim. Cf. BUCK-MORSS, S. Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin e o Instituto de Frankfurt. Tradução de Nora Rabotnikof Maskivk. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011, p. 137.

<sup>34</sup> ADORNO, op. cit., p. 458.

<sup>35</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>36</sup> O’CONNOR, B. Philosophy of History. In: **Theodor Adorno**: key concepts. Edited by Deborah Cook. London and New York: Routledge, 2014, p. 188. Tradução livre: “Adorno sets out to dissolve this dualism by showing that what is identified as natural bears historical dimensions, whilst what seems to be historical has natural foundations”.

entender tais conceitos na concreção da relação inseparável entre natureza e história, e não simplesmente dissolver um conceito no outro.

Nesse sentido, para se entender como esse entrelaçamento ocorre, é necessário mostrar que a sua formulação é concebida a partir de referenciais teóricos bem definidos, cujas respectivas importâncias não podem ser abandonadas. De antemão, Adorno procura deixar bem claro desde o início que a conferência não trata de nenhuma apresentação sistemática e concisa de resultados já estabelecidos, mas que se situa no plano do experimento (*Versuch*), isto é, do ensaio.<sup>37</sup> “A concepção de história natural não caiu do céu, mas sim tem sua comprovação válida no âmbito do trabalho histórico-filosófico em determinado material, sobretudo, até o presente, no material estético”.<sup>38</sup> Estético porque, de um lado, faz-se presente a *Teoria do romance* de Georg Lukács, e de outro a *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin. Como afirma Luciano Gatti, é na retomada dos conceitos de segunda natureza de Lukács e de história natural de Benjamin, que Adorno encontra a possibilidade de conferir à filosofia um lugar de acesso à história na consideração de fenômenos históricos concretos.

Este acesso se encontra na dialética entre o mítico-natural e o domínio da liberdade e da produção do novo, identificada por Adorno numa imagem cara tanto a Lukács como a Benjamin: a imagem do calvário, a qual caracteriza o mundo histórico moderno como o mundo das coisas esvaziadas de sentido, que confrontam o homem em sua estranheza e sua alienação.<sup>39</sup>

Mais à frente, essas considerações sobre a imagem do calvário enquanto representação do mundo vazio de sentido nos fornecerá a possibilidade de vislumbrarmos uma proto-imagem daquilo que será o projeto filosófico adorniano enquanto dialético-materialista. Por sua vez, a dialética entre o mítico-natural e o domínio da liberdade e da produção do novo,

---

<sup>37</sup> Ao entender que sua apresentação sobre a ideia da história natural se situa no plano do ensaio, somos impelidos para aquilo que será de fundamental importância no decorrer de seus escritos filosóficos. Partindo da sua aula inaugural em 1931, intitulada *Die Aktualität der Philosophie* (A atualidade da filosofia), em que Adorno acolhe de bom grado a acusação feita a sua argumentação, de que se tratava de um ensaísmo filosófico, o autor afirma que a realidade em sua totalidade não pode mais ser conceituada ou apreendida apenas pela força do pensamento, prerrogativa que animava outrora o pensamento filosófico. Trata-se agora, de se abdicar de todo o critério constante, como ontologias invariáveis e axiomas universais, pois a irrupção da realidade irreduzível dissolve toda a segurança de esquemas conceituais da filosofia, como em Descartes e Kant. “Os empiristas ingleses, tal como Leibniz, denominaram ensaios seus escritos filosóficos, pois a força da realidade recentemente franqueada e que rebateu em seu pensamento sempre lhes obrigou a ousadia do experimento (*Versuches*). Somente o século pós-kantiano perdeu, junto com a força da realidade, a ousadia do experimento (*Versuches*)”. In: ADORNO, T. W. **Primeiros Escritos Filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018, p. 254-5; ADORNO, T. W. **Philosophische Frühschriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 343. Desta forma, diante da realidade irreduzível a esquemas conceituais, o pensamento filosófico deve recuperar essa ousadia da experimentação, que não se refere ao procedimento científico, mas tão somente ao ensaio filosófico frente à realidade franqueada.

<sup>38</sup> ADORNO, op. cit., p. 469.

<sup>39</sup> GATTI, L. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009, p. 201.

nada mais é do que a ideia de história natural apresentada por Adorno. Para entendermos essa formulação, primeiro temos que delinear os próprios conceitos de natureza e história. A primeira pergunta que salta aos olhos e que perseguimos como ponto central da presente discussão insere-se na questão: afinal, se não é a natureza enquanto objeto de estudo das ciências matemáticas, que natureza é essa que Adorno se refere? De antemão, podemos dizer que ele não procura definir a natureza com um conceito rígido, como há muito se costuma fazer entre os filósofos de uma tradição sistemática, “não tenho em vista determinações essenciais últimas”.<sup>40</sup> Trata-se, pois, da superação de uma concepção de natureza já estabelecida e que se tornou recorrente nas abordagens ontológicas atuais. Para “a elucidação do conceito de natureza que pretendo dissolver, basta afirmar que se trata de um conceito que, caso eu quisesse traduzi-lo na linguagem conceitual filosófica usual, poderia ser traduzido preferencialmente pelo de mítico”.<sup>41</sup> Ele mesmo reconhece o quão vago permanece tal definição, pois tal conceito não pode ser definido de modo prévio, mas apenas diante de uma rígida análise de seus elementos.

Todavia, Adorno esboça uma breve alusão do que ele entende por natureza enquanto mítica, “o que existe desde sempre, o que sustenta a história humana como um ser imposto de forma predestinada e preexistente, manifestando-se nela como o que lhe é substancial. O que se delimita com essas expressões é o que entendo aqui por natureza”.<sup>42</sup> Assim, a natureza-mítica, conceito que o autor pretende dissolver, é a própria tentativa de uma ontologização da história, termo que veremos a seguir, mas que de antemão, podemos adiantar como um ser que há muito tempo foi imposto na consideração da história humana e que tampouco é capaz de lidar de fato com seus fenômenos concretos. Ao mesmo tempo, esse ser é estático, pois são arquétipos construídos ao longo da história, justificados por essa própria forma de ontologia, que permitem a inércia de um determinado *Status quo* estabelecido. Em outras palavras, é essa concepção de natureza estabelecida como norma para justificar o estado de existência de uma determinada realidade em sua totalidade, que Adorno pretende combater, nos fornecendo ferramentas para derrubar essas pilastras que sustentam a suposta natureza da história humana. Para se contrapor a esse caráter estático da natureza, o autor propõe pô-la em movimento, entendendo que mesmo nesse momento paralisado, reside um caráter dialético. O ponto fundamental para se atingir essa mudança de perspectiva, se inscreve na própria relação

---

<sup>40</sup> ADORNO, op. cit., p. 458.

<sup>41</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>42</sup> Ibid., loc. cit.

dialética entre essa concepção mítica de natureza e o que ele apresenta primeiramente por história, que por sua vez, significa

um modo de comportamento do ser humano proveniente da tradição, caracterizado sobretudo pelo fato de nele se manifestar algo qualitativamente novo, sendo um movimento que não se desenrola em pura identidade, em pura reprodução do que sempre já existiu, mas sim no qual ocorre algo novo e que obtém seu verdadeiro caráter através do que se manifesta nele como novo.<sup>43</sup>

Temos, pois, primeiramente a apresentação de dois conceitos: a natureza, em seu sentido mítico, isto é, das condições que foram impostas como um ser natural, que Adorno pretende dissolver; e a história como a produção do novo e que não se desenrola na pura identidade e na pura reprodução do que sempre já existiu, ou seja, que rompe com a reprodução daquele ser imposto como natureza. Neste primeiro momento, a relação entre esses dois conceitos já demonstra a relação dialética e inseparável entre natureza e história para nos lançarmos em uma práxis transformadora da realidade. Entretanto, é preciso compreender que não se trata de simplesmente superar um conceito de natureza e história por outro conceito e assim estabelecê-lo. Como afirmamos anteriormente, não se trata de simplesmente estabelecer conceitos últimos, mas sim de conferir aos conceitos paralisados o seu caráter dinâmico. Para isso, Adorno considera que nos próprios conceitos de natureza e história já reside uma relação dialética, e apresentar essa relação é um dos pressupostos da ideia de história natural.

Como afirma Susan Buck-Morss, assim eram compreendidos os conceitos de história e natureza em Adorno, cada um possuía um pólo estático e outro dinâmico (uma dimensão mítica e outra de transitoriedade), onde cada conceito era entendido com a chave para a desmitificação do outro. “Em ambos os conceitos, a potencialidade para a análise dialética residia em seus significados multidimensionais”.<sup>44</sup> Na verdade, cada conceito tinha um “duplo caráter”, onde a autora designa o pólo positivo da natureza como “materialista: se refere ao ser concreto, individual, existente, que era mortal e transitório – para Adorno, os produtos materiais do trabalho dos homens e os próprios corpos desses homens”.<sup>45</sup> Este pólo seria referente àquela natureza que foi imposta como ser natural e que sustenta a história humana, que se manifesta como substancial. Ao mesmo tempo, a natureza teria um significado negativo. “Referia ao mundo ainda não incorporado na história, ainda não penetrado pela

---

<sup>43</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>44</sup> BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialética negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 139.

<sup>45</sup> Ibid., loc. cit.

razão e, portanto, fora do controle humano”.<sup>46</sup> Em seguida, a autora complementa: “Este era o plano estático da natureza, que se perpetuava através dos rituais imutáveis de pessoas que se submetiam a sua dominação”.<sup>47</sup>

Todavia, não se torna claro, de modo mais preciso, o que a comentadora define como natureza mítica. Por um lado, se partirmos das citações que ela utiliza, “sustenta a história humana”, “manifestando nela [história] como substancial” e “ser imposto de forma predestinada e preexistente”, então podemos dizer que ela designa o plano mítico da natureza como o conjunto destes dois pólos (o positivo e negativo). Como vimos anteriormente essas expressões delimitam o que Adorno entende por natureza mítica, ou seja, a comentadora já observa no esboço de Adorno da natureza mítica, esse duplo caráter do conceito de natureza. Por outro lado, não podemos descartar a hipótese de que ela se refira a natureza mítica apenas como esse plano negativo, ainda não incorporado na história e não penetrado pela razão. Desta perspectiva, a natureza como fora de controle humano, ela apenas considera como o plano estático e mítico que se perpetuava como rituais de dominação humana.<sup>48</sup> No decorrer de nossa discussão, visaremos mostrar como Adorno denuncia que essa dominação a qual o ser humano encontra-se subjugado, na verdade, está intimamente relacionada à dominação da natureza por uma razão instrumentalizada e que anos mais tarde em sua *Teoria estética*, a natureza ainda não penetrada por essa razão dominadora, isto é, o fora do controle humano, retorna como a centelha de sua esperança de apresentar uma forma de relação não violenta entre sujeito-objeto, entre razão-natureza, relação violenta esta que refletiu a própria dominação que a humanidade se submeteu, acirrada pelos anos de barbárie do século XX. Por enquanto, tratemos de analisar como esses conceitos em seu duplo caráter eram analisados por Adorno na conferência de 1932, para assim entendermos sua ideia de história natural, onde consideramos que a melhor forma de iniciar esse percurso é retomando sua revisão panorâmica sobre “a questão da situação ontológica atual”.<sup>49</sup> Trataremos essa revisão como ponto chave para a sua compreensão de história.

---

<sup>46</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>47</sup> Ibid., p. 139-140.

<sup>48</sup> A título de mostramos como essa ambiguidade se encontra em nossa tradução utilizada, trazemos à tona a referida passagem: “*La naturaleza tenía un polo positivo, materialista: se refería al ser concreto, individual, existente, que era mortal y transitório – para Adorno, los productos materiales del trabajo de los hombres y los propios cuerpos de dichos hombres. La materia natural ‘corporiza la historia, em ella aparece lo sustancial de [la historia]. Al mismo tiempo, la naturaleza tenía un significado negativo. Refería al mundo aún no incorporado a la historia, aún no penetrado por la razón, y por lo tanto fuera del control humano. En este sentido, la naturaleza era ‘lo mítico... aquello que siempre está allí... como la fatal construcción, del ser predado’. Este era o costado estático da natureza, que se perpetuaba a través de los rituais inmodificados de las personas que se sometían a su dominación*” (BUCK-MORSS, 2011, p. 139-140).

<sup>49</sup> ADORNO, op. cit., p. 459.

### 2.1.1. A situação ontológica atual e o duplo caráter da história

Adorno afirmava na conferência de 1932, que a natureza em seu sentido mítico, o ser imposto como algo substancial e que sustenta a história humana, se apresentava como uma forma de se ontologizar a própria realidade sem levar em conta de forma efetiva seus fenômenos históricos concretos, outorgando-lhe deste modo, unicamente um estatuto ontológico. Não obstante, ele observava ainda que as próprias ontologias mais atuais, aquilo que ora ele denomina nova ontologia, ora neo-ontologia, continham essa forma de ontologização, contribuindo assim, para a manutenção desse ser imposto como natureza, que na verdade, era apenas uma forma de mitificação da realidade. Daí Adorno afirmar que iniciar por uma revisão ontológica, “significa tomar como ponto de partida ‘o natural’, pois a questão segundo a ontologia, como é posta hoje, é tão somente o que entendo por natureza”.<sup>50</sup>

Deste modo, ainda que seja possível identificar na crítica adorniana alguns apontamentos em oposição à tradição filosófica como Platão e Kant, se torna evidente que o alvo principal no interior de sua revisão panorâmica eram as abordagens ontológicas representadas pela fenomenologia, mais especificamente, ele toma como ponto de partida a fenomenologia pós husserliana, isto é, a partir de Scheler, ele afirma que sua verdadeira intenção inicial desse questionamento ontológico é superar uma filosofia subjetivista, ou melhor, “substituir uma filosofia que tenta dissolver todas as determinações do ser em determinações do pensamento, e que crê poder fundar toda a objetividade em determinadas estruturas fundamentais da subjetividade, através de um questionamento”.<sup>51</sup>

Não analisaremos de forma aprofundada a crítica sobre esse “questionamento”, mas podemos dizer que segundo Adorno, na fenomenologia o mundo empírico categoricamente definido com ente, poderia ser entendido como pleno de sentido, através de um questionamento primeiro, isto é, a pergunta pelo ser, ou ainda, pelo sentido do ser, “ela se articula ao mesmo tempo como questão pelo *sentido* do ser, pela significatividade do ente ou pelo sentido do ser como possibilidade pura e simplesmente”.<sup>52</sup> Sendo assim, enquanto o *ente* representava o mundo empírico, ou seja, toda a materialidade que podemos ver, tocar e sentir, por sua vez, o *ser* é como “uma esfera de significados estabelecidos e resguardados perante o empírico, que seria válida e sempre acessível”.<sup>53</sup> Sobre o empírico, portanto, pairava uma

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 458.

<sup>51</sup> Ibid., p. 459.

<sup>52</sup> Ibid., p. 460.

<sup>53</sup> Ibid., p. 461.

esfera de significados, que através da pergunta pelo ser, resplandeceria todo o sentido para o ente, para a empiria. Neste sentido, desse posicionamento ontológico resultava uma inflexão para *a-historicidade*, isto é, a história nada teria a dizer para o tratamento da realidade. Essa inflexão era apontada em Scheler, pelo menos em sua obra inicial na qual “procurou construir um céu das ideias com base em uma visão puramente racional dos conteúdos a-históricos e eternos, um céu que brilha sobre todo o âmbito empírico, possui caráter normativo e é translúcido ao empírico”.<sup>54</sup>

Esse era o ponto de vista de quem assumia o posicionamento ontológico. Por outro lado, para aquele que assumia um ponto de vista da história, ou melhor, “da crítica histórica, a ontologia aparece como um âmbito meramente formal, que nada afirma sobre o conteúdo da história e que pode se distender arbitrariamente sobre o que é concreto”.<sup>55</sup> Do ponto de vista da história, assim segue Adorno, a ontologia de Scheler, “manifesta-se como absolutização arbitrária de fatos intra-históricos, que poderiam obter, talvez até mesmo para fins ideológicos, o estatuto de valores eternos e universalmente válidos”.<sup>56</sup> Assim estava delineada a dualidade entre natureza e história nas origens da fenomenologia, onde “estabeleceu-se uma tensão essencial entre esse significativo e essencial, que reside por trás do que se manifesta historicamente, e a esfera da própria história. Nas origens da fenomenologia situa-se uma dualidade entre natureza e história”.<sup>57</sup> Neste sentido, a natureza, a qual Adorno se refere é representada por aqueles significados a-históricos, denominado por ele mesmo de “platonicamente ontológico”, isto é, o significativo essencial, como uma esfera de significados, que possui todo o sentido para o empírico.

É nesse contexto que uma dupla correção havia sido realizada na fenomenologia: a inflexão para os significados anistóricos teria sido corrigida e junto com ela, a dualidade inscrita na tensão (exclusão recíproca), entre ontologia (natureza) e história havia sido superada. “A questão pelo ser não possui mais o significado de uma questão platônica pela extensão de ideias estáticas e qualitativamente diferentes, que estariam em uma relação tensa ou normativa perante o ente, ou seja, a empiria”.<sup>58</sup> O sentido não habita mais em uma esfera perante o empírico, ou melhor, o ser não é mais tido como transcendente ao ente, mas agora o próprio ente se torna o sentido e em vez de uma inflexão para a anistoricidade ontológica do ser, surge o projeto do ser como historicidade. Entra em cena a crítica adorniana à ontologia

---

<sup>54</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>55</sup> Ibid., p. 462.

<sup>56</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>57</sup> Ibid., p. 461- 462.

<sup>58</sup> Ibid., p. 462.

fundamental de Heidegger, “o ponto de partida alcançado aqui, que unifica as questões ontológica e histórica sob a categoria da historicidade, tampouco é suficiente para lidar com os problemas concretos”.<sup>59</sup> A historicidade se torna a própria ontologia, e o ser como historicidade é nada mais que uma ontologização da história. Adorno trata como uma aparente resolução, pois apesar de ter afastado a antítese usual entre história e natureza, “o próprio pensamento histórico aparentemente sofreu uma reversão essencial, pois ele é reduzido a uma estrutura de historicidade, que o suporta filosoficamente, como estrutura de uma determinação fundamental da existência”.<sup>60</sup> Uma vez que esse projeto mantém o estabelecimento de um princípio primeiro, a historicidade como ontologia, a própria história e toda sua complexidade é reduzida a algo contingente, dissolvendo-se na categoria de historicidade, preservando assim simplesmente uma sobreposição ontológica. Diante disto, sobre esse novo estatuto,

para a posição ontológica, o problema se apresenta de tal forma – e essa antitética é a que domina nossa discussão frankfurtiana – que todo pensamento radicalmente histórico, ou seja, todo pensamento que procura remeter todos os conteúdos emergentes exclusivamente às condições históricas, pressuporia um projeto do ser mesmo, através do qual a história seria previamente dada como estrutura do ser; somente assim, no âmbito de tal projeto, seria possível, em geral, a ordenação histórica de conteúdos de fenômenos particulares.<sup>61</sup>

Quando Adorno afirma que essa antitética domina a discussão frankfurtiana, ele aponta para o fato de que o projeto do ser como historicidade, como afirma Buck-Morss, tornou-se a solução mais aclamada no interior das discussões de Frankfurt do ano de 1932 e, portanto, a sua conferência apresentou-se também como uma crítica consciente a essa postura. Se na sua juventude Adorno havia iniciado seus estudos de filosofia juntamente com as leituras da *Crítica da Razão Pura* sob a orientação de Siegfried Kracauer,<sup>62</sup> foi em 1929 após seus escritos romperem radicalmente com o idealismo kantiano, que durante suas conversas em Königstein com Walter Benjamin, ele entrava em consenso segundo o qual “uma teoria ‘dialética’, ‘materialista’, requeria encarar seriamente um relativismo radical que descarta a ontologia e todo princípio primeiro ontológico em favor de um método ‘imanente’ que enfoca o presente como mediação de toda afirmação sobre a ‘verdade’ e o ‘significado’.”<sup>63</sup> Deste modo, era impossível para Adorno concordar com a obra *Ser e Tempo* de Heidegger que continha essa solução da tensão entre história e natureza na qual afirmava a historicidade como essência ontológica da existência, isto é, a historicidade como princípio primeiro

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 643.

<sup>60</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>61</sup> Ibid., p. 462.

<sup>62</sup> Cf. O estranho realista. In: ADORNO, T. W. **Notas de Literatura**. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: TEMPO BRASILEIRO, 1991. 2 edição, p. 32.

<sup>63</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 139.

ontológico. A postura que visa uma solução da tensão entre natureza e história deveria ser abandonada.

Ora, a ideia de história natural que Adorno apresenta, não visa estabelecer nenhum primeiro princípio ontológico (*prima filosofia*). “Não se deve procurar um ser puro que fundamente, isto é, seja inerente ao, ser histórico, pois este mesmo deve ser entendido como ontológico, isto é, como um ser-natureza”.<sup>64</sup> Na verdade, trata-se de uma concepção crítico-dialética, onde não se pode postular como princípio mais essencial nem a história, muito menos a natureza, mas sim, na sua determinação mútua, em outras palavras, na sua relação dialética, na contradição irresolúvel desses dois elementos para o trato de fenômenos concretos, deste modo, nenhum é mais essencial que o outro.<sup>65</sup> Mais dialético ainda, são os próprios conceitos de natureza e história em si mesmos. Retomando assim, a dualidade dos conceitos, seu objetivo era superar a adoção de um elemento fundamental mais importante, que agisse como algo de substancial para a consideração dos fenômenos concretos da realidade. Assim afirmava Buck-Morss, que na opção entre natureza e história, Adorno optava pela não resolução dessa tensão.

Cada vez que a teoria postulava a “natureza” ou a “história” como primeiro princípio ontológico, se perdia este duplo caráter dos conceitos, e com ele a potencialidade de negatividade crítica: ou se afirmavam como “naturais” as condições sociais, perdendo de vista seu devir histórico, ou se afirmava como essencial o processo histórico real, e a materialidade sofrida que compunha a história era depreciada como contingência (Hegel) ou se a ontologizava como essencial em si mesma (Heidegger). Em ambos os casos, o resultado era a justificação ideológica da ordem social estabelecida. Adorno insistia sobre a unidade “unidade concreta” de natureza e história na análise da realidade. Apenas dentro de uma relação específica dialética entre ambas podia sustentar-se uma perspectiva crítica.<sup>66</sup>

A história, deste modo, também possuía um caráter duplo. O pólo positivo da história, a comentadora define como a práxis social dialética, pois, trata-se da concepção de história que apresentamos inicialmente, a produção do novo que não se desenrola na pura identidade e que não reproduz o que sempre existiu, mas ao promover uma ruptura, ela produz uma

---

<sup>64</sup> ADORNO, op. cit., p. 469.

<sup>65</sup> Na conferência de 1932 já se apresentam elementos da filosofia de Adorno, que serão cruciais para seus escritos posteriores, pois ao considerar história e natureza como pares contraditórios, onde não se pode postular nenhuma solução para essa tensão, não há como não pensarmos na sua dialética negativa, que toma como base a dialética de Hegel e não obstante aponta o erro embutido nesta. O método da dialética negativa consiste em “mostrar a negação do argumento ou do conceito a partir dele mesmo, sem impor uma solução surgida da relação entre os opostos, como ocorre na dialética de Hegel. Não há uma verdade terceira que possa resolver a contradição definitivamente, pois a contradição é parte inamovível do intelecto e da realidade empírica. Há, na verdade, um enredamento entre opostos que ela busca aclarar sem hipostasiar uma ou outra alternativa na relação, sem hipostasiar a coerência ou a incoerência no sentido em que estas categorias possam ter uma lógica formal”. Cf. TIBURI, M. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção Filosofia 26), p. 16.

<sup>66</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 140.

*descontinuidade* com essa reprodução. Essa concepção de história não visa compreender os fenômenos historicamente produzidos através de uma ideia de totalidade abarcadora, a qual daria um significado ontológico para determinadas realidades em diferentes épocas. Portanto, a concepção de história que Adorno visa apresentar, isto é, a história natural, não se trata de uma ontologia historicista “nem a tentativa de apreender um complexo de realidades históricas e hipostasiá-las ontologicamente, as quais deveriam abranger a totalidade de uma época como seu sentido ou estrutura fundamental”.<sup>67</sup> Essa tentativa, entretanto, estava contida na concepção de história em sua dimensão negativa, que era entendida exatamente como a história universal abarcadora que visa apreender a totalidade de uma época a partir de categorias gerais. Um bom exemplo que Adorno utiliza para a elucidação de um evento histórico específico que não pode ser apreendido em sua totalidade por determinações gerais, é o da Revolução Francesa que

embora seja possível encontrar aí todos os momentos possíveis desse plano vital, como, por exemplo, que o que se passou retorna e é acolhido; possa-se constatar o significado da espontaneidade que surge no ser humano, encontrar relações causais etc., não se conseguirá, porém, apreender a facticidade da Revolução Francesa, em sua radical dimensão factual, através dessas determinações, pois, na verdade, haverá, na extensão mais ampla, um âmbito de “facticidade” que ficará de fora.<sup>68</sup>

Ao contrário da concepção de história como produção do novo que não se desenvolve na pura identidade, esta concepção de história através de determinações gerais, apenas reproduzia o que já se tem dito e conhecido, pois ela está pautada na identidade sujeito-objeto, ou seja, em um correlato entre a complexidade factual de uma determinada época com uma categoria subjetiva. Assim, Adorno apontava na solução fenomenológica, uma herança idealista, ou ao menos, o velho motivo da identidade. “O ser histórico apreendido sob a categoria subjetiva da historicidade deve ser idêntico à história. Ele deve se adequar // às determinações que lhe são atribuídas pela historicidade”.<sup>69</sup> Supostamente essa categoria daria conta de apreender toda essa complexidade de eventos históricos, entretanto, ela apenas trata reduzir toda a facticidade complexa para “caber” nessas determinações gerais. Assim afirmava Adorno:

O que quero dizer é apenas que a tentativa do pensamento neo-ontológico de lidar com a inacessibilidade do empírico sempre e invariavelmente procede segundo o esquema segundo o qual precisamente onde quaisquer momentos não se conformem a determinações conceituais e não possam ser elucidados, resistindo em sua pura exterioridade, justamente essa resistência dos próprios fenômenos é transformada em um conceito geral, e atribui-se dignidade ontológica a essa resistência como tal.

---

<sup>67</sup> ADORNO, op. cit., p. 477.

<sup>68</sup> Ibid., p. 464.

<sup>69</sup> Ibid., p. 467- 468.

Assim ocorre com o conceito de ser para a morte em Heidegger e também com o próprio conceito de historicidade.<sup>70</sup>

Assim estava desenhada a história em seu caráter duplo: como a produção do novo que é movida pela não identidade (entre uma razão legitimadora e a realidade), pautada em uma *descontinuidade*, ou melhor, com a ação do pensamento que rompe com as condições impostas no presente; e a concepção de história universal, movida pela identidade da razão que visa meramente adequar a história real em conceitos abarcadores, como a categoria da historicidade, pautada na perspectiva de uma *continuidade* e reprodução, legitimando toda a violência historicamente produzida e que se perpetuava como a natureza imutável da história humana. Com isso, salta aos olhos que Adorno se via na posição de abdicar posicionamentos subjetivos para a consideração de fenômenos concretos. Isso quer dizer que na relação sujeito-objeto da teoria do conhecimento, o filósofo apontava muito mais na direção do objeto buscando conferi-lo por autonomia sem que ele se dissolvesse em determinações do sujeito. Deste modo, na conferência de 1932, Adorno já apresentava a primazia do objeto, voltaremos a ela mais à frente. Ao mesmo tempo, para a consideração de fenômenos concretos, ele já se demonstrava contra o lançar mão de categorias gerais e conceitos fundamentos que pudessem apreender a totalidade da facticidade histórica.

Adorno não identificava o ponto de vista subjetivo de classe coletivamente revolucionária com uma consciência correta nem tampouco aceitava nenhum conceito abarcador acerca do curso objetivo da história como totalidade. A história não formava “um todo universal”. Ao contrário, era “descontínua”, desdobrando-se através de um ininterrupto processo dialético em sua multiplicidade de expressões da práxis humana. A história não garantia a identidade da razão e realidade. A história se desdobra nos espaços *entre* sujeitos e objetos, humanos e natureza, cuja não identidade era precisamente a força motora da história (tradução nossa e destaque do autor).<sup>71</sup>

Torna-se claro que a crítica adorniana se direciona à concepção ontológica da identidade de sujeito-objeto, doutrina marcante para os pensadores do idealismo alemão, bem como de importantes figuras como Hegel e sua concepção de história universal. Apesar disso, os interesses de Adorno vão além do velho embate sobre questões ontológicas e metafísicas. Trata-se, na verdade, de combater essa concepção de história universal e contínua, pois esta glorificação da história “como verdade suprema funcionava para justificar os sofrimentos que seu curso havia imposto aos indivíduos, a violência infligida aos seres humanos enquanto seres naturais”.<sup>72</sup> Isto é, seu mecanismo de dominação funcionava como uma naturalização da

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 464- 465.

<sup>71</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 128-129.

<sup>72</sup> Ibid., p. 129.

história e de toda a violência nela contida.<sup>73</sup> É preciso, pois, buscar na história aquilo que ainda não foi contado, aquele ainda não conhecido que, por sua vez, se encontra nos espaços de não identidade na relação sujeito-objeto, e que de fato é o que impulsiona a história como produção do novo e que visa não reproduzir as razões legitimadoras das condições impostas no presente. Por tanto, a história não se move a partir de uma concepção de *continuidade* como história universal, mas sim por aquela *descontinuidade*, pois a história não pode ser mais entendida em um âmbito de universalidade totalizadora, mas sim em seus fragmentos. “O ponto de partida aqui é a história, como a encontramos, apresenta-se como algo completamente *descontínuo*, porque contém não apenas realidades e fatos díspares, mas também disparidades estruturais”.<sup>74</sup>

Todavia, não se deve esquecer que apresentar a ideia de história natural não significa simplesmente substituir um conceito por outro e assim estabelecê-lo. Antes se trata de contrapor um conceito de história como totalidade abarcadora, que apenas reproduz (história universal), com a história enquanto práxis dialética, enquanto ruptura com esse conceito estabelecido e, portanto, como produção do novo. Assim afirmava Adorno que o “procedimento diferencial, porém, de alcançar a história natural sem antecipá-la como unidade consiste em aceitar e acolher inicialmente ambas as estruturas problemáticas e indeterminadas em sua oposição, tal como ocorrem na linguagem da filosofia”.<sup>75</sup> Isto é, a própria história era considerada por Adorno como problemática em seu duplo caráter. Conforme afirma Brian O’Connor, entender a história enquanto descontínua não significa dizer que ela é uma história alternativa, mas sim que ela se encontra em uma tensão com a própria ideia de história contínua. “Adorno propõe modificar a tese de continuidade, postulando uma tensão dialética com a noção da descontinuidade da história”.<sup>76</sup> Portanto, não se trata de combater a história em seu sentido universal simplesmente substituindo-a, mas sim através da sua própria problematização. Talvez não haja melhor passagem adorniana que

---

<sup>73</sup> A crítica direcionada a essa forma de se ontologizar a história também delineia a sua polêmica posição contra a ontologia fundamental de Heidegger, segundo a qual ele teria recalcado a dialética entre Ser e Ente, para postular o Ser como o princípio primordial primeiro. Segundo Adorno, uma vez que o conceito de Ser é “deificado” como algo estabelecido, ele deve, em última instância ser aceito enquanto tal. Deste modo, o filósofo enxerga traços da ontologia fundamental com a ideologia nazista, ou pelo menos com a atividade espiritual de algo que visa a manutenção de um estado de coisas dominadas. Ou seja, uma vez justificado, simplificando o Ser em Ente, então a dominação em sua monstruosidade é justificada. Cf. DUARTE, R. **Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993, p. 61 – 68.

<sup>74</sup> ADORNO, op. cit., p. 478.

<sup>75</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>76</sup> O’CONNOR, op. cit., p. 182 (tradução nossa). “Adorno proposes to modify the thesis of continuity by placing it in dialectical tension with the notion of the history”.

demonstre essa tensão enquanto problematização que aquela proferida anos mais tarde em sua *Dialética negativa*:

Não há nenhuma história universal que conduza do selvagem à humanidade, mas há certamente uma que conduz da atiradeira até a bomba atômica. Essa história termina com a ameaça total da humanidade organizada contra os homens organizados, na suma conceitual da descontinuidade.<sup>77</sup>

Interpretamos essa passagem da seguinte maneira: Adorno problematiza a concepção de que haveria uma história universal do progresso humano, isto é, de evolução do chamado homem primitivo para o homem de ciência, pois o mesmo caminho que daria acesso para o chamado esclarecimento racional está cerceado pelo aperfeiçoamento de tudo que fora destrutivo para o próprio ser humano, como a invenção da própria bomba atômica. Essa, portanto, é uma forma de se problematizar a história como continuidade, através da história como descontinuidade. Falta agora avançarmos e apresentar como Adorno observava esse duplo caráter no conceito de natureza e assim apontar sua ideia de história natural como um duplo giro dos conceitos de história e natureza (ontologia).

Se a questão pela relação entre natureza e história deve ser colocada seriamente, ela só oferece perspectiva de resposta *quando o próprio ser histórico, em sua máxima determinidade histórica, onde ele é histórico puder ser concebido como um ser natural, ou se a natureza, // onde ela aparentemente se fixa o mais profundamente em si mesma como natureza, pudesse ser concebida como um ser histórico* (destaque do autor).<sup>78</sup>

Com efeito, é apenas na apresentação da ideia de história natural, que Adorno concebe realizar essa mudança de perspectiva, apresentando a relação dialética entre a natureza-mítica, ou seja, a mitificação da realidade em suas condições tomadas como um ser imposto paralisado e que seria impossível ir contra esse ser; e a história como produção do novo, que não se desenrola na pura identidade e reprodução do que sempre existiu. Com a apresentação das origens teóricas da ideia de história natural, essa dualidade não apenas fica melhor de se compreender, como a própria concepção de natureza-mítica ganha mais forma, indicando que ela acompanhará o modo como Adorno compreende o mundo historicamente produzido.

### **2.1.2. A ideia de história natural e a mitificação da realidade**

Há duas obras fundamentais que incorporam a apresentação adorniana da história natural. É muito importante enfatizar isso, pois Walter Benjamin foi quem utilizou este conceito primeiramente que, por sua vez, confere toda a possibilidade para que Adorno

<sup>77</sup> ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 226.

<sup>78</sup> Idem. *Primeiros Escritos Filosóficos*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018, p. 468-469.

compreenda o duplo giro realizado na relação dialética entre natureza e história. Deste modo, podemos considerar também como um de seus objetivos a apresentação da sua *ideia* inscrita na perspectiva de ir mais além, entendendo que história natural, para além de um conceito utilizado na compreensão da história da arte, nos inscreve os próprios fenômenos da realidade em sua concretude histórica. Por conseguinte, ainda que seja claro que deste primeiro autor é retirado uma tarefa para a filosofia, entretanto, o conceito de segunda natureza de Lukács, mesmo que em um horizonte escatológico, se mostrará muito importante para Adorno e por ele será desenvolvido em seus escritos posteriores, na qual poderá ser encontrado até mesmo em seus escritos sobre estética e filosofia da arte. É desta forma que podemos introduzir a importância de ambos os autores para nossa discussão.

Partiremos, então, pelas origens teóricas da ideia de história natural, as quais estão representadas por duas obras que, mesmo apresentando objetivos especificamente divergentes, são antes de tudo materiais que se situam no âmbito da estética e da filosofia da arte. Seu ponto de partida é a *Teoria do romance* do jovem Georg Lukács, obra redigida no verão de 1914 e que marca a sua fase pré-marxista.<sup>79</sup> Mais especificamente, o que importa para Adorno é o seu conceito de segunda natureza, representado pela concepção de que haveria a existência de dois mundos: “um mundo preenchido e um desprovido de sentido (o mundo imediato e o alienado, das mercadorias) [...] Esse mundo, como das coisas produzidas pelo ser humano e perdidas para ele, é denominado por Lukács como mundo da convenção”.<sup>80</sup> A existência de dois mundos em Lukács ocorre porque na sua investigação histórico-filosófica sobre as intenções configuradoras do romance, é inerente aos heróis romanescos que eles possuam um objetivo. “O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente”.<sup>81</sup>

Contudo, se esses objetivos forem conferidos aos heróis de modo psicologicamente imediato, “isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas”.<sup>82</sup> Para ele, esse mundo na qual os objetivos não são conferidos de

---

<sup>79</sup> Obra que sem dúvida nenhuma, podemos reconhecê-la sob os traços de um Lukács, autodeclarado em seu prefácio de 1962, hegeliano não ortodoxo. “Que eu saiba, a *Teoria do Romance* é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos” Cf. LUKÁCS, G. **Teoria do Romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 11.

<sup>80</sup> ADORNO, op. cit., p. 469-470. De fato o termo mundo das mercadorias ainda não se apresentava na *Teoria do romance*. É apenas na sua obra de maturidade *História e consciência de Classe* que o conceito de segunda natureza enquanto mundo das mercadorias surge.

<sup>81</sup> LUKÁCS, op. cit., p. 60.

<sup>82</sup> Ibid., loc. cit.

modo imediato ao herói, mas sim que este os deve buscar, constitui-se como o mundo no qual às suas estruturas lhes são conferidas de um sentido pleno, ou seja, é o mundo preenchido de sentido, ao qual Adorno se refere. Porém, quando esses objetivos são fornecidos de modo imediato aos heróis, sem que eles passem por provas para alcançá-los, essas estruturas “simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma”.<sup>83</sup> A esse mundo onde as estruturas simplesmente existem e não lhes são conferidas de sentido, ele chama de mundo da convenção,

um mundo cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza; assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância.<sup>84</sup>

Por conseguinte, como afirma Adorno, para Lukács a primeira natureza é igualmente alienada como a segunda natureza, entretanto, aquela é concebida no sentido da ciência da natureza, as quais interessam às ciências exatas, e que se direcionam para as necessidades mais primárias do ser humano. Como Adorno já afirmava no começo da conferência, esse primeiro sentido de natureza não o interessa neste momento, e por isso não trata de analisá-lo de modo mais aprofundado, o que não o impede de retornar a ele ao final de sua apresentação como veremos. Como havíamos adiantado anteriormente, seguindo os conceitos em seu duplo caráter, provavelmente é desta natureza como pólo positivo que Buck-Morss (2011, p. 139) delinea em seu sentido materialista, “como os produtos materiais do trabalho dos homens e os próprios corpos desses homens”. Deste modo, esta é natureza incorporada historicamente pela razão humana, pois, tornou-se conhecida e familiarizada pelo humano para atender suas necessidades. Por sua vez, a segunda natureza, é o mundo da convenção, mundo criado pelas próprias relações humanas, não obstante tornadas alheias a elas. Essa realidade, “tal como é produzido historicamente, a das coisas alienadas de nós que não podem ser decifradas, mas com que nos defrontamos como cifras”,<sup>85</sup> se apresenta como a opacidade das próprias estruturas que não fornecem nenhuma possibilidade de ser decifradas. Lukács o concebe como um mundo morto, petrificado de sentido, ou se quiser, o da natureza paralisada, a qual os sujeitos em suas interioridades putrefatas, são incapazes de decifrá-las, vivendo em uma

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 62.

<sup>84</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>85</sup> ADORNO, op. cit., p. 470.

condição de alienação, isto é, de perda de sentido, entre si mesmos e com as estruturas do mundo.

A segunda natureza das estruturas do homem não possui nenhuma substancialidade lírica: suas formas são por demais rígidas para se ajustarem ao instante *criador de símbolos*; o conteúdo sedimentado de suas leis é por demais determinado para jamais poder abandonar os elementos que, na lírica, têm de se tornar motivos ensaísticos; tais elementos, contudo, vivem tão exclusivamente à mercê das leis, são a tal ponto desprovidos de qualquer valência sensível de existência independente de tais leis que, sem estas, é inevitável que eles sucumbam ao nada. Essa natureza não é muda, manifesta e alheia aos sentidos como a primeira: é um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um *calvário* de interioridades putrefatas, e por isso só seria reanimada – se tal fosse possível – pelo *ato metafísico* de uma ressurreição do anímico que ela, em sua existência anterior ou de dever-ser, criou ou preservou, mas jamais seria reavivada por uma outra interioridade (tradução modificada e destaques nosso).<sup>86</sup>

Para Lukács esse mundo historicamente produzido representava a época moderna que trouxe a reboque a perda da totalidade extensiva da vida em sua perfeita harmonia, totalidade essa que compunha o mundo grego (*Weltanschauung* grega). A perda da totalidade da vida era o que inviabilizava o instante de criação tal como ocorria na era das artes clássicas, isto é, das criações gregas. Em uma combinação de tom melancólico e nostálgico,<sup>87</sup> o autor afirmava que o “romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.<sup>88</sup> Neste sentido, o instante criador de *símbolos* contido nas obras de arte clássicas, representava a própria totalidade em sua perfeita harmonia. “Lukács interpretava o romance do século XIX como um intento por restaurar um sentido de totalidade por meio da forma estética, e se perguntava se na era atual de desintegração cultural avançada era possível algum tipo de arte”.<sup>89</sup> É nesse contexto, em sua defesa de obras que buscavam reatar esse vínculo com a totalidade da vida em sua perfeita harmonia, isto é, a arte simbólica, que surge nos anos posteriores sua condenação das vanguardas históricas que, na sua perspectiva, apenas eram obras representantes da cultura em decadência, enquanto mundo da convenção.<sup>90</sup>

<sup>86</sup> LUKÁCS, op. cit., p. 63-64.

<sup>87</sup> Como na passagem inicial da *Teoria do romance*. “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distingue-se nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo” (LUKÁCS, 2009, p. 25).

<sup>88</sup> LUKÁCS, op. cit. p. 55.

<sup>89</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 125.

<sup>90</sup> A *Teoria do Romance* expressa bem essa defesa de Lukács pela concepção simbólica de obra arte e do próprio classicismo artístico. Entretanto, esse acirramento com as obras de vanguarda é mais bem compreendido, por exemplo, em seu ensaio *Trata-se do realismo!* Publicado na revista *Das Wort* em 1938. Para entender mais sobre

Na *Teoria do romance*, Lukács não se aprofunda de maneira mais detalhada sobre esse conceito de segunda natureza, recorrendo a ele apenas para demonstrar como as estruturas desse mundo da convenção encontram-se desprovidas de sentido e, por isso são incapazes de despertar, ou ainda, de permitir o instante criador de *símbolos*. Esse mundo tornado alheio de sentido é identificado pelo autor como a imagem de um ossuário putrefato. Trata-se da imagem do *calvário* que representa o mundo tornado um enigma indecifrável e que tampouco é capaz de conter a consagração do absoluto e de despertar a interioridade transbordante da alma.<sup>91</sup> Eis a divergência de Adorno sobre como esse conceito de segunda natureza era conduzido: “Esse calvário não pode ser pensado por Lukács de outra forma que sob a categoria da ressurreição teológica, em um horizonte escatológico”.<sup>92</sup>

Em primeiro lugar, como veremos a seguir, o despertar desse mundo alienado e transformado em um complexo de sentido petrificado, não pode ser concebido em um ato metafísico meramente transcendente a própria realidade. Ao contrário, a ideia de história natural, visa justamente conceder esse despertar nas próprias estruturas petrificadas, ou ainda, como Buck-Morss afirma “não é na interpretação do histórico como poder irresistível” que se poderia realizar uma ruptura messiânica do presente, “mas sim nas rupturas, nas brechas no interior do presente: Aqui via Adorno a esperança de um novo futuro, ainda que nunca garantido”.<sup>93</sup> Com efeito, as esperanças de Adorno estão depositadas na própria realidade concreta, por mais rígida e sem sentido que se manifeste. Em segundo lugar, uma vez que a modernidade se apresenta em fragmentos, Adorno não visa a reconstrução de uma totalidade em sua perfeita harmonia, mas trata-se justamente de demonstrar como essa realidade em fragmentos não permite mais aquilo que animava outrora o fazer filosófico proveniente da tradição. Lembrando sua afirmação na aula inaugural em Frankfurt, no ano de 1931, *A atualidade da filosofia*: “Quem hoje escolhe o trabalho filosófico como profissão deve começar renunciando à ilusão com a qual os projetos filosóficos se iniciavam outrora, a saber: que seria possível apreender, com a força do pensamento, a totalidade do real”.<sup>94</sup> Além disso, Adorno depositará muito mais esperanças nas vanguardas, por exemplo, de Arnold

---

esse embate Cf. MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética**: Debate sobre o Expressionismo. São Paulo: Unesp, 2016. 2 ed

<sup>91</sup> É provável que ao se valer de conceitos como o de absoluto e transbordamento da alma, Lukács esteja fazendo uma clara alusão a Hegel, uma vez que já apontados suas influências teóricas do período. Para entender melhor essa alusão, o mais interessante seria ler o começo dos *Cursos de Estética* de Hegel, mais especificamente a parte em que ele apresenta a relação entre o transbordamento da alma através do espírito absoluto através da Arte, em sua história universal das Formas particulares: Da arquitetura à Poesia.

<sup>92</sup> ADORNO, op. cit., p. 472.

<sup>93</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 128.

<sup>94</sup> ADORNO, op. cit., p. 431.

Schoenberg, cuja música atonal apresentava exatamente o oposto do que estava representado nos ideais de harmonia e de totalidade do sistema tonal.<sup>95</sup>

Diante disto, o desafio do filósofo é justamente o de encarar essa realidade complexa que se apresenta em fragmentos e ruínas e que não pode mais ser entendida unicamente por intermédio de conceitos gerais, as quais unicamente reduzem as realidades díspares em suas contradições irreduzíveis, a esquemas gerais de estilos de pensamento. Ainda assim, segundo Adorno o conceito de segunda natureza se aproxima da ideia de história natural ao conceber a história como natureza, ou melhor, visando “a metamorfose do histórico, concebido como passado, em natureza; a história paralisada é natureza, ou o ser vivo paralisado da natureza é o mero devir histórico”.<sup>96</sup> Isto é, isso possibilita Adorno a entender que o que se manifesta como natureza estabelecida, ou se quiser, como um fenômeno natural impossível de ser modificado, apresenta em seu bojo, na verdade, o mundo produzido historicamente como convenção. Tomar por natural algo que na verdade é historicamente produzido era a forma de mitificar a realidade. Sob esta perspectiva, história e natureza encontram-se como um ser imposto paralisado, ou melhor, como uma imagem petrificada e esvaziada de sentido e, por isso, para Lukács esse mundo enquanto enigma não pode ser decifrado. Essa é, pois a questão que Adorno formula como ponto de partida para a virada da sua apresentação da ideia de história natural: se o mundo encontra-se alienado, coisificado, morto, como uma imagem petrificada, como então, seria possível conhecer e interpretar esse mundo?

Trata-se justamente de buscar essa ressurreição do mundo morto na própria facticidade da realidade histórica, recorrendo à possibilidade de conceder a essa natureza paralisada um movimento, ou seja, entendendo que mesmo nesse complexo de sentido petrificado, reside o momento de dialética. Esse movimento é percebido quando se entende que natureza e história são momentos dialeticamente singulares e opostos que de modo algum simplesmente se excluem na análise de fenômenos históricos concretos. Ora, segundo Adorno, Lukács havia compreendido apenas uma parte desse processo de mitificação da realidade através do conceito de segunda natureza, onde o mero devir histórico, ou o que é produzido historicamente (como passado) se apresenta como natureza paralisada. Agora é preciso

---

<sup>95</sup> Anos mais tarde Adorno escrevia em sua obra *Filosofia da nova música* “[...] as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial. Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música” In: ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 26/ dirigida por J. Guinsburg), p. 19.

<sup>96</sup> ADORNO, op. cit., p. 475.

entender que também há o outro lado dessa relação, ou melhor, “a outra face deste fenômeno: a própria natureza apresenta-se como transiente, como história”.<sup>97</sup>

Em primeiro lugar, a grande virada para a ideia de história natural encontra-se justamente no momento no qual Adorno percebe que em Walter Benjamin essa ressurreição do mundo coisificado, da segunda natureza é, na verdade, trazida “de uma distância infinita, para uma proximidade infinita, e a tornou objeto da interpretação filosófica. E na medida em que a filosofia apreende esse motivo do despertar do que está cifrado e paralisado”,<sup>98</sup> ela compreende melhor a ideia de história natural. É assim que entra em cena a importância da categoria benjaminiana de alegoria, que confere ao conceito de natureza o signo da transitoriedade de todo o significado. Como afirma Gatti (2009), é de Benjamin que Adorno retira uma tarefa para a filosofia, isto é, de interpretar esse mundo cifrado e morto. Ora, se em Lukács a segunda natureza encontra-se desprovida de sentido, com Benjamin, Adorno entende que a tarefa da filosofia é encontrar algum sentido, ainda que seja do mundo morto e em ruína (nas estações da sua decadência), através da interpretação na própria concreção desse mundo. “Ao aproveitar como matéria prima objetos que, no decorrer do processo histórico, foram esvaziados de seu sentido, a alegoria apreende a relação entre história e natureza como transitoriedade de todo o significado”.<sup>99</sup>

Para entender essa afirmação, é preciso retomar algumas considerações sobre a *Origem do drama barroco alemão*, sobretudo no que diz respeito a presente discussão. No contexto desta obra, Benjamin também compreende a natureza como um complexo de sentido petrificado e tornado alheio ao ser humano, isto é, ela se encontra como desprovida de toda significação. Ainda com Gatti, essa visão é possibilitada para Benjamin ao adotar uma percepção barroca da natureza, na qual se utilizando de elementos estéticos e teológicos, ele analisa a natureza tornada alheia de sentido a partir da “natureza decaída”. Isto é, antes desta queda a natureza era muda, entretanto, a nomeação adâmica proporcionava a comunicação da essência da natureza com o homem, ao mesmo tempo em que este se comunicava com Deus. “Após a queda, a natureza deixa de irradiar qualquer sentido próprio, imediato e transparente ao homem. Ela é absorvida pela culpa [...] A natureza culpada e estranha ao homem, os objetos destituídos de qualquer significação: este é o material da alegoria”.<sup>100</sup> É assim que a única forma de salvação dessa natureza decaída é possibilitada pelas mãos do alegorista que

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 473.

<sup>98</sup> Ibid., p. 472.

<sup>99</sup> GATTI, op. cit., p. 202.

<sup>100</sup> Ibid., p. 121.

fornece toda a significação para ela. Entretanto, trata-se da significação *alegórica*, e não *simbólica*.

Ora, o significado do instante alegórico de criação reside no fato de que o alegorista não visa à construção de uma obra de arte simbólica, isto é, não busca reconstruir a imagem de uma totalidade em sua perfeita harmonia, ou ainda não tem como preocupação a criação de uma obra na qual a parte e o todo se relacionem de forma orgânica, relação esta muito cara ao artista simbólico e que fora perdido ao longo da própria história da arte. Ao contrário, essa forma de criação de uma totalidade perfeita, apenas escamoteava tudo o que se encontrava em fragmento e ruína. Expressar o mundo em seu estado de ruína, através de um olhar melancólico, era o modo como o alegorista expressava tudo o que antes era tido como em perfeita harmonia. “Benjamin designa essa percepção barroca da natureza avessa à harmonia e à beleza com o conceito de história natural. É a partir de uma visão da natureza como declínio que a história entra em cena na literatura barroca”.<sup>101</sup> Se em Lukács, a segunda natureza é apresentada no contexto da defesa das artes clássicas e, por conseguinte, a restauração do ideal de universalidade harmônica, por sua vez, Benjamin apresenta no contexto do “Drama Barroco” a visão alegórica de mundo, isto é, o olhar que percebe a realidade em fragmentos e estado de ruína.

Enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integridade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos. É por isso que a literatura barroca aprecia tanto as metáforas mórbidas, imagens da destruição e da decomposição: cadáver, crânio e esqueleto – eis o destino do ser humano –; cacos, ruínas, podridão – o destino dos objetos.<sup>102</sup>

Na verdade, o alegorista barroco se defronta com essa natureza desprovida de significação, isto é, que foi historicamente desprovida de sentido, ao mesmo tempo em que a história se manifesta em seu inevitável declínio. Deste modo, essa é a única forma em que a natureza pode ser salva: quando o alegorista exprime a história e a natureza em seus fragmentos, ruínas e ossuários putrefatos. É nesse contexto que Benjamin apresenta seu conceito de história natural, que por sua vez, será entendido por Adorno como ponto crucial para a virada da sua interpretação do mundo moderno enquanto mundo historicamente esvaziado de sentido, e assim, tornado alheio ao ser humano e sua própria razão.

Quando, no drama barroco (*Trauerspiel*), a história migra para o cenário da ação, ela o faz como escrita. No rosto da natureza está gravada a palavra “história” com os

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 124.

<sup>102</sup> GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições 2018, p. 52

caracteres da *transitoriedade*. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta em cena pelo drama barroco, está realmente presente como ruína. Com esta, a história mudou-se de forma sensível para o palco. Desta forma, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas sim de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (Tradução modificada; inserção e destaques nosso).<sup>103</sup>

A história natural, deste modo, é apresentada como processo histórico de declínio da própria natureza, ao mesmo tempo em que nessa mesma relação reside o seu momento de transitoriedade (*Vergänglichkeit*), do que foi historicamente produzido. Assim afirmava Adorno que o “ponto mais profundo no qual história e natureza convergem situa-se precisamente naquele momento de transitoriedade”.<sup>104</sup> Tanto natureza como história, encontram-se constituídas pela transitoriedade. Onde a natureza se mostra em tudo o que ela possui de decadente, deve se enxergar seus caracteres como história; ao passo que a história, enquanto o progredir de um inevitável declínio, revela-se como a figura da natureza.

Nessa concepção de história natural, a natureza, ao sujeitar-se ao tempo, como decadência e transitoriedade, assume um momento da história. E a história, por sua vez, ao ser apenas um processo de declínio inevitável, de repetição de um ciclo interminável de nascimento, envelhecimento e morte, assume os caracteres da natureza. Na relação dialética entre história e natureza, materializada na figura da ruína, Benjamin descobre uma percepção aguda da transitoriedade do mundo e da destrutividade do tempo e da história.<sup>105</sup>

A fisionomia alegórica da história natural de Benjamin fornece a senha para que Adorno compreenda um duplo giro sobre os conceitos de história e natureza. A alegoria “apresenta a história como um processo natural de decadência ao mesmo tempo em que decifra como algo produzido historicamente, o estado de natureza em que se encontram os objetos históricos”.<sup>106</sup> Na leitura de Adorno, podemos entender que o que falta em Lukács é justamente perceber que não é apenas possível identificar na história a natureza paralisada, mas também a própria história apresenta a natureza, em tudo o que ela possui de decadente,

<sup>103</sup> BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. – (FILÔ/Benjamin) 2. ed.; 1. Reimp., p. 189. Justifica-se a modificação a partir da tradução original do alemão contida na *Gesammelte Schriften Band 1-1*, devido a preciosidade da referida passagem para que Adorno compreenda como história e natureza encontram-se relacionadas. Além disso, preferimos manter a tradução de *Trauerspiel* por Drama Barroco e não por Drama Trágico, como se encontra a tradução de João Barrento. “*Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht “Geschichte” in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozess eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit.*” In: BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 353-354).

<sup>104</sup> ADORNO, op. cit., p. 472.

<sup>105</sup> GATTI, op. cit., p. 125.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 202.

com os caracteres da transitoriedade. Dessa forma, a natureza é entendida como transitoriedade de todo significado, momento este no qual natureza e história convergem, porém, sob a ruína e os destroços que foram produzidos historicamente.

Segundo Adorno,<sup>107</sup> Benjamin concebe a natureza enquanto criação, e não obstante ela está atribuída de transitoriedade. Deste modo, a natureza que é criada ou produzida, abriga em si o momento da história. “Sempre que o histórico se manifesta, ele é remetido ao natural que nele se desvanece”. De modo inverso, quando o produzido historicamente, isto é, a segunda natureza enquanto mundo da convenção surge “ela é decifrada na medida em que se torna claro que seu significado é precisamente sua transitoriedade”. Na sua interpretação de Benjamin, Adorno afirma que “há alguns fenômenos fundamentais da história primordial que existiam originariamente, desapareceram, são significados no alegórico e neste retornam como literais”. E nisto se deve ter bem definido, que não “é o caso de meramente mostrar que na própria história sempre se retornam motivos da história primordial, mas sim que a própria história primordial, como transitoriedade, contém em si o motivo da história”. É nesta dialética que toda a significação da transitoriedade do terrestre encontra-se na relação entre natureza e história. Assim complementa Adorno:

que todo ser e todo ente deve ser apreendido apenas como cruzamento do ser histórico e natural. *A história primordial está absolutamente presente como transitoriedade.* Ela está sob o signo do “significado”. O termo “significado” não quer dizer que os momentos natureza e história se dissolvam um no outro, mas sim *que eles, ao mesmo tempo, excluem-se mutuamente e se cruzam* de tal forma que o natural aparece como signo para a história e esta, onde ela se oferece de modo mais histórico, como signo da natureza. *Todo ser, ou pelo menos tudo o que veio a ser, todo ser passado, transforma-se em alegoria, e assim esta deixa de ser meramente uma categoria de história da arte* (destaques nosso).<sup>108</sup>

Procurar naquilo que se manifesta como natural, a sua dimensão histórica primordial ao mesmo tempo em que se percebe que a história primordial que se faz presente, se remetendo ao próprio natural. Isso significa dizer que a natureza aponta para a história, assim com a história aponta para a natureza, em uma relação na qual elas por si só não podem dar conta da realidade concreta sem seu oposto dialético. Decifrar a segunda natureza em sua transitoriedade, essa é a tarefa da filosofia que se inscreve em um horizonte hermenêutico histórico, isto é, de interpretar de forma objetiva esse mundo historicamente esvaziado de sentido. Para além de uma categoria da história da arte, a alegoria proporciona para o pensamento radical da história natural que “todo ser transforma-se em ruínas e destroços, em um tal calvário em que se encontra o significado, onde a natureza e história se entrelaçam, e a

<sup>107</sup> Cf. ADORNO, op. cit. p. 475.

<sup>108</sup> Ibid., p. 475-476.

filosofia da história obtém a tarefa de sua interpretação intencional”.<sup>109</sup> Como afirma Adorno: “Segundo linguagem barroca, a queda de um tirano, por exemplo, equivale ao pôr do sol”.<sup>110</sup> Então essa relação alegórica contém ao menos o pronúncio do procedimento a qual visa “interpretar a história concreta, através de seus traços, como natureza, e tornar dialética a natureza sob o signo da história. O desenvolvimento dessa concepção é, por sua vez, a ideia da história natural”.<sup>111</sup>

A partir dessa concepção histórico-natural, onde a história primordial está presente no mundo da convenção, sob o signo da transitoriedade, “permite a Adorno formular já no início da década de 1930 uma forma de interpretação filosófica que procura apontar a reversibilidade entre o mítico-natural e a história”.<sup>112</sup> Deste modo, para Adorno o mundo da convenção é aquela natureza enquanto mítica, a qual sob um estatuto ontológico foi imposta como justificação natural das condições existentes do real. Trata-se, pois de sua denúncia da mitificação da realidade, ou se quiser, da denúncia de uma lei tomada por natural e seus desdobramentos nesse mundo que na verdade foram historicamente produzidos através de convenções humanas, como condições impostas aos seres humanos por outros seres humanos. Podemos adiantar aqui, como a dominação na qual os seres humanos encontram-se no interior desse mundo historicamente produzido. Isto é, a segunda natureza em vez de ser meramente aceita como fenômenos naturais, deve ser considerada como um mundo construído, assim como apontava Lukács. Como afirma Buck-Morss, esse era o principal propósito de Adorno ao apresentar a ideia de história natural, o de “destruir o mítico poder que ambos conceitos [natureza e história]<sup>113</sup> exerciam sobre o presente, um poder que era fonte de aceitação passiva e fatalista da ordem estabelecida”.<sup>114</sup> Destarte, quanto mais esse processo desmitificador do real ocorre, mais se intensifica a tensão entre pensamento e realidade, entre a razão e cifra enigmática, ao invés de simplesmente buscar harmonizá-los.

## 2.2. O desenvolvimento da segunda natureza

Foi necessário fazer essa incursão na concepção histórico-filosófica sobre a ideia de história natural em Adorno, pois ela remete para as origens teóricas da sua concepção de um

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 476.

<sup>110</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>111</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>112</sup> GATTI, op. cit., p. 202.

<sup>113</sup> Isto é, enquanto elementos autônomos que não necessitam de seu par antitético para a interpretação da historicidade em sua factualidade. Adorno não optou nem por um nem pelo outro, mas pela irresolução dessa relação dialética.

<sup>114</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 131-2.

mundo morto, esvaziado de sentido, mundo historicamente construído como uma segunda natureza. Doravante, poderemos observar em seus escritos posteriores os contornos peculiares que essa concepção de imagem do calvário do mundo moderno assumirá no desenvolvimento de seu projeto filosófico. A concepção de segunda natureza nos é importante não apenas para compreender sua filosofia da história, mas ela aparece até mesmo em seus escritos sobre filosofia da arte. Por exemplo, ela surge no contexto da *Filosofia da nova música*, na qual Adorno defendia a música atonal de Schoenberg contra a acusação de que se tratava de uma música sem sensibilidade estética, mas que se tinha origem em um puro intelectualismo.

Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse ‘natureza’ e como se fosse ir contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social. A segunda natureza do sistema tonal é uma aparência formada no curso da história; deve sua dignidade de sistema fechado e exclusivo ao intercâmbio social, cuja própria dinâmica tende à totalidade e cujo desgaste concorda plenamente como o de todos os elementos tonais.<sup>115</sup>

Sempre que Adorno utilizava o termo “segunda natureza” ele apontava para a convenção social, uma relação produzida historicamente no âmbito das relações socializadas, que formavam aquilo que podemos entender por sociedade, neste caso, ele argumentava que a tonalidade não era um fenômeno natural determinante para a música. O próprio Schoenberg em seu *Harmönielehre* em 1911 justificava o rompimento com a tonalidade afirmando que não existiam leis eternas e naturais que governavam a composição e o desenvolvimento musical.<sup>116</sup> Agora sim, a concepção proveniente do jovem Lukács é radicalizada por Adorno diante dos acontecimentos catastróficos que se seguiram ao longo do século XX. “Adorno vivenciou uma era em que a coisificação da segunda natureza tinha se desenvolvido numa verdadeira catástrofe”.<sup>117</sup> Desta forma, falar da segunda natureza como catástrofe designa o limiar da modernidade marcada por guerras e genocídios étnicos, isto é, a violência e a dominação de seres humanos impostas sobre outros seres humanos.

Como afirma Márcio Seligmann-Silva, os escritos de Adorno foram marcados pela ascensão do nazismo e a realização dos campos de concentração, que, por sua vez, se refletiriam na sua própria produção filosófica. “Foi sem dúvida Adorno quem, do meio do furacão que foi a Segunda Guerra Mundial, em pleno derretimento do esclarecimento, soube

<sup>115</sup> ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 26/ dirigida por J. Guinsburg), p. 19.

<sup>116</sup> Cf. BUCK-MORSS, op. cit. p. 124-125.

<sup>117</sup> DUARTE, R. **Mímesis e Racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993. (Coleção filosofia: 29), p. 98.

ir mais profundamente na tentativa de repensar a filosofia e as artes”.<sup>118</sup> Em meio a toda sua produção enquanto o escrever a partir de catástrofes, podemos observar a radicalidade com que o autor se lançava, muitas vezes não muito bem recebida pelo público. Afinal, pertence a Adorno a frase: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.<sup>119</sup> Da mesma forma, seu esforço de repensar toda a produção cultural após os campos de concentração se refletia até mesmo em suas máximas escritas para se pensar o papel da educação em meio a esse obscuro período da história humana. “Qualquer debate sobre ideais de educação é vão e indiferente em comparação com este: que Auschwitz não se repita. Aquilo foi a barbárie, à qual toda educação se opõe”.<sup>120</sup> Nesse sentido, para que a barbárie não se repita, Adorno entendia que o papel das humanidades seria o de investigar os motivos que permitiram tais acontecimentos. Ora, os motivos estavam nelas mesmas e por isso é necessário refletir sobre tudo o que havia sido produzido e como essas produções não puderam evitar Auschwitz e tudo o que esta trouxe a reboque.

Sem dúvida, eventos como o da Segunda Guerra e os campos de concentração representavam uma mudança de paradigma no horizonte filosófico adorniano, contudo, em nossa leitura de Adorno, essas catástrofes sociais, não podem ser compreendidas apenas como algo novo propriamente dito, mas como a presença do mais antigo e arcaico-mítico. Auschwitz revelou que tudo aquilo que supostamente havia sido eliminado, na verdade, se encontrava escondido sob um véu, isto é, o véu do esclarecimento e do desenvolvimento da racionalidade autônoma do ser humano. À medida que o século XX se afundava em destroços e ruínas, o mundo era despido de seu véu, e o que vêm à tona, é apenas o que sempre esteve presente, ou seja, a própria natureza-mítica e tudo aquilo que ela representava de destrutivo ao ser humano. Nesse sentido, os esforços dos ideais da razão emancipadora, se direcionavam em combater e eliminar o medo desse poder mítico da natureza, um poder desconhecido e que representavam o próprio fora de controle para qualquer normatividade da razão. Como veremos a seguir, Adorno tratou de apresentar que, quando essa tentativa de se eliminar as forças da natureza ocorre de uma forma cega, sem que a própria razão promova uma autorreflexão crítica sobre os meios utilizados para esse controle, a natureza, por sua vez, como uma força reativa, revida de modo muito mais violento contra as próprias forças que

<sup>118</sup> SELIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. – (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes). P. 93.

<sup>119</sup> ADORNO, T. W. **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

<sup>120</sup> Idem. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. W. **Palavras e Sinais**: Modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Rusche; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 104.

tentavam submetê-la a dominação. Deste modo, a primeira natureza, aquela que interessa as ciências exatas, representadas também pelas forças intempéries e destrutivas, como “ciclones, terremotos, tempestades, maremotos, entre outras, remete a um elemento central da concepção de domínio da natureza em Adorno, que é o conceito de segunda natureza”.<sup>121</sup>

Destarte, é nesta perspectiva que Adorno desenvolve a frase que havia proferido ao final da conferência de 1932, segundo a qual “a segunda natureza é a primeira. A dialética histórica não é uma mera retomada de materiais históricos originários, pois, na verdade, os próprios materiais históricos transformam-se em algo mítico e histórico natural”.<sup>122</sup> Com isso se quer dizer que não se trata de entender essa dialética – entre a história primordial, o arcaico, o antigo, a primeira natureza, ou ainda, as forças intempéries e catástrofes naturais, de um lado; e a segunda natureza, como mundo historicamente produzido que se viu imerso em catástrofes sociais, de outro – através de uma lógica de causa e consequência, como se esta segunda fosse um resultado daquela primeira, antes se pode dizer que as históricas intervenções humanas deformaram a própria imagem do que seria a natureza em seu ser em si. Anos mais tarde no âmbito de suas aulas da década de 1960, Adorno retomava o tema da conferência de 1932, onde podemos entender melhor em que sentido ele não via nenhuma diferença, por assim dizer, entre a segunda e a primeira natureza. Ele afirmava: “Se você pensar na função desempenhada pela natureza hoje, no sentido comum da natureza em uma paisagem contrastada com nossa civilização urbana e industrial, você perceberá que essa natureza já é algo planejado, cultivado e organizado” (tradução nossa).<sup>123</sup> A própria ideia de zoológico, como uma reserva natural, já demonstrava que aquilo que poderia ser tomado como a imagem de uma natureza primordial, como um livre habitat aquém de intervenções humanas, já demonstrava as marcas da administração humana.

Nesse sentido, podemos ver que o que parece estar fora de nós não é, na realidade, algo externo, mas algo que foi capturado. Essa semelhança da natureza é uma função da lacuna entre a história da natureza primordial e a da natureza primordial. E por natureza primordial [...] quero dizer, em primeira instância, não mais do que os elementos, os elementos objetivos que os vivenciam como coisas que ele mesmo tem mediado. Semelhança é o aviso profético de um feitiço incrivelmente poderoso.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> BASSANI, J. J; VAZ, A. F. Sobre o domínio da natureza na filosofia da história de Theodor W. Adorno: uma questão para a educação. **Revista Brasileira de Educação**, Florianópolis/SC, v. 16, n. 46, p. 9-32, janeiro/abril. 2011, p. 23.

<sup>122</sup> ADORNO, op. cit., p. 482.

<sup>123</sup> Idem. *History and Freedom. Lectures 1964 – 1965*. Edited by Rolf Tiedemann and translated by Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2006. P. 121. “If you think of the role played by nature today, in the ordinary sense of nature in a landscape as contrasted with our urban, industrial civilization, you will realize that this nature is already something planned, cultivated and organized”.

<sup>124</sup> Ibid., p. 121-122. “in this sense, we can see that what seems to be outside us is in reality not outside at all, but something that has been captured. This semblance of the natural is a function of the gap between the history of mankind and primary nature. And by primary nature [...] I mean in the first instance no more than the

De modo geral, a primeira natureza, a que se refere a imagem de uma natureza física original, já se encontra deformada, pelas intervenções humanas. Adorno já nos aponta para a própria impossibilidade de pensarmos a natureza em sua liberdade aquém das investidas humanas. Tanto primeira, como segunda natureza encontram-se submetidas sob a organização e administração. Essa concepção de Adorno será muito importante para o próximo capítulo. Por enquanto, por mais que ele admita a deformação histórica da natureza, ele não deixa de demonstrar o caráter dialético que reside nessa relação entre dominação humana e natureza. Na verdade, Adorno denuncia que, desde a origem imemoriável dos esforços humanos de dominar de modo irrefletido, as forças intempéries da primeira natureza, a própria segunda natureza era produzida sob a aparência de que este projeto imemorial estava sendo alcançado. É deste modo que interpretamos a frase de Adorno segundo a qual “o ‘novo a cada momento’, dialeticamente produzido na história, apresenta-se, na verdade, como *arcaico*”.<sup>125</sup> Ele desenvolvia esta hipótese através do exemplo da aparência.

Essa segunda natureza, na medida em que se dá como dotada de sentido, é a da aparência, e esta é historicamente produzida nela. Essa segunda natureza é aparente, porque a realidade está perdida para nós – e cremos compreendê-la de forma significativa, ao passo que ela está esvaziada – ou porque nessa realidade que se tornou estranha e inserimos intenções subjetivas como seu significado.<sup>126</sup>

Essa intenção de dotar a realidade de sentido, proveniente do modelo de ratio autônoma e subjetiva, projetou historicamente a aparência do ser humano e toda a potencialidade de sua racionalidade, como o verdadeiro dominador daquilo que outrora era fonte do medo, quais sejam: os fenômenos intempéries daquela natureza originária. Com Auschwitz, o mundo foi despido do véu da aparência da razão enquanto dominadora da natureza, apresentando aos seres humanos catástrofes muito mais destrutivas do que aquelas da primeira natureza. Daí, os esforços de Adorno, que em suas reflexões crítico dialéticas, buscou expor justamente como tais catástrofes se tornaram possíveis, pois, pensar essa imagem de dominação humana enquanto histórica significa pensar “a realidade do mal e do sofrimento não só como fazendo parte necessariamente da condição humana finita, mas como mal e sofrimento que foram impostos por determinados homens a outros”.<sup>127</sup> Entretanto, ainda chama atenção o fato de que para Adorno essa relação histórica de dominação não era

---

*elements, the objective elements that the experiencing consciousness encounters without his experiencing them as things he has himself mediated. Semblance is the prophetic warning of an increasingly powerful spell*”.

<sup>125</sup> ADORNO, T. W. **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018, p. 480.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 480 – 481.

<sup>127</sup> GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009. (2 Edição), p. 60.

encarada unicamente como social, mas sim guardava seu próprio caráter natural. Rodrigo Duarte afirma que quando Adorno usa o termo “catástrofe natural da sociedade”, ele aponta para as condições de milhões de pessoas no decorrer da dominação nazista na Europa. “Porém, algumas afirmações, [...] mostram que ele temia que isso tivesse sido apenas um clímax, não a catástrofe na sua totalidade, a qual se deixa perceber em cada manifestação do que ele chamou de *mundo administrado*”.<sup>128</sup> Em *Educação após Auschwitz*, recorrendo à obra *Mal estar na cultura* de Freud, Adorno considerava possível falar que as pessoas no interior desse mundo administrado, viviam em uma espécie de claustrofobia, diante da pressão civilizatória que se multiplicou em uma escala insuportável.

Pode-se falar de uma claustrofobia da humanidade dentro do mundo administrado, de uma sensação de fechamento dentro de uma malha espessa, tramada de ponta a ponta pela socialização. Quanto mais espessa é a rede, tanto mais se anseia sair dela, porquanto é precisamente a sua espessura que impede qualquer evasão. Isto reforça a fúria contra a civilização. Violenta e irracionalmente, protesta-se contra ela.<sup>129</sup>

Parece difícil perceber, mas o que está em jogo nessa relação de dominação são os pressupostos da conferência de 1932, isto é, o caráter histórico natural na qual a humanidade se via subjugada no interior do mundo administrado. Retomando o duplo giro dos conceitos: onde a natureza mais exhibe seu caráter natural, deve-se observar o que é produzido historicamente; por outro lado, onde a história se exhibe com sua máxima determinação histórica ela apresenta-se como natureza. Procuremos abrir essa relação no tema aqui discutido. O ser humano se encontra no interior desse mundo administrado, em uma espécie de resignação e aceitação de um ser imposto como natural e que se posiciona contra esse ser, representava ir contra a suposta natureza dos fenômenos concretos da realidade. Enxergar nesse caráter natural dos fenômenos, porém, uma situação socializada, isto é, uma convenção historicamente produzida, possibilitava tanto a investigação do porque Auschwitz foi possível, como também evitar que isso se repetisse. “Que tenha ocorrido é por si só expressão de uma tendência social extremamente poderosa”.<sup>130</sup> Por outro lado, a investigação de Adorno sobre a dominação da natureza como questão chave para entender o rumo tomado pelo processo de civilização europeu, denunciava uma relação que já se encontrava nos primórdios do trajeto do esclarecimento. Antes mesmo do advento da filosofia, os mitos, ainda que por

<sup>128</sup> DUARTE, op.cit., p. 99. Por exemplo, Adorno afirmava: “Milhões de inocentes – especificar os números ou regatear com eles já é indigno do homem – foram sistematicamente assassinados. Isso não deve ser tratado por ninguém como um fenômeno superficial, como aberração no curso da história, irrelevante em relação à grande tendência ao progresso, do esclarecimento da humanidade, presumidamente evoluída” (ADORNO, 1995, p. 105). O filósofo apontava que aquilo no que resultou a Europa do século XX possuía suas raízes históricas.

<sup>129</sup> ADORNO, op. cit., p. 122.

<sup>130</sup> Idem. *Educação após Auschwitz*. In: ADORNO, T. W. **Palavras e Sinais**: Modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Rusche; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 105.

meios diferentes, já realizavam o papel do esclarecimento como forma de dominar a natureza e todo seu poder destrutivo que representava para o ser humano. Deste modo, para Adorno, o medo do desconhecido possui uma origem imemorial e a compulsão para a dominação da natureza enquanto instinto de auto-conservação provavelmente sempre existiu. Essa era a tese central da obra *Dialética do esclarecimento* que podemos trazer à tona primeiramente em duas passagens: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”,<sup>131</sup> “Mas os mitos que caem vítima do esclarecimento já eram o produto próprio esclarecimento”.<sup>132</sup> Adorno denunciava, portanto, a história natural da trajetória do esclarecimento, ou seja, o inevitável declínio da natureza e da própria razão.

Porque *Dialektik der Aufklärung* não representava uma ruptura radical a respeito da metodologia anterior de Adorno. Poderia ser considerado, de fato, como uma obra concreta da ideia de “história natural” delineada em sua conferência de 1932. No livro, os momentos da história dinâmica e do mito estático se justapõem para outorgar-lhe significado crítico ao presente: a razão é criticada como “mito”, enquanto que o *progresso histórico*<sup>133</sup> é visto como o retorno do “sempre idêntico” (*Immergleiche*), pela violência que lhe infligiu a “primeira natureza” material; se expõe a história mais recente (cultura de massas e antissemitismo) como barbárie arcaica, e o arcaico, o poema épico da *Odisseia*, se lê como expressão do mais moderno: Odisseu, o “protótipo do burguês”. Se observa um uso constante de pares de conceitos antitéticos (magia-ciência, iluminismo-mito, moralidade-barbárie, progresso-regressão) que convergem em constelações desmitificadoras tanto dos conceitos como das realidades que estes intentavam definir (Tradução nossa; destaque da autora).<sup>134</sup>

O processo de esclarecimento por intermédio da dominação irrefletida da natureza demonstra, então, aquela reversibilidade entre o arcaico-mítico e o historicamente novo a cada momento, deste modo, não é a toa que Adorno elege Ulisses, o herói das aventuras da *Odisseia*, como o protótipo do indivíduo burguês.<sup>135</sup> Representando seus esforços de entender o motivo que tornou possível a barbárie que assolou a Europa no século passado, as reflexões de Adorno sobre a dialética do esclarecimento giram em torno desta perspectiva. Ele visava expor que toda essa barbárie social, trazida à tona da forma mais cruel, na verdade, escondia em seu bojo o histórico domínio da razão irrefletida sobre a natureza, representando uma repressão violenta tanto as forças intempéris da natureza externa, como aos impulsos da natureza interna do ser humano, assinalados pelo medo de regressar para as ditas formas

<sup>131</sup> Cf. ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 15.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>133</sup> Aqui reside uma divergência na tradução da obra da presente comentadora. Na tradução em espanhol, está traduzido como “progresso técnico”. Na tradução em inglês “historicalprogress”. Optamos pelo segundo, pois por mais que Adorno também exiba uma crítica a noção de progresso da técnica no âmbito da filosofia da história, o contexto da presente discussão se refere à reversibilidade da natureza e história.

<sup>134</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 147- 148.

<sup>135</sup> Cf. ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 47.

primitivas do conhecimento. Destarte, a hipótese na qual nos lançamos se inscreve na perspectiva de que o domínio cego e irrefletido da natureza desempenha a dialética histórica do esclarecimento, que por sua vez, nos fornece uma chave interpretativa sobre a era das barbáries e catástrofes sociais (como primeira e segunda guerras mundiais e a realização dos campos de concentração e genocídios étnicos) que assolaram o século XX europeu (e por que também não pensarmos em seus ecos sobre a nossa própria atualidade?), a partir da crítica dialética adorniana direcionada para a dominação da natureza.

### 2.2.1 Sobre o domínio da natureza na Dialética do esclarecimento

Toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza. Tal foi o rumo tomado pela civilização europeia.<sup>136</sup>

Segundo o que é narrado na *Odisseia* homérica, após obter a vitória na guerra de Tróia Ulisses, o herói astucioso/ardiloso, precisava enfrentar uma série de infortúnios que atravessavam o seu caminho, para enfim atingir seu objetivo final, isto é, retornar para sua Pátria, a cidade de Ítaca. Esses perigos que se colocavam como obstáculo para o seu regresso estavam materializados nas figuras de seres mitológicos, que mesmo sendo irracionais, demonstravam suas superioridades físicas e mágicas sobre o herói. Diante deste descompasso, é apenas na utilização de sua astúcia que Ulisses logra sucesso em todas as suas batalhas, demonstrando a vitória do ser racional sobre todas as criaturas irracionais e que representavam a sua própria destruição.<sup>137</sup> Em parceria com Max Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, Adorno buscava demonstrar que o regresso de Ulisses para seu lar já apresentava o percurso histórico da razão ocidental que também possuía um único objetivo final, ao qual estava contido na realização da promessa de investir a humanidade de uma racionalidade autônoma e emancipada de explicações mitológicas, ou como escreve Christoph Türcke ao “propor os fins do trabalho humano, ao prestar as categorias do entendimento mútuo, ao formar as estruturas da sociedade, a razão humana se manifesta como força própria capaz de formar, por suas próprias leis, tanto os homens quanto o ambiente humano”.<sup>138</sup> Assim como o herói ardiloso precisou derrotar todas as forças desconhecidas que se colocavam em seu caminho, a própria humanidade precisou enfrentar todas forças que iam de

<sup>136</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 24.

<sup>137</sup> Cf. HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (25 Edição) 424 p.

<sup>138</sup> TÜRCKE, C. Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa. In: Antônio A. Zuin, Bruno Pucci, Newton Ramos-de-Oliveira (Organizadores) *Ensaio frankfurtiano*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 42.

encontro à realização dessa promessa. Da mesma forma que Ulisses se via vitorioso frente aos monstros mitológicos, a razão se acreditava mais próxima do instante de realização de sua promessa, ao rechaçar todo o desconhecido, representado pelas forças irracionais da natureza mítica. Entretanto, as primeiras linhas da obra escrita a quatro mãos já denunciava o caminho histórico percorrido pelo processo de civilização Ocidental como o prenúncio do próprio caos em que a razão se encontrava submetida e aquela promessa que se acreditava mais próxima, na verdade, nunca se encontrou tão distante de sua realização.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.<sup>139</sup>

Apenas com essa abertura podemos encontrar vários pressupostos que são analisados ao longo da obra em questão. Quando se fala na dialética do esclarecimento o que está em jogo não é exclusivamente o iluminismo do século XVIII, bem como as influências de Kant, segundo o qual designava *Aufklärung* (*esclarecimento*) como a saída do homem da menoridade intelectual da qual ele mesmo é o culpado.<sup>140</sup> Na verdade, se trata de um sentido mais amplo do esclarecimento que possui sua origem desde o processo de formação da consciência humana. Desde sua origem imemorial esse projeto de esclarecimento tinha como pressuposto desempenhar a função que outrora era desempenhada pelas explicações mitológicas. À medida que os mitos não poderiam mais fornecer uma explicação de mundo de forma mais segura para o ser humano, eles foram substituídos por outra forma de explicar os fenômenos manifestos da realidade, cujo seu método era o da explicação racional. Acreditava-se desde então na ideia de um desenvolvimento linear, de uma evolução, ou melhor, no progresso do esclarecimento e que quanto mais a história universal da razão humana avançava, mais o ser humano se acreditava como ser esclarecido e por isso o próprio mundo se encontrava desencantado<sup>141</sup> das forças mágicas dos seres mitológicos. É nesse contexto que entra em cena o lugar da filosofia nessa relação histórica. Segundo Türccke se a razão mantinha a promessa de emancipação para a humanidade, por sua vez, é a filosofia que desde o seu surgimento atuava como advogada da promessa da razão.

<sup>139</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 17.

<sup>140</sup> Cf. KANT, I. *Em resposta à questão: o que é esclarecimento?* Königsberg/Prússia, 1784. In: **Antologia de textos filosóficos**. Curitiba: Secretaria do Estado de da Educação do Paraná, 2009.

<sup>141</sup> Termo primeiramente empregado por Max Weber, o “desencantamento do mundo” designava a ideia de uma crescente racionalização que conduziria a humanidade para uma ordem social racional. A obra escrita a quatro mãos ia de encontro a essa concepção (Cf. BUCK-MORSS, 2011, p. 150).

Os primeiros filósofos, o que eram senão os descobridores da autonomia da razão, os elaboradores de suas leis específicas? Na concepção deles, a razão humana se encontrava num estado lamentável, pois ignorava suas próprias leis, seu próprio potencial humanizador, suas imensas possibilidades de contribuir para uma vida digna e feliz. Chega desta ignorância; vamos transformar a razão num estado esclarecido, autoconsciente, capaz de desdobrar-se livremente. A princípio, a filosofia é o trabalho desta transformação, que resulta do fato de que a razão humana é contraditória. Ao manifestar-se, ela aponta para além de si mesma. Ao expressar-se, ela se mostra inadequada a suas próprias leis, a suas próprias necessidades. [...] O trabalho filosófico, então, é levá-la à desejada forma racional, que ela mesma sugere e promete, forma, esta, na qual a razão deixa de contradizer a si mesma. Em outras palavras: a razão contém tanto a promessa quanto a exigência de sua forma adequada. A filosofia nasceu a serviço desta exigência, assumindo o papel de advogado da promessa da razão.<sup>142</sup>

Adorno e Horkheimer tinham a plena consciência desse papel da filosofia enquanto advogada da razão, e em meio a tantas críticas dirigidas a tradição filosófica que também desempenhava essa função, sua intenção era a de entender como esta advogada em vez de tornar a humanidade mais próxima do instante de realização da promessa da razão, permitiu que o ser humano experimentasse a era de catástrofes sociais inimagináveis até então na história humana. “O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”.<sup>143</sup> A prova viva de que a ideia de progresso da razão deveria ser abandonada, ou ao menos mostrada sua inverdade, era o caos a qual se encontrava a Europa no século XX em meio a guerras, genocídios étnicos e realizações dos campos de concentração.<sup>144</sup> Daí, Adorno afirmar na introdução da *Dialética negativa*: “A filosofia que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização”.<sup>145</sup>

Tendo em vista a barbárie nunca antes experimentada em tamanha magnitude e que fora trazida à tona, a *Dialética do esclarecimento* pode ser lida como a denúncia de que a filosofia perdeu a causa para a qual advogava e que longe do instante de realização, ela se encontrava perdida. “Ela mesma falhou, não pode lavar as mãos com inocência ante tais acontecimentos. [...] E qual é o castigo a ela imposto? É a obrigação de continuar, continuar

<sup>142</sup> TÜRCKE, op. cit., p. 43.

<sup>143</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 11.

<sup>144</sup> Em *Educação após Auschwitz* Adorno afirmava: “Já na Primeira Guerra Mundial, os turcos – o assim chamado Movimento dos Jovens Turcos, dirigido por Enver Pascha e Talaat Pascha – promoveram o assassinato de bem mais de um milhão de armênios. Altas autoridades militares alemãs, e mesmo governamentais, sabiam-no obviamente, mas mantiveram estrito sigilo. O genocídio tem suas raízes nessa ressurreição do nacionalismo agressivo, ocorrida em muitos países, desde fins do século XX” (ADORNO, 1995, p. 105).

<sup>145</sup> ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 1. Ed., p. 11.

enquanto advogado da promessa da razão”.<sup>146</sup> Assim podemos encontrar os esforços de Adorno para entender como o processo de esclarecimento levou a humanidade para a era das catástrofes. Para isso, é preciso mostrar as contradições da própria filosofia, em uma atividade de autocrítica reflexiva. “A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos. Não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada”.<sup>147</sup> Deste modo, a dialética do esclarecimento se trata justamente de colocar a própria tradição filosófica desde seus primórdios em uma confrontação com ela mesma, pois, seu papel continua sendo advogar em favor da razão, mas apenas manterá essa função se ela própria se autocriticar e compreender porque continua tão longe do instante de sua realização.

### *Instrumentalização da razão*

Jürgen Habermas afirma que um dos aspectos mais centrais da *Dialética do esclarecimento* trata-se de uma ampliação histórica daquilo que Lukács, em sua *História e consciência de classe*, entendia por reificação (*Verdinglichung*), segundo a qual dizia respeito a uma forma de coerção onde as relações entre seres humanos, e as suas próprias subjetividades, tornavam-se meras coisas, “coerção que se dá quando as ações sociais deixam de ser coordenadas por meio de valores, de normas ou de entendimento linguístico e passam a sê-lo pelo *medium* valor de troca”.<sup>148</sup> Deste modo, não são apenas os objetos inorgânicos que são comercializáveis, mas as próprias pessoas são despidas de suas qualidades latentes e uma vez tomadas como meras coisas utilizáveis, poderiam ser trocadas como mercadoria.

Lukács teria apontado essa condição de valor de troca como um sintoma restringido a um contexto histórico específico, isto é, relativo ao surgimento do modo de produção capitalista. A obra escrita a quatro mãos tratava-se justamente de apontar que esse condicionamento não se restringia a esse período específico, mas que tinha suas raízes em uma ordenação histórica surgida a partir do instinto humano de auto-conservação. A partir de então, deu-se início a formação de uma subjetividade racionalizada, enquanto máscara impenetrável do eu, que visa subjugar tudo o que era fonte de perigo para o seu processo de formação. Nesse processo, a natureza se apresentava como uma força desconhecida que

---

<sup>146</sup> TÜRCKE, op. cit., p. 46.

<sup>147</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 14.

<sup>148</sup> HABERMAS, J. **Teoria doagir Comunicativo 1: Racionalidade da ação e racionalização social.** Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 653.

provocava uma verdadeira ameaça para eu que almejava se tornar cada vez mais emancipado desse poder desmedido.

Quando aqui se fala de subjugar a natureza, devemos entender o seu duplo sentido aí contido, pois a natureza enquanto algo exterior ao ser humano, se trata das forças intempéries e incomensuráveis que provocavam o dano físico, na maioria das vezes a sua própria morte. Enquanto natureza interna humana, se trata dos próprios impulsos (*Trieb*) que também representavam o perigo do desvio do caminho do processo de racionalização que, por sua vez, visava desencantar o mundo das forças mágicas mitológicas. Historicamente as conquistas sobre a natureza externa refletiam as derrotas da natureza interna. Nesse processo de domínio da natureza, a repressão da natureza interior é o preço que a humanidade paga em nome da vitória de uma razão como dominadora de tudo que antes representava o caos de um mundo em estado de irracionalização. “Essa dialética da racionalização explica-se com base na estrutura de uma razão que se instrumentaliza em prol de um propósito de autopreservação que se impõe de maneira absoluta”.<sup>149</sup>

Como afirma Jeane Marie Gagnebin, essa forma de denunciar o estado de dominação da natureza que resultava na própria auto-repressão do ser humano, caracterizava o marxismo não ortodoxo contido na *Dialética do esclarecimento*, isto é, trata-se de demonstrar que a dominação política não ocorre apenas por intermédio de uma dominação econômica e por estruturação de classes, mas sim “retomam motivos oriundos de Nietzsche e de Freud para enfatizar uma forma de participação arcaica que liga *razão*, linguagem – ou seja, *logos* – e *dominação*, em particular da natureza” (Destaques da autora),<sup>150</sup> em seu duplo sentido. Segundo a autora o preço que o ser humano pagou pela vitória da racionalização da vida a fim de dominar a natureza foi alto demais, “não é nada menos que a própria plasticidade da vida, seu lado lúdico, seu lado de êxtase e de gozo; a vida se autoconserva renunciando à sua vivacidade mais viva e mais preciosa”.<sup>151</sup> Esses extratos caracterizam a infinita tristeza do burguês adulto bem-sucedido.

Esse era o diagnóstico da razão no âmbito da obra escrita a quatro mãos, caracterizada pelo esquecimento daquilo que lhe era essencial, a capacidade de reflexão e até mesmo de auto-reflexão. Diante desse esquecimento, mais do que transformar tudo ao seu redor em meio, em objeto, ela própria se transformou em coisa, servindo de instrumento para a dominação da natureza e para a dominação de seres humanos. Observamos então, como os

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 654.

<sup>150</sup> GAGNEBIN, J. M. Homero e a Dialética do esclarecimento In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009 (2 Edição), p. 34.

<sup>151</sup> Ibid., loc. cit.

pressupostos da teoria do conhecimento encontram-se aqui entrelaçados com questões éticas e políticas. Tudo indica que Bacon teria sido o primeiro a notar que a razão de fato ainda não tinha se realizado de forma plena em consonância com a natureza. Ele advogava em favor de um casamento feliz do entendimento humano com a natureza das coisas, que não havia sido realizado de forma efetiva, muito por conta do medo e da aversão da dúvida.<sup>152</sup> No entanto, Adorno e Horkheimer afirmavam que mesmo nesse movimento de consciência de Bacon, já estava contido os desideratos daquilo que veio a se constituir como ciência moderna e que muito dizia respeito sobre o processo de formação da sociedade burguesa industrial que acompanhou a consolidação desse ideal de ciência.

O casamento feliz entendimento humano e natureza das coisas que ele tem em mente *é patriarcal: o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada*. O saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem (destaque nosso).<sup>153</sup>

Estava apresentada assim talvez a principal característica da razão que se instrumentalizou com o objetivo irrefletido de desencantamento do mundo, isto é, a dominação da natureza. A relação entre entendimento e aquilo para a qual ele se dirige é do tipo patriarcal, afirmação que exala a denuncia de uma relação de violência e de dominação perpetuada na sociedade burguesa. A razão, aquela que outrora deveria investir o ser humano em um ideal de emancipação, se apresentava no limiar da sociedade industrial, como a própria legitimadora de um mergulho ainda mais profundo da humanidade em relações dominação. Assim, o casamento supostamente feliz entre entendimento humano e natureza das coisas continha na verdade o anseio de descobrir uma forma de dominar a natureza que se refletia na dominação entre os próprios seres humanos. Nesse sentido, a técnica é denunciada como a essência desse tipo de ciência, na qual todas as suas descobertas e invenções que o mundo conheceu se transformaram em instrumentos para dominação.

A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. As múltiplas coisas que, segundo Bacon, ele ainda encerra nada mais são do que instrumentos: o rádio, que é a imprensa sublimada; o avião de caça, que é uma artilharia mais eficaz; o controle remoto, que é uma bússola mais confiável. *O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens*. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência (Destaque nosso).<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Cf. ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 17.

<sup>153</sup> Ibid., p. 18.

<sup>154</sup> Ibid., loc. cit.

No trajeto do esclarecimento, caminho no qual poder e conhecimento se tornam sinônimos, aquilo que a filosofia tinha de mais essencial, a capacidade do livre pensar apenas pelo próprio prazer de pensar, foi recalcado em favor da “*operation*”, do procedimento eficaz e da utilidade. Pois, o simples prazer de conhecer se torna um tipo de conhecimento estéril, uma lascívia, ou seja, uma luxúria. O prazer de pensar deve ser renunciado para dar lugar ao que leva as marcas do laborial, do trabalho pesado e da produtividade. Tornar conhecido o que antes era desconhecido para servir de alguma forma para a vida humana se torna, pois, a principal função da ciência moderna que, por sua vez, foi transferido para a filosofia. Nesse sentido, ciência e filosofia levam as marcas da instrumentalização e da dominação. “Não deve haver nenhum mistério, mas tampouco o desejo de sua revelação”.<sup>155</sup> Esse era o fio condutor que impulsionava o histórico confronto entre as formas de esclarecimento, isto é, de explicações do mundo. Dentre esses confrontos, a forma de explicação racionalizada se tornou a principal forma de esclarecimento, seu objetivo era o desencantamento do mundo, em outras palavras, de combater a primeira forma de esclarecimento que o antecedeu, as formas mitológicas de explicação do mundo. “Desencantar o mundo é destruir o animismo”.<sup>156</sup>

Esse princípio de desencantamento é apontado como constituinte para além da filosofia moderna, pois já estava presente nos próprios primórdios da filosofia, por exemplo, em Xenófanes e Platão. O primeiro zombava dos Deuses que se apresentavam de forma semelhante aqueles que os produziam, os homens. Nos primórdios do pensamento filosófico, o mundo encantado por essas forças sobrenaturais era tido como um caos difuso e fora de controle. Era preciso, então, encontrar uma forma de “organizar” esse caos, de torná-lo uma unidade indivisível que pudesse ser explicada de forma lógica e que se revertesse em uma forma efetiva e prática para a vida humana racional. É assim que a síntese se torna a pretensa salvação desse caos difuso e tudo se torna semelhante ao se enquadrarem nessa salvação. “Nenhuma distinção deve haver entre o animal totêmico, os sonhos do visionário e a Ideia absoluta. No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade”.<sup>157</sup>

Na ânsia por tornar tudo compatível com o poder de síntese e assim tornar o mundo organizado, toda forma de conhecimento que demonstrasse ao menos um resquício de

---

<sup>155</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>156</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>157</sup> Ibid., loc. cit.

mitologia deveria ser rechaçado e superado. Por isso, aos olhos da ciência moderna tudo o que trazia as marcas de um passado pré-histórico se torna o alvo daquilo que deve ser superado. Esse deveria ser o destino da metafísica, que continha ainda os resquícios do antropomorfismo. Para a ciência moderna, as cosmologias pré-socráticas não eram mais nem formas mitológicas de explicação, nem a forma racionalizada, mas sim o instante de transição de um para o outro. “O úmido, o indiviso, o ar, o fogo, aí citados como matéria primordial da natureza são apenas sedimentos racionalizados da intuição mítica. [...] toda a luxuriante plurivocidade dos demônios míticos espiritualizou-se na forma pura das entidades ontológicas”.<sup>158</sup> Por sua vez, é somente com Platão que os deuses patriarcais do Olimpo são capturados pelo logos filosófico. É por isso, que o desenvolvimento mais avançado do esclarecimento ainda pôde advogar em favor do legado platônico e aristotélico de metafísica em detrimento dos seus sucessores, o postulado “de verdade dos universais”.

Os universais ainda se deixavam influenciar por forças externas tal como nos rituais mitológicos para assim influenciar a própria natureza. Para o esclarecimento mais racionalizado, os conceitos universais continham as marcas de superstições, como o medo pelos demônios e as formas como se serviam deles como imagens para seus rituais mágicos. Em contraposição a esses resquícios de mitologia, a fase mais avançada de racionalização propõe uma forma mais “eficaz” de combater esse medo, esse resquício de pré-animismo. Essa forma é o princípio de calculabilidade na qual tudo o que for matéria deve se submeter e ser dominado.

Doravante, a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas. O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento. A partir do momento em que ele pode se desenvolver sem a interferência da coerção externa, nada mais pode segurá-lo.<sup>159</sup>

Não sendo influenciado por nada exterior as suas formas lógicas de explicação, o esclarecimento enquanto uma autarquia inabalável, promove então a formação de uma subjetividade, de um eu que se autoproclama como senhor sobre todas as coisas, sobre toda a matéria, isto é, sobre o não-eu caracterizado como o outro. Em uma referência a Hegel, Adorno e Horkheimer afirmam que este outro, o não-eu torna-se apenas uma resistência espiritual que o eu utiliza para aumentar sua força, semelhante ao que o próprio esclarecimento acusava no cânone dos universais. No bojo do esclarecimento assim se perpetuou as ideias acerca do direito humano: “Quaisquer que sejam os mitos de que possa se

---

<sup>158</sup> Ibid., p. 19.

<sup>159</sup> Ibid., loc. cit.

valer a resistência, o simples fato de que eles se tornam argumentos por uma tal oposição significa que eles adotam o princípio da racionalidade corrosiva da qual acusam o esclarecimento”.<sup>160</sup> Por isso, o veredito sobre esse processo histórico de racionalização é enfático: “O esclarecimento é totalitário”.<sup>161</sup> Pois, o que ele quer investigar já está resolvido de antemão, sua inverdade não está contida meramente em seu método analítico, mas sim no fato de que como em qualquer outro sistema reside a identificação antecipatória do mundo, “o processo está definido de antemão”.<sup>162</sup> O esclarecimento, pelo menos em sua fase mais tardia, nem ao menos tolera o outro, aquele que não se submete aos seus critérios de calculabilidade. Nessa medida, o outro é considerado apenas como um representante, pelo menos o vestígio, da natureza desconhecida que era a fonte da verdadeira angústia humana e que se acirrou com o início do processo de esclarecimento como desencantamento do mundo.

O caos difuso que era predominante nos mitos, deste modo, é o alvo do esclarecimento que através do cálculo, a qual visa tornar tudo reduzido em uma única forma de conhecimento. Nesse sentido, o ideal do esclarecimento é o sistema “da qual se pode deduzir toda e cada coisa”.<sup>163</sup> No sistema tudo o que se encontrava em um caos difuso é reduzido a um mesmo denominador para poder caber na unidade do conhecimento e a lógica formal se tornou a grande escola de unificação. “Ela oferecia aos esclarecedores o esquema da calculabilidade do mundo. O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda a desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento”.<sup>164</sup> O número então passa a ser a grandeza abstrata a qual fornece os critérios da calculabilidade do mundo no qual todo o difuso, isto é, o heterogêneo que ainda se fazia presente na forma de explicação mitológica, devem se tornar equivalente para resultar daí o conhecimento seguro que, por sua vez, é a marca do mundo racionalizado pelo esclarecimento. “Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão”.<sup>165</sup> Assim se constituiu o esclarecimento, acirrado pelo positivismo moderno materializado pela ciência.

A partir do momento em que a razão torna-se essa autarquia do conhecimento, ela trata não apenas de dominar a natureza, mas também de superar todas as formas de conhecimento que ainda continham traços de natureza. É assim que os mitos também se tornam vítimas desse processo de racionalização do mundo e não obstante os próprios

---

<sup>160</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>161</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>162</sup> Ibid., p. 32.

<sup>163</sup> Ibid., p. 20.

<sup>164</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>165</sup> Ibid., loc. cit.

representantes dessa superação não perceberam que os próprios mitos já eram produto do esclarecimento. “O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar”.<sup>166</sup> Assim como a fase mais tardia do esclarecimento representado pela razão visava à dominação da natureza, a sua fase mais antiga, a mitológica também continha uma forma dominar a natureza. Notamos assim os pressupostos de Adorno da conferência de 1932 presentes de forma mais aprofundada na *Dialética do esclarecimento*. O estado de dominação e de violência imputado a natureza no limiar da ciência moderna e na instrumentalização da razão revelava uma forma mais arcaica e antiga de relação de dominação entre ser humano e natureza, isto é, através dos mitos. Ora, a razão visava tornar a realidade livre das formas das explicações mitológicas, entretanto, a racionalização do mundo promoveu o mergulho da humanidade ainda de forma mais aprofundada em uma mitificação da realidade. Nesse entrelaçamento entre o mito e o esclarecimento vemos a reversibilidade do novo e o arcaico.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza (Destaque do autor).<sup>167</sup>

Nesse sentido, as formas de governo totalitárias que se ergueram durante o século XX, como o nazismo e fascismo, tinham suas origens nas formas mais arcaicas de dominação da natureza. Entretanto, os próprios autores observavam as diferenças entre a forma mais primitiva de dominação da natureza e a forma que se perpetuou no limiar da modernidade. Os saberes míticos lidavam com a plurivocidade da natureza representada por uma multiplicidade de espíritos. “Os ritos do xamã dirigiam-se ao vento, à chuva, à serpente lá fora ou ao demônio dentro do doente, não a matérias ou exemplares. Não era um e o mesmo espírito que se dedicava à magia”.<sup>168</sup> Isto é, não era apenas um e o mesmo espírito que o xamã deveria perseguir, mas suas múltiplas possibilidades. Durante os seus rituais mágicos “ele mudava igual às máscaras do culto, que deviam se assemelhar aos múltiplos espíritos”.<sup>169</sup>

Por intermédio de suas máscaras de culto ele visava se aproximar a essas formas da natureza, assemelhando-se a elas para assim poder dominá-las. Deste modo, ainda que esses rituais já demonstrassem uma relação de dominação, pois o “feiticeiro torna-se semelhante

---

<sup>166</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>167</sup> Ibid., p. 21.

<sup>168</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>169</sup> Ibid., loc. cit.

aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave”,<sup>170</sup> ao menos nesses rituais ainda existiam a marca do heterogêneo e uma multiplicidade de formas de perseguir a natureza. “O mundo da magia ainda continha distinções”<sup>171</sup> e uma vez que o xamã se dirigia a multiplicidade de seres desconhecidos, então o sujeito dessa relação ao menos ainda respeitava a autonomia de seu objeto e não simplesmente reduzia para caber em determinações de um eu irreduzível. Para cada espírito que o feiticeiro desejava se assemelhar a fim suavizá-lo havia uma máscara diferente. É nesse momento que surge pela primeira vez já na obra da década de 1940 a menção de Adorno sobre o comportamento mimético, caracterizado por essa origem na magia e na forma mais primitiva de dominar a natureza através de uma indiferenciação entre sujeito e objeto, entre ser humano e natureza.

Em contrapartida a esse comportamento mimético como forma mais primitiva do esclarecimento, no procedimento da razão instrumental, o sujeito renuncia as múltiplas possibilidades de se assemelhar a natureza em favor de um eu que não pode se perder no meio. “É só enquanto tal imagem e semelhança que o homem alcança a identidade do eu que não pode se perder na identificação com o outro, mas toma definitivamente posse de si como máscara impenetrável”.<sup>172</sup> Na mimesis o eu devia se assemelhar ao outro, na razão instrumental o outro deve se tornar adequado as determinações do eu. “As múltiplas afinidades entre os entes são recalcadas pela única relação entre sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador ocasional do significado”.<sup>173</sup> Essa doação de sentido não é do tipo reconciliadora, mas do tipo patriarcal e por isso de dominação, em outras palavras, para atender seus próprios interesses o sujeito, enquanto um ditador, determina o que o objeto deve ser. Entretanto, nessa primeira aparição do comportamento mimético como tendo sua origem na magia, Adorno apontava apenas como a forma mais primitiva do esclarecimento.

No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a esta por semelhança ou pelo nome. A relação não é da intenção, mas do parentesco. Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, *não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto* (destaque nosso).<sup>174</sup>

Deste modo, o esclarecimento historicamente teria atuado contra ele próprio, pelo menos contra as suas formas menos operacionais, menos instrumentalizadas. No caminho dos mitos para a logística, tudo o que se apresentava como o menor vestígio de natureza deveria

---

<sup>170</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>171</sup> Ibid., p. 22.

<sup>172</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>173</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>174</sup> Ibid., loc. cit.

ser extirpado e reprimido. “Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto. Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas”,<sup>175</sup> e o medo ou ainda, o indizível terror de uma recaída nessas formas de saberes estava relacionada ao medo aterrorizante de retornar à mera natureza.

### *Implicações éticas e políticas*

Na obra escrita por Adorno e Horkheimer o tema do domínio da natureza se apresenta como o diagnóstico do verdadeiro caos a qual os seres humanos estavam submetidos. Se a promessa da razão era investir a humanidade de uma autonomia emancipada das formas difusas e regressivas da mitologia, ela própria promoveu uma nova e ainda mais destrutiva forma de mitificação da realidade representada pelas formas de dominação, por exemplo, do capitalismo monopolista e das políticas totalitárias. O arcaico enquanto natureza-mítica nunca se fez tão presente quanto na era em que o esclarecimento racional buscou emancipar o sujeito do domínio da natureza. Conforme afirma Susan Buck-Morss, Adorno tratou justamente de denunciar o caos que o próprio esclarecimento promoveu, ou melhor, onde se dizia encontrar

uma ordem racional na sociedade burguesa, foi demonstrado por Adorno como o próprio caos irracional, mas onde a realidade era postulada como anárquica e irracional, Adorno expôs a própria ordenação que se encontrava sob essa aparência. Outro exemplo: quando a natureza enfrentava o homem como um poder mítico, Adorno fazia um chamado para o controle da natureza pela razão, mas quando o controle da natureza tomava a forma de dominação, Adorno demonstrava que essa razão instrumental era uma nova mitologia (tradução nossa).<sup>176</sup>

O processo de racionalização promoveu uma nova ou ainda a própria mitificação arcaica da realidade. Nesse sentido, não é por acaso que vemos um jogo de palavras entre os termos reificação e “enfeitiçamento” quando os autores apontavam para o fato de que não apenas próprio pensar, mas as próprias relações humanas se embruteceram no processo de dominação da natureza. “O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos

<sup>175</sup> Ibid., p. 37.

<sup>176</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 146. Na tradução utilizada: “*Aquello que aparecía como orden racional en la sociedad burguesa, era mostrado por Adorno como caos irracional, pero cuando se afirmaba que la realidad era anárquica e irracional, Adorno exponía el orden de clase subyacente a esta apariencia. Otro ejemplo: cuando la naturaleza se enfrentaba al hombre como um poder mítico, Adorno hacia un llamado al control de la naturaleza por la razón, pero cuando el control de la naturaleza tomaba la forma de dominación, Adorno demostraba que esa razón instrumental era una nueva mitología*”.

homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo”.<sup>177</sup> As relações encontram-se enfeitiçadas, tornadas alheias e por isso novas formas de dominação avançavam na perpetuação da segunda natureza como catástrofe. Vejamos então como o preço de dominação da natureza interna e externa se refletia nas formas de dominações de homens e mulheres no interior do que Adorno chamava de Mundo Administrado (*verwaltete Welt*).

A primeira forma, de modo mais geral, de verificarmos como a dominação da natureza se refletia nas relações humanas é por intermédio daquilo que no âmbito da *Dialética de esclarecimento* era denunciado como o medo e a angústia de regressão para a natureza. O medo indizível e imemorial da natureza enquanto poder desconhecido representava o verdadeiro pavor para o processo de formação da subjetividade racionalizada. O difuso e heterogêneo que ainda possibilitava as múltiplas formas do ser humano se relacionar com o objeto, representava o verdadeiro perigo para o esclarecimento, pois ele relembra a própria angústia primitiva perante o desconhecido. O pensamento ordenador, portanto, tratou de reduzir todas essas possibilidades em uma forma violenta de unidade, tornando desde modo, outrora misterioso e difuso poder da natureza em um conhecido e dominado. Tornada a natureza conhecida e reduzida aos esquemas do pensamento ordenador, em nome do esclarecimento, o ser humano acredita-se senhor sobre todas as coisas que ele considera como inferior e assim se acredita emancipado de toda fonte de angústia originária perante a natureza.

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. *O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica*. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia (Destaque nosso).<sup>178</sup>

É dessa forma que o processo de subjetivação do eu enquanto máscara impenetrável constitui a radicalização da angústia, porque o eu racionalizado tende a reprimir qualquer sentimento de medo e de angústia. Dessa forma, mais do que o medo do desconhecido, como nas formas mitológicas de explicação, constituiu-se no processo de racionalização do eu o medo de sentir o próprio medo, uma vez que esse sentimento representava a regressão para o estado primitivo onde a natureza era soberana. Em *Educação após Auschwitz* Adorno afirmava que essa ausência do medo caracterizava-se como o processo pelo qual a consciência

<sup>177</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 35.

<sup>178</sup> Ibid., p. 26.

se torna reificada. Nessa forma de educação pela dureza revelam-se as marcas de um sadismo consigo mesmo e com o outro, pois aquele que se sente livre do sentimento de angústia, se torna um sujeito indiferente a dor. “Aquele que é duro consigo mesmo se arroga o direito de ser duro também com os demais e se vinga neles da dor que não pode manifestar, que teve que reprimir”.<sup>179</sup> A ausência do sentimento de dor promove a formação de seres frios e calculistas que não se possibilitam nem ao menos se compadecer com o estado de sofrimento e de caos que outros seres humanos encontravam-se submetidos.

Adorno caracterizou essa ausência de angústia como a frieza das mônadas sociais, isto é, a sensação do fechamento em si mesmo, do eu preocupado apenas em se auto-conservar, impedindo um olhar de alteridade para a condição de sofrimento do outro. Tal condição estaria relacionada com a perseguição de milhares de judeus durante a ascensão nazista.

O que costuma chamar-se *Mitläufertum* (conivência), foi inicialmente interesse comercial: defender o proveito próprio antes de todos os demais para não correr risco algum, para não se *queimar*. Essa é uma lei geral do “status quo”. O silêncio sob o terror foi somente sua consequência. A frieza das mônadas sociais, do competidor isolado, enquanto indiferença frente ao destino dos demais, foi a precondição para que só uns poucos se movessem (destaques do autor).<sup>180</sup>

Nessa medida, Adorno advoga em favor de outra forma de educação a qual deve ser levada a sério pela própria filosofia, isto é, onde a angústia e o medo não devem ser reprimidos, pois “quando o indivíduo se permite realmente ter tanta angústia quanto esta realidade merece, então, provavelmente, desaparecerá grande parte do efeito destrutivo da angústia inconsciente e protelada”.<sup>181</sup>

Se tomarmos partido da hipótese de Adorno na qual ele apontava Ulisses como o protótipo do indivíduo burguês, então de fato alguns episódios da Odisseia homérica, trazida à tona na obra escrita a quatro mãos, muito nos tem a dizer sobre como essas relações humanas encontravam-se enfeitadas, isto é, reificadas no âmbito concretizado da sociedade burguesa. Nesse sentido, talvez não haja forma melhor de entender como as relações encontram-se reificadas do que na analogia de Adorno sobre como o encontro do herói ardiloso com as Sereias representava uma alegoria do entrelaçamento de mito, dominação e trabalho.<sup>182</sup> Como se narra no duodécimo canto da Odisseia, advertido por Circe sobre o feitiço produzido pelo canto das Sereias, Ulisses “conhece apenas duas possibilidades de escapar”<sup>183</sup> dos encantos

<sup>179</sup>ADORNO, T. W. Educação Após Auschwitz. In: **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Ruschel supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 114.

<sup>180</sup> Ibid., p. 120.

<sup>181</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>182</sup> Cf. ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 38.

<sup>183</sup> Ibid., p. 39.

desses seres mitológicos. “Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve dar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável”.<sup>184</sup> Assim, esse episódio já demonstrava o destino dos trabalhadores nas fábricas industriais da sociedade burguesa. Renunciado o gozo e o prazer estético, em outras palavras, o lado mais lúdico da vida, aos trabalhadores resta apenas o labor e o trabalho braçal na linha de montagem das fábricas. “Alertas e concentrados, os trabalhadores têm de olhar para a frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distração (*Ablenkung*), eles têm de se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar”.<sup>185</sup>

A outra possibilidade que Ulisses encontra para sair vitorioso desse embate ele prescreve para ele próprio. “Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade”,<sup>186</sup> em favor do obstinado aumento de seu poderio sobre o que ele deveria sair vitorioso. Nessa releitura de Adorno sobre a dialética hegeliana do senhor e dos servos, a relação de dominação se complementa, pois nem o burguês, nem os trabalhadores experimentam uma práxis social emancipatória efetiva.<sup>187</sup> Por um lado, o que Ulisses escuta não tem consequência para ele, podendo apenas acenar com a cabeça clamando aos remadores para ser desamarrado. Mas é tarde demais, com os ouvidos tampados eles apenas sabem que a canção é perigosa e que representa o desvio de sua função laborial. Amarrado o herói “assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso”.<sup>188</sup> Por outro lado, os remadores

que não podem se falar estão atrelados a um compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo. São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam da verdade os homens oprimidos. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fado antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar.<sup>189</sup>

Esses extratos da Odisseia homérica levavam a marca da despedida do mundo pré-histórico, no qual carrega em seu bojo não apenas a divisão entre fruição artística e o trabalho

<sup>184</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>185</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>186</sup> Ibid., p. 39 – 40.

<sup>187</sup> Cf. DUARTE, R. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 49; GAGNEBIN, J. M. **limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014 (1 Edição), p. 107-108.

<sup>188</sup> Ibid., p. 40.

<sup>189</sup> Ibid., p. 41- 42.

manual, como também apresenta o patrimônio cultural na qual “está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social de natureza”.<sup>190</sup> Nesta medida, aquele que detém da possibilidade da fruição estética só se permite experimentá-la de modo incompleto, pois a compulsão a para auto-conservação no interior de uma identidade estabelecida impede qualquer resquício de ousadia de se lançar no desconhecido, ou ainda, essa experiência é apenas possibilitada de modo incompleto, em uma proximidade destrutiva ao desconhecido, amarrado e não livre. Nesse sentido, as obras de arte na sociedade burguesa serão como o canto das sereias, exímias representantes desse medo imemorial do desconhecido, da natureza fora do controle humano. Por sua vez, os trabalhadores nem ao menos tem o direito ao acesso incompleto do prazer estético que o burguês experimenta, pois eles precisam obrar de forma efetiva resignando-se nessas condições de desigualdades. Assim se caracterizava a regressão das massas denunciada na obra da década de 1940, segundo a qual nada mais é do que a “incapacidade de com os próprios ouvidos poder ouvir o inaudito (*Ungehörtes hören*), de com as próprias mãos poder tocar o intocado”.<sup>191</sup> Isto é, amarrado ao mastro o burguês não pode tocar o intocado, com os ouvidos tapados os trabalhadores não podem ouvir o inaudito.

Mas ainda seria possível observar outras formas de dominação da natureza que se refletiam de formas específicas na relação de diferentes atores sociais. Não era apenas a matéria bruta natural ou forças intempéries desconhecidas da natureza que representava o fora de controle ao ser racionalizado pelo esclarecimento. Na perspectiva do sujeito embrutecido, a natureza tinha seus próprios representantes que estavam materializados nas figuras dos homossexuais, dos negros, dos judeus, das mulheres e dos animais. Como afirma Rodrigo Duarte, em relação aos seres humanos, “eles eram vistos como ‘homens-natureza’ e a violenta dominação sobre a natureza prolonga-se em sua repressão”.<sup>192</sup> Sobre isso o mais interessante é partirmos da teoria da falsa projeção apresentada no capítulo final da *Dialética do esclarecimento* que diz respeito sobre os elementos do antissemitismo.

Nesse contexto o conceito de mimesis no âmbito dessa obra é melhor definido em contraste com a falsa projeção. Por mimesis em sua forma mais originária se entende o momento no qual o sujeito deve se assemelhar ao objeto, ou melhor, ao meio. “Só a mimese

<sup>190</sup> Ibid., p. 40.

<sup>191</sup> Tradução livre a partir do original: “*Die Regression der Massen heute ist die Unfähigkeit, mit eigenen Ohren Ungehörtes hören, Untergriffenes mit eigenen Händen tasten zu können*”. In: ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialektik der Aufklärung**: philosophische fragmente. Frankfurt am Main, Mai 1988, p. 43. Como afirma Gagnebin (2014, p. 107) há um erro de tipografia na tradução brasileira, onde deveria estar “inaudito” encontra-se “mediato”.

<sup>192</sup> DUARTE, R. **Mimesis e Racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993. (Coleção filosofia: 29), p. 75.

se torna semelhante ao mundo exterior”.<sup>193</sup> Em contraposição, a falsa projeção é caracterizada como o momento no qual o eu torna o mundo ambiente semelhante a ele. Nessa medida, se o “exterior se torna, para a primeira, o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se familiar, por sua vez, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo de hostil”.<sup>194</sup> As políticas totalitárias que se ergueram no limiar do século XX se caracterizam por essa falsa projeção, onde o fascista projetava seu próprio eu no seu inimigo a ser perseguido. “Quem é escolhido para inimigo é percebido como inimigo. O distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que é alheio”.<sup>195</sup> Deste modo, o antissemitismo se baseava nessa falsa projeção. Aquilo que os antissemitas repudiavam no judeu era apenas aquilo que estava contido neles próprios. “Os antissemitas estão em vias de realizar com as próprias forças seu negativo absoluto, eles estão transformando o mundo no inferno que sempre viram nele”.<sup>196</sup>

A grande questão sobre esse diagnóstico do antissemitismo não diz respeito a projeção propriamente dita, pois projetar seria uma capacidade inerente ao próprio ser vivo. No animal, por exemplo, os autores caracterizam a projeção como uma forma espontânea e inconsciente da qual ele a utiliza na luta pela vida. Por sua vez, o ser humano investido de certa consciência opera o próprio controle sobre essa projeção, “ele tem de aprender ao mesmo tempo a aprimorá-la e a inibi-la. Aprendendo a distinguir, compelido por motivos econômicos, entre pensamentos e sentimentos próprios e alheios surge a distinção do exterior e do interior”,<sup>197</sup> a possibilidade de distanciamento e de identificação, a consciência de si e a consciência moral. Como afirma Sérgio Paulo Rouanet essa correlação entre projeção e identificação diz muito sobre como as suas respectivas formas falsificadas refletem na formação de uma personalidade reificada.

Na verdadeira identificação, o sujeito imita o modelo para melhor individualizar-se, do mesmo modo que, na verdadeira projeção, o sujeito se inscreve na realidade objetiva de modo que ela deixe de ser mera exterioridade. Na falsa identificação, pelo contrário, o sujeito se extingue no objeto imitado e, na falsa projeção, o que o sujeito inscreve é sua própria nulidade. A personalidade reificada, deixa de ser autônoma, e a realidade torna-se “paranóica”. Tanto falsa identificação quanto falsa projeção derivam do mesmo fenômeno, o confisco da psicologia individual pelo todo. Subordinado ao sistema social, o aparelho psíquico não tem mais forças nem para orientar as identificações do sujeito de modo a preservar sua autonomia, nem para realizar o trabalho de reflexão exigido pela projeção normal.<sup>198</sup>

<sup>193</sup> ADORNO & HORKHEIMER, p. 154.

<sup>194</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>195</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>196</sup> Ibid., p. 164.

<sup>197</sup> Ibid., p. 155.

<sup>198</sup> ROUANET, S. P. Adorno e a crítica da barbárie: um olhar psicanalítico. In: **Escola de Frankfurt: inquietudes da razão e da emoção**. Org. Jorge Coelho Soares. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 14.

Não tendo mais forças nem mesmo para essa orientação, o sujeito perde a capacidade de distinguir o que é ele próprio e o que é o exterior a ele. Adorno e Horkheimer apontavam que quando ocorre essa verdadeira identificação e projeção o sujeito torna-se capaz do próprio ato de reflexão e tomada de consciência efetiva sobre a realidade na qual se lança. “Para refletir a coisa tal como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que dela recebe. O sujeito recria o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos”.<sup>199</sup> Nessa relação ainda havia um entrelaçamento entre o ego e o mundo, entre interior e exterior. A perda desse entrelaçamento caracterizava então a falsa projeção. Com efeito, o “patológico no antissemitismo não é o comportamento projetivo enquanto tal, mas a ausência da reflexão que o caracteriza. Não conseguindo mais devolver ao objeto o que dele recebeu, o sujeito não se torna mais rico, porém mais pobre”.<sup>200</sup>

Perdida essa capacidade de reflexão sobre o objeto, o antissemita perde também a capacidade de refletir sobre si próprio não podendo mais diferenciar o eu do não-eu, a diferença entre sujeito e objeto, entre interior e exterior. Em vez de reconhecer o seu exterior como dotado do outro, do diferente, ele “dota ilimitadamente o mundo exterior de tudo aquilo que está nele mesmo”,<sup>201</sup> isto é, o perfeito nada, a práxis sinistra sem perspectiva de pensamento. “Com a enfermidade do indivíduo, o aparelho intelectual aguçado do homem atua de novo contra os homens como a arma cega da pré-história animal, que ele nunca deixou de ser para a espécie, ao se voltar contra todo o resto da natureza”.<sup>202</sup>

Perdido a capacidade de diferenciar o outro, o eu “paranoico só percebe o mundo exterior da maneira como ele corresponde a seus fins cegos, ele só consegue repetir o seu eu alienado numa mania abstrata”,<sup>203</sup> pois a abstração é o instrumento no qual o esclarecimento entrelaçado ao fascismo promove a dominação da natureza e aos seres projetados como mera natureza. Sua megalomania pela dominação, seu delírio se manifesta de diversas formas a fim de cumprir aquilo que ele objetiva realizar. Sua vontade penetra o todo e seus sistemas, pretensamente sem lacunas, não pode deixar nada de fora.

Como astrólogo, ele dota os astros de forças que provocam a ruína [...]. Como filósofos, ele transforma a história universal na executora de catástrofes e decadências inevitáveis. Como louco consumado ele aniquila a vítima predestinada, seja mediante um ato de terror individual, *seja mediante uma estratégia de extermínio cuidadosamente planejada*. É assim que ele tem êxito (Destaque nosso).<sup>204</sup>

---

<sup>199</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 155

<sup>200</sup> Ibid., p. 156.

<sup>201</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>202</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>203</sup> Ibid., p. 157.

<sup>204</sup> Ibid., loc. cit.

Deste modo essa falsa projeção incrustada no antissemitismo estava impregnada por toda a sociedade burguesa que se erguia sobre os prescritos do esclarecimento racionalizado. Tudo o que não se enquadrava nos esquemas de falsa projeção do eu racionalizado era definido como mera natureza. A natureza que não pode ser domesticada, isto é, os judeus deveriam ser exterminados nas câmaras de gás. Por sua vez, a natureza que pode ser domada era reservada ou para os zoológicos, no caso dos animais, ou deveriam seguir padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal, ou seja, as mulheres. Vimos anteriormente que Adorno e Horkheimer já denunciavam que o casamento entre entendimento humano e natureza das coisas era do tipo patriarcal e por isso de dominação. Essa denuncia já antecipavam o próprio diagnóstico de Adorno sobre a sociedade burguesa na qual as mulheres encontravam-se domesticadas. “O mais numeroso número contingente dos ‘homens-natureza’ é sua constituído pelas mulheres [...] elas devem aparecer tão domesticada quanto possível [...]. Ela faz parte da essência de suas relações com os homens”.<sup>205</sup> Os autores denunciavam que a violência direcionada para as mulheres não ocorria apenas de forma mais explícita como agressões físicas. Mas também por intermédio de um planejamento muito bem organizado.

Elas seguem um homem que nem sequer olha para elas, que não as considera como sujeitos, mas que as deixa entregues aos múltiplos fins do aparelho social. Como todo mundo, essas mulheres fizeram uma verdadeira religião da busca de posições de poder, grandes ou pequenas, e se transformaram elas próprias nessas entidades maléficas que a sociedade condenou-as a ser (Destaque nosso).<sup>206</sup>

No aforismo 59 intitulado *Desde que o vi*, presente em seu *Minima Moralia*, Adorno retomava esse tema da dominação da mulher como dominação da natureza. Desde o início ele afirma que a imagem do que se tem da mulher é nada mais que um mero produto da própria sociedade masculina. “O caráter feminino é uma cópia do positivo da dominação; tão má como esta, porém. Aquilo que no nexos universal de ofuscação burguês se diz natureza não passa da marca da ferida da mutilação social”.<sup>207</sup> Elas estão condicionadas e determinadas a seguirem os padrões impostos por essa sociedade. Percebemos então que a teoria da falsa projeção está impregnada na própria sociedade burguesa, pois enquanto uma sociedade civilizada, ela tende a projetar o que seria natureza apenas segundo os esquemas

---

<sup>205</sup> DUARTE, R. **Mímesis e Racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993. (Coleção filosofia: 29), p. 75-76.

<sup>206</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 157.

<sup>207</sup> ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 91.

estereotipados do pensamento e da realidade. Segundo Adorno “aquilo que na civilização se apresenta como natureza é o que há de mais distante da natureza segundo sua substância, o puro tornar-se objeto para si próprio”.<sup>208</sup> Por trás da compulsão para a definição masculina do que é ser mulher na sociedade civilizada reside então, o antigo anseio do esclarecimento em tornar tudo organizado, isto é, tudo bem definido entre o que é e o que não é. E por isso Adorno afirmava: “Liberdade da natureza significaria eliminar a sua auto-definição. A glorificação do caráter feminino envolve a humilhação de todas as que o trazem”.<sup>209</sup> Na sociedade burguesa patriarcal a mulher é a imagem da natureza domesticada e sua liberdade efetiva propriamente dita só é possível quando se abre mão de definições, sobretudo, os que seguem padrões estereotipados.

Em relação aos animais a dominação estava prescrita pelo esclarecimento não apenas por essa teoria da falsa identificação, pois o simples fato de não serem dotados de uma razão prescreve sua inferioridade ao ser humano. “Na história europeia, a Ideia do homem exprime-se na maneira pela qual ele é distinguido do animal. A ausência da razão no animal prova a dignidade do homem”.<sup>210</sup> Essa ideia de dignidade acompanhou então o trajeto da humanidade pretensamente esclarecida e o animal representava a própria irracionalidade da natureza que o ser esclarecido tinha o verdadeiro pavor em regressar. “O homem possui a razão, que procede impiedosamente; o animal, do qual ele tira a conclusão sanguinolenta, só tem o pavor irracional, o instinto da fuga que lhe é vedada”.<sup>211</sup> Para o esclarecimento, na vida animal impera o mundo sem conceito, sem uma ordenação lógica, e, portanto, o caos difuso. Entretanto, até mesmo disso o esclarecimento tratou de resolver.

Também já citamos anteriormente que para Adorno a própria ideia de zoológico como uma pretensa ideia de reserva natural, não se distingue mais daquilo que possui as marcas da administração humana. Recorremos mais uma vez a sua obra *Minima Moralia*, dessa vez no aforismo 74 intitulado *Mamute*, onde o autor inicia lembrando sobre a publicação de um jornal norte-americano que dizia respeito da descoberta de um Dinossauro bem conservado no Estado de Utah. Segundo o que era relatado, ele seria um autêntico exemplar que teria sobrevivido aos seus semelhantes e ao mesmo tempo era milhões de anos mais novo do que os que até então se tinham tomado conhecimento. “Tais notícias, como a moda de repugnante

---

<sup>208</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>209</sup> Ibid., p. 92.

<sup>210</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 201.

<sup>211</sup> Ibid., loc. cit.

humorismo do monstro do lago Ness e o filme do de King Kong, são projeções coletivas do monstruoso Estado total”.<sup>212</sup>

Zombar do animal selvagem, transformando-o as figuras de gigantes e pré-históricos animais em uma perfeita caricatura, era a forma de domesticar a natureza que outrora era indomável. “Habituar-se a figuras gigantes serve como preparação para os sustos que ele reserva”.<sup>213</sup> Sobre isso o zoológico sempre levou a cabo, com a sua utilidade de entretenimento. Mas essa ideia de zoológico como dominação dos animais não se encerra apenas nisso. Assim como na Arca de Noé, eles são agrupados em dois representantes de cada espécie na esperança de que sobrevivam. Nessa atitude de esperança de salvação, a humanidade nega a liberdade da criatura. “Quanto mais a civilização mantém e transplanta na sua pureza natural, tanto mais implacavelmente este é posto sob domínio”.<sup>214</sup> Depois do desenvolvimento da técnica até mesmo a ideia de animais exóticos de difícil acesso já não é mais possível, caracterizando assim o trazer o desconhecido para o conhecido a fim de domesticá-lo. A posição de Adorno sobre isso era bem clara: de qualquer forma mesmo onde se apresenta um ambiente natural preservado e livre, nele já está contido as marcas da dominação e de administração.

A dominação da natureza, portanto, é denunciada como o fio condutor do esclarecimento, nele o sujeito tende a reprimir não apenas a natureza interna como também a natureza externa e tudo o que lembrar ao menos o resquício dessa natureza deve ser domesticado, exterminado e administrado. “A civilização é a vitória da sociedade sobre a natureza, vitória essa que tudo transforma em pura natureza”.<sup>215</sup> Ou ainda, para finalizar, é o “núcleo de toda a racionalidade civilizatória, é a célula da proliferação da irracionalidade mítica. Com a negação da natureza no homem, não apenas o *telos* da dominação externa da natureza, mas também o *telos* da própria vida se torna confuso e opaco”.<sup>216</sup> Nesse processo de ofuscação, o sujeito de conhecimento da relação sujeito-objeto tende a dominar seu objeto.

No presente capítulo vimos como a concepção de natureza em Adorno assumia variadas formas e em todas elas, vemos o desenvolvimento da questão da dominação de seres humanos, seja para afirmar a natureza como uma segunda natureza, mundo historicamente produzido como mundo da convenção, seja para denunciar que no entrelaçamento da natureza e da história existe a ideia de história natural na qual provavelmente o ser humano sempre se

---

<sup>212</sup> ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 111.

<sup>213</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>214</sup> Ibid., p. 112.

<sup>215</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 153.

<sup>216</sup> Ibid., p. 53.

viu compelido para dominar aquilo podemos chamar de forças desconhecidas e intempéries da natureza. Nessa medida, no plano empírico Adorno não oferece nenhuma indicação real na qual a relação entre humanidade, razão e natureza estaria livre de uma dominação. A seguir veremos que ele relega essa possibilidade apenas para o plano estético enquanto modelo de experiência de uma relação entre ser humano e natureza, entre entendimento e natureza das coisas na qual se caracterizaria pelo estado de mediação recíproca, de certo modo de comunicação, entre sujeito e objeto, isto é, uma relação de não dominação com o que na natureza é belo.

### 3. CAPÍTULO 2 – A NATUREZA ENQUANTO CATEGORIA ESTÉTICA

Como ficou perceptível, nas primeiras etapas do pensamento de Adorno a natureza é pensada apenas sob a perspectiva histórica de dominação, isto é, uma relação violenta entre razão e natureza desde o surgimento imemorial do projeto de esclarecimento. Se no âmbito de sua filosofia da história não há nenhuma perspectiva de solução para o seu diagnóstico, por sua vez, será enquanto categoria estética que encontraremos uma possibilidade de vislumbramos a imagem de reconciliação com a natureza historicamente reprimida. O belo natural, categoria recorrente na tradição estética alemã, é ressignificada por Adorno no século XX, tendo em vista seus escritos críticos no qual denuncia a razão instrumental. Desde logo, uma vez que a perspectiva dessa imagem reconciliadora se apresenta de modo complexo, podemos afirmar, pelo menos que ela se apresenta como a imagem de uma promessa, que se entrelaça em questões gnosiológicas e éticas. Em outras palavras, exibe uma importância não apenas estética como também histórico-filosófica. Abordando sua leitura crítica dessa tradição, podemos entender de antemão pelo menos dois aspectos do belo natural defendido pelo filósofo: em primeiro lugar, que a beleza da natureza se refere a um sentimento de não superioridade do sujeito sobre a natureza; em segundo lugar, que não se pode considerar o belo na natureza como inferior ao belo na arte, com a justificativa de que aquele não seria um produto das ciências do espírito, ao contrário, sua importância reside justamente no fato de ultrapassar todas as intenções humanas. Com efeito, por apresentar a impossibilidade de superioridade humana sobre a natureza, Adorno nos apresenta a imagem de uma utopia de não dominação na relação sujeito-objeto, isto é, ele aponta para uma concepção de não superioridade humana sobre a natureza (externa e interna) proporcionada por uma mais autêntica experiência estética do belo natural a qual a experiência do modernismo artístico guarda uma profunda relação.

#### 3.1. Preâmbulos para o belo natural (entre a estética tradicional e o modernismo artístico)

Antes de nos debruçarmos sobre o tratamento adorniano da categoria estética do belo natural, é necessário trazermos à luz algumas considerações iniciais sobre o campo da estética contemporânea à Adorno, que nos ajudam a situar o contexto no qual ele proclama o resgate do belo natural do esquecimento. Pode-se estranhar o fato de que Adorno tenha promovido as reflexões sobre o belo em plena metade do século XX, uma época em que questões já muito discutidas pela estética tradicional alemã, sobretudo pelo idealismo, não apresentavam mais

tanto vigor para a análise crítica (que dirá para uma materialista), das obras que surgiam no começo deste século, a arte moderna e os movimentos históricos de vanguarda. Basta lembrar, por exemplo, o próprio Walter Benjamin, onde no limiar dos seus escritos de juventude para os de maturidade, vai se afastando gradativamente de questões que animavam as teorias mais tradicionais da estética filosófica alemã. Nas suas obras de juventude, dedicou-se ao estudo do Romantismo alemão, em um período da sua produção muito ligada a uma teoria idealista das obras de arte,<sup>217</sup> portanto, um momento em que ainda se pode afirmar uma relação com a estética tradicional. Por sua vez, naquilo que se chama a fase madura de Benjamin, tendo em vista o surgimento das novas formas de obras de arte como a fotografia e o cinema, a teoria idealista cede lugar para a teoria materialista das obras de arte.<sup>218</sup> Benjamin era um dos representantes de uma época em que os teóricos objetivavam entender esses novos movimentos artísticos que surgiam. Podemos destacar ainda como representantes desse período Georg Lukács, Ernest Bloch, Hanns Eisler, Bertolt Brecht e por fim, Adorno.<sup>219</sup>

Uma vez que a arte nova provocava as mais diversas interpretações teóricas, o século XX foi palco de vários embates no campo da estética modernista. Entretanto, havia algo que era quase unânime no interior desse debate, a saber, que era necessário elaborar novas formas teóricas do tratamento das obras de arte. Como afirma Gagnebin, ainda que as divergências entre Benjamin e Adorno sejam indeléveis, é interessante observar que ambos os pensadores “reconhecem, mesmo que de forma diferente, o esgotamento tanto das formas burguesas de produção e de recepção estéticas quanto das formas burguesas tradicionais de definição da subjetividade”.<sup>220</sup> Trata-se então de elaborar novas formas de produção e recepção estéticas e

---

<sup>217</sup> Cf. GATTI, L. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno.** São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 31; p.134. Deste período resultou suas obras de juventude como a tese de Doutorado intitulada *O conceito de crítica no Romantismo alemão* (1914), *As afinidades eletivas de Goethe* (1922) e a *Origem do drama Barroco alemão* (1925).

<sup>218</sup> Deste período podemos ressaltar o conhecimento de Benjamin sobre a obra *História e Consciência de Classe* de Georg Lukács, apresentado ao filósofo por intermédio de Asja Lacis, que teria sido responsável pela virada benjaminiana nos estudos marxistas. Cf. SELIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção contemporânea: Filosofia, Literatura e artes), p. 32. Desse período surge a obra mais famosa de Benjamin intitulada *Obra de arte na era de suas reprodutibilidades técnicas* (1936).

<sup>219</sup> No caso de Lukács é importante lembrar que seu olhar para as artes vanguardistas é totalmente o oposto desses outros representantes do mesmo período. Enquanto Ernest Bloch depositava muita confiança no Expressionismo, Walter Benjamin apostava suas fichas no efeito de choque causado pela arte surrealista. Ambos ainda compartilhavam a concepção de que a Montagem era o método próprio das obras de vanguarda. De modo contrário, Lukács asseverou sobre arte de vanguarda, sobretudo sobre o expressionismo, o estigma da arte fascista, advogando em favor das obras anteriores ao movimento de vanguarda, que podemos defini-las como as artes clássicas. Para mais detalhes sobre esse período do debate sobre a arte moderna, é interessante um capítulo aparte sobre o Expressionismo. Ver: MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo.** São Paulo: Unesp, 2016.

<sup>220</sup> GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.** São Paulo: Editora 34, 2014, p. 100.

de subjetividade. Uma forma de compreender essa mudança teórica das obras de arte, diz respeito à tensão entre a estética tradicional e o modernismo artístico. No cerne do debate sobre a arte nova, poucos ainda se interessavam por questões que eram muito recorrentes na tradição alemã dos séculos XVIII e XIX, como a questão do gênio e do próprio belo. Segundo Jay Bernstein dentro da corrente de pensamento do marxismo ocidental, a estética não está preocupada com as questões de ordem mais tradicionais que outrora eram centrais no campo da estética, tais como o

que é a arte? O que é o Belo? O Belo é uma prioridade (não) natural dos objetos? Ou é uma maneira de vê-los? O que é adotar uma atitude estética? O que distingue o Belo do Sublime? Os juízos de gosto, os juízos estéticos podem ser objetivos? Os juízos estéticos são cognitivos ou não? E assim por diante.<sup>221</sup>

De fato, quando se lê a *Teoria estética*, podemos observar que Adorno resgata questões como o sublime e o próprio belo natural kantiano, o que nos é central. Contudo, dificilmente iremos encontrar uma preocupação em apontar uma linha conceitual e demarcatória entre essas categorias estéticas. Isto não quer dizer que se trata de unificar esses conceitos, mas sim que é preciso repensá-los a luz das exigências da arte moderna, ou seja, as questões tradicionais não devem mais ser abordadas de forma tradicional. Não é a toa que ao iniciar as discussões sobre a beleza natural, Adorno chame atenção para essa relação entre o tradicional e o atual.

Enquanto que, bastante paradoxalmente, as considerações sobre o belo natural, quase a temática em si, causam a impressão de ser antiquadas, monótonas, arcaicas, a grande arte e a sua interpretação, ao incorporarem em si o que a antiga estética atribuía à natureza, confinam a reflexão àquilo que habita para lá da imanência estética e recai, no entanto, nesta como sua condição.<sup>222</sup>

Por um lado, a impressão arcaica e monótona sobre o tratamento de questões tradicionais, pode ser entendida a partir da própria tensão que ocorre entre as estéticas tradicionais e o que ele denomina de arte avançada (não por que as obras anteriores seriam inferiores, mas sim por que era o que se apresentava como o novo, o atual). No tratamento dessa relação entre o tradicional e o novo, Adorno nos convida a pensar que não é uma teoria estética que decide “de cima para baixo” o que é obra de arte, mas antes, são as obras que promovem novas formas de elaborações estéticas. “Apenas no processo de autoconsciência crítica, a estética poderia novamente alcançar a arte, se é que algum dia ela esteve apta a

<sup>221</sup> BERNSTEIN, J. M. “O discurso morto das pedras e das estrelas”: A Teoria Estética de Adorno. In: RUSH, F. (org.). **Teoria crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008, p. 177.

<sup>222</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 77.

isso”.<sup>223</sup> Por outro lado, o autor percebe a própria atualidade de questões estéticas tradicionais, no entanto, ele propõe incisivamente uma nova forma de interpretá-las, mais especificamente, de entendermos o que significa dizer que a natureza é bela em plena metade do século XX e qual sua importância para a arte moderna. Como se poderá observar ao final, esta discussão possui como seu fio condutor aquilo que norteia o tratamento adorniano do belo natural, que é a elaboração de uma experiência estética da natureza e artística inscritas sob o signo de uma não dominação do sujeito sobre o objeto.

Não é a por acaso que trazemos à tona essa tensão entre o tradicional e a arte atual. Afinal, é muito interessante quando paramos para analisar a mudança de perspectiva que Adorno sofreu desde a crítica da indústria cultural na *Dialética do esclarecimento* na década de 1940, até a obra póstuma. Quando olhamos para a crítica dos anos 40 observamos o tratamento que o autor confere ao cinema como o signo da manipulação retroativa e da própria despotencialização da obra de arte.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva.<sup>224</sup>

Entretanto, mais à frente, pouco mais de vinte anos depois, na palestra proferida por Adorno intitulada *A arte e as artes*, na Academia Berlinense das Artes em 23 de Julho de 1966 e primeiramente publicada no número 12 da revista *Anmerkungen zur Zeit*, em 1967, podemos observar que uma maneira de compreender a sobrevivência da arte “diante de um poderio superior da realidade econômica e política”<sup>225</sup> que, por sua vez, impele à sua morte, é através do fenômeno de “enlaçamento” (*Verfransung*)<sup>226</sup> das artes, obviamente, de seus gêneros artísticos. Na leitura de Adorno, o cinema é o gênero artístico mais recente no qual se pode observar este fenômeno, pois ele interpreta-o como lei imanente das obras de arte.<sup>227</sup> Por

<sup>223</sup> Idem. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017 – (Ensaio Contemporâneo; v. 2), p. 94.

<sup>224</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 104.

<sup>225</sup> ADORNO, op. cit., p. 64.

<sup>226</sup> A tradução aqui utilizada para essa palestra, bem como as informações adicionais são de Rodrigo Duarte. Ver: Nota introdutória (p. 7 e 11).

<sup>227</sup> Interessante observar que Adorno (2017, p. 59 - 60) ainda teria afirmado: “Fenômeno originário do enlaçamento das artes foi o princípio de montagem que teve seu auge antes da Primeira Guerra, na explosão cubista, e independente dela, em experimentadores como Schwitters depois no Dadaísmo e no Surrealismo”. Por seu turno, Peter Bürger (2008, p. 148) nos mostra que o princípio de Montagem, que pressupõe a fragmentação da realidade, é inerente ao cinema, mais precisamente “baseia-se na justaposição de imagens fotográficas que, em razão da velocidade com que desfilam perante o olho, provocam no espectador a impressão de movimento. A montagem de imagens é, no cinema, o procedimento técnico fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio”. Ora, usando a linguagem adorniana se pode dizer que a montagem é imanente ao cinema, técnica essa que deu origem ao fenômeno do enlaçamento. Por isso, é lei imanente ao cinema a sua composição e relação com outro gênero artístico, a saber, a fotografia.

isso, o filósofo insiste que a pergunta se o filme é arte, não possui mais relevância, pois a arte “não pode permanecer o que um dia foi. Tanto quanto com isso também sua relação com o seu gênero é dinamizada, pode-se depreender do seu mais tardio gênero, o cinema. Não ajuda a questão sobre se o cinema é ou não arte”.<sup>228</sup> Ainda segue afirmando Adorno:

Mesmo numa forte ascese contra a aura e a intenção subjetiva, o procedimento fílmico introduz, apenas de acordo com sua técnica, pelo *script*, pela criação da fotografia, pela regulação da câmera e do corte, inevitavelmente momentos doadores de sentido, de modo semelhante, aliás, aos procedimentos na música ou na pintura que querem deixar o material se apresentar cru e, exatamente nesse esforço, o pré-formam. Enquanto o cinema, em função da legalidade imanente, gostaria de se ver livre de seu elemento artístico – quase como se ele contradissesse seu princípio artístico –, ele é, ainda nessa rebelião, arte, e a amplia.<sup>229</sup>

Não necessariamente buscando analisar de forma mais profunda essa reconsideração de Adorno, se pode observar como ao longo dos anos o filósofo é levado a considerar aquilo que ele afirma no começo da *Teoria estética*, a saber, o ter-estado-em-devir da arte, segundo a qual a “arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes”.<sup>230</sup> Com isso, Adorno prepara o terreno para a alusão da elaboração de uma estética materialista dialética, segundo a qual define como lei imanente da arte, justamente o que não pode ser petrificado por conceitos abarcantes, afinal, a “definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se”.<sup>231</sup> Por conseguinte, na *primeira introdução* à *Teoria estética*, Adorno ainda teria afirmado mais uma vez essa tensão entre a estética tradicional e a arte atual, onde podemos ver uma clara alusão ao conceito de prazer desinteressado kantiano, e também que a arte é capaz de subverter o próprio gênero onde ela seria enquadrada.

Mesmo um mestre-escola aprovado pelo seminário hesitaria em aplicar à prosa como a de *Metamorfose* ou da *Colônia penal* de Kafka, nas quais a segura distância estética ao objeto estremece em choque, critérios consagrados como o de prazer desinteressado. Não é diferente o que ocorre, no drama contemporâneo, com os *a priori* de gêneros como o do trágico ou do cômico, mesmo que esse drama possa ter se desenvolvido a partir daqueles gêneros, como os conjuntos habitacionais se desenvolveram a partir das ruínas medievais na parábola de Kafka. Se as peças de Beckett não são vistas nem como trágicas nem como cômicas, então nem por isso elas são menores, formas mistas do tipo da tragicomédia, como seria cômodo para o esteta escolástico.<sup>232</sup>

<sup>228</sup> ADORNO, op. cit., p. 62. Já nas primeiras páginas da *Teoria estética* Adorno (1982, p. 13) também reafirma que: “A questão, posta antes, de saber se um fenômeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado. O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém”.

<sup>229</sup> Ibid., p. 63.

<sup>230</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 13.

<sup>231</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>232</sup> Idem. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017 – (Ensaio Contemporâneos; v. 2), p. 92 – 93.

Sob esta perspectiva, considerando o ter-estado-em-devir da arte, a mudança de sua perspectiva ao longo dos anos em relação ao cinema, conjugada com a sua leitura das prosas kafkianas e as peças de Beckett, nos levam a entender que a arte encontra-se em uma forma historicamente aberta para a formulação de novas teorias estéticas. Em nossa hipótese a ser testada, Adorno lançou mão da ressignificação da categoria estética do belo natural como chave interpretativa para a arte moderna. Ora, se insistimos nessa tensão na estética adorniana, isso ocorre tendo em vista que ele não abandona as questões tradicionais, contudo, ele as ressignifica à luz das exigências da arte atual. Se Kant reservou o sentimento do sublime apenas à natureza, Adorno observa a invasão deste sentimento na experiência estética da arte que surgia em meados do século XX. Diante disto, uma vez tendo explicitados esses elementos que perpassam a estética tardia do filósofo em questão, seguimos na esteira de Bernstein ao afirmar que a “*Teoria estética* de Adorno é a elaboração das categorias tradicionais da experiência estética (belo, feio, sublime, forma, estilo, meio, expressão etc.) reformada a luz da prática e da experiência do modernismo artístico”.<sup>233</sup> Reformulação essa que resulta das demandas dos sentidos particulares das obras diante de seu confronto com a razão instrumental, e também, nas palavras de Adorno em seu ensaio dedicado ao romance contemporâneo, “diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir”.<sup>234</sup>

### 3.2. O gesto de emergência kantiano para o belo natural

Também a grandeza abstrata da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, é olhada como reflexo da megalomania burguesa do gosto pelo recorde, da quantificação, e também do culto burguês dos heróis.<sup>235</sup>

Realizado um levantamento bibliográfico sobre o que há de mais recente nas pesquisas sobre o belo natural em Adorno, percebemos que suas diferentes abordagens podem ser desempenhadas a partir de diversas chaves interpretativas. Elas podem iniciar pela leitura crítica de Adorno ao idealismo alemão;<sup>236</sup> ou ainda a partir de sua crítica à razão instrumental

<sup>233</sup> BERNSTEIN, op. cit., p. 182.

<sup>234</sup> ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 (2 Edição). (Coleção Espírito Crítico), p. 63.

<sup>235</sup> Idem. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 86.

<sup>236</sup> Cf. BERNSTEIN, J. M. “O discurso morto das pedras e das estrelas”: A Teoria Estética de Adorno. In: RUSH, F. (org.). **Teoria crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008, p. 189.

apontando, deste modo, para a reconciliação com natureza oprimida pelo imemorial processo de esclarecimento.<sup>237</sup> Em todas essas abordagens o que se torna evidente é que o belo natural não pode ser considerado sem sua importância para uma teoria das obras de arte. Uma vez que utilizamos a última obra de Adorno, a saber, a *Teoria estética*, como nossa principal referência para analisar o belo natural decidimos, então, por iniciar nossa discussão a partir do próprio posicionamento do filósofo diante da tradição estética do idealismo alemão, o qual tudo indica se apresentar como pano de fundo de suas críticas aos dois principais representantes desta tradição estética.

Assim como a ideia de história natural possui como mote um material definido já estabelecido, as reflexões adornianas sobre a concepção de beleza natural remontam uma discussão realizada há, pelo menos, pouco mais de um século que o antecede. Deste modo, ao passo que as reflexões sobre o belo na natureza não são inauguradas por Adorno, elas se iniciam pela sua leitura da *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant e os *Cursos de Estética* de Hegel. A partir da *Teoria estética* podemos observar que na oposição entre os dois representantes da tradição estética alemã, Adorno se posicionou em um lugar, a rigor, intermediário entre ambos, ora demonstrando em que aspecto a estética kantiana ultrapassou a hegeliana, ora nos fornecendo um sentido no qual haveria uma superioridade deste último em relação àquele. Ainda que sejam claros alguns pontos de concordância com essa tradição, todavia, nunca desses momentos são evitados a crítica dialética adorniana. Entretanto, antes de passarmos para o posicionamento de Adorno diante desses dois representantes especificamente, se torna interessante iniciarmos por alguns aspectos mais gerais que muito tem a nos dizer para a presente discussão. Já nas primeiras linhas da sua teoria sobre o belo natural, podemos observar não apenas o modo como Adorno mobilizava essa tradição, como também ele nos apresentava uma espécie de diagnóstico da situação a qual o belo natural se encontrava sob os efeitos de teóricos dos séculos XVIII e XIX.

Desde Schelling, cuja estética se chama Filosofia da Arte, o interesse estético centrou-se nas obras de arte. O belo natural, a que se religavam ainda as definições mais penetrantes da *Crítica da Faculdade de Julgar* dificilmente continua a ser objeto temático para a teoria. No entanto, ainda o é um pouco porque segundo a doutrina de Hegel, ele foi realmente superado [...] foi recalçado.<sup>238</sup>

De modo geral, é perceptível que para evocar a importância da natureza como categoria estética, Adorno traz à tona tanto a base como os principais representantes da corrente de pensamento que se iniciou no começo do século XIX, a saber, o idealismo

<sup>237</sup> Cf. PETRY, F. B. *Belo Natural e Reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno*. *Artefilosofia*, Ouro Preto/MG, n.17, p. 145-156, dezembro. 2014.

<sup>238</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 77.

alemão.<sup>239</sup> No limiar desse período, o autor identificava um gesto em favor e não obstante o próprio recalçamento do belo da natureza. Ora, como veremos a seguir é inegável que Kant em sua terceira crítica ainda conferia uma importante relação entre natureza e arte, ao passo que Hegel rebaixava desde o início em seus *Cursos de Estética* a concepção de belo natural como inferior ao belo da arte. No entanto, segundo Adorno havia algo que era unânime entre esses pensadores e que representaram o próprio desaparecimento deste belo em suas respectivas teorias, quais seja: a concepção de liberdade e de dignidade que conferia ao ser humano uma posição de superioridade sobre a natureza e a todas as formas de vida que supostamente estariam mais próximas desta condição de existência.

A transição para a religião ideológica da arte no séc. XIX, nome inventado por Hegel, a satisfação da reconciliação conseguida simbolicamente na obra de arte são o preço *daquele recalçamento*. O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana inaugurado por Kant, consequentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, conceito esse segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o *sujeito autônomo a si mesmo deve*. A verdade de tal liberdade para si é, porém, ao mesmo tempo inverdade: servidão para outro (Destaques nosso).<sup>240</sup>

No que diz respeito a Schiller é muito provável que Adorno esteja se referindo ao ensaio intitulado *Sobre Graça e Dignidade* publicado em 1793. Por sua vez, Adorno ainda argumenta que o idealismo, em favor de tal concepção de dignidade, violentou a natureza pelo fato de tal concepção não tolerar aquele desconhecido e incomensurável que não se submete aos esquemas conceituais do sujeito autônomo. Sobre isso Adorno era enfático: “Em mais nenhum lugar, talvez, a não ser na estética, se torna tão evidente a dessecação de tudo o que não é dominado pelo sujeito, a sombra tenebrosa do idealismo”.<sup>241</sup> Ainda que não haja nenhuma explicitação mais clara, podemos reconhecer essa crítica de Adorno no âmbito da filosofia da história, transplantada para o campo da estética, uma vez que ele denunciava as formas do sujeito dominar a natureza por intermédio de um eu identificador que visa reduzir a natureza para caber em seus esquemas conceituais, isto é, as formas de administração da natureza pelo processo de esclarecimento totalitário. “Ela desvela-se, perante a experiência da natureza, como usurpação do sujeito que degrada em simples material o que não lhe está submetido”.<sup>242</sup>

<sup>239</sup> Por base se entende as três principais obras de Kant publicadas no século XVIII: *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade de Julgar*, que antecederam e posteriormente se tornaram o ponto de partida para o idealismo, corrente de pensamento que se inicia no século XIX, cujos principais representantes eram Fichte, Hegel e Schelling.

<sup>240</sup> Ibid., p. 77-78.

<sup>241</sup> Ibid., p. 78.

<sup>242</sup> Ibid., loc. cit.

Nesse contexto, uma das características mais evidentes do sujeito que reclamava para a si a dominação da natureza, é justamente a dignidade enquanto aquilo que distingue o ser humano do ser animal, que marcaria a principal distinção entre o ser racional e o ser irracional. “Na história europeia, a Ideia do homem exprime-se na maneira pela qual ele é distinguido do animal. A ausência da razão no animal prova a dignidade do homem”.<sup>243</sup> Assim Adorno caracterizava a ideia de dignidade do ser humano pretensamente civilizado. Entretanto, assim como na década de 1940, na *Teoria estética* fica evidente que para Adorno dignidade de fato é algo que o ser humano ainda não conquistou e por tanto permanece ainda algo a ser realizado. Muito porque na ânsia de dominar e se livrar do medo do desconhecido, isto é, de dominar a natureza (interna e externa), o ser humano impôs a dominação a outros seres humanos, que por sua vez, eram reduzidos a mera natureza: judeus, mulheres, animais e homossexuais.

Nesse sentido, a dignidade que o sujeito esclarecido-autônomo acredita possuir, está longe de seu domínio e de sua efetiva realização. “Os homens não estão positivamente equipados com a dignidade, mas esta seria apenas o que eles ainda não são. Eis porque Kant a relegou para o caráter inteligível e não a atribuiu ao caráter empírico”.<sup>244</sup> Diante disto, já podemos encontrar as primeiras centelhas do motivo adorniano em manifestar a importância do belo natural para além de construtos estéticos, pois a orientação da teoria para o belo da natureza corresponde para a reconciliação com o que foi historicamente oprimido juntamente com a espera de uma promessa que ainda não se realizou.

Trazida de forma mais geral o posicionamento de Adorno diante do idealismo e sua relação com natureza, poderemos agora passar para seu posicionamento mais específico em relação aqueles dois autores que citamos no início, isto é, Kant e Hegel. Iniciemos, então, pela sua posição diante do tratamento kantiano conferido ao belo natural, a qual Adorno observou um gesto de emergência para a experiência estética do belo natural. E não é apenas pelo fato de que “Kant alimentava ainda algum desdém a respeito da arte feita pelos homens, que se contrapõe convencionalmente à natureza”,<sup>245</sup> mas também porque ele atribuiu à natureza, as suas duas mais célebres e famosas categorias estéticas. “Kant atribuiu à natureza o sublime e, assim, também o belo que irrompe dos jogos puramente formais”.<sup>246</sup> Tratemos, então, de entender o que Adorno quer dizer com esses dois aspectos que ele observou na estética kantiana para depois retomarmos o seu próprio posicionamento sobre ela. Na leitura da

---

<sup>243</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 201.

<sup>244</sup> ADORNO, op. cit., p. 78.

<sup>245</sup> Ibid., p. 79.

<sup>246</sup> Ibid., loc.cit.

*Crítica da Faculdade de Julgar* podemos encontrar o tratamento que Kant confere a relação entre arte e natureza através de diferentes momentos.

No que diz respeito àquele primeiro aspecto que Adorno aponta na estética kantiana, é muito provável que esteja se referindo ao fato de que Kant ocupa um lugar no interior de uma tradição presente já no século XVII que compreendia a natureza como a fonte do belo universal, e que, portanto tomada como modelo ou inspiração para os artistas, almejavam através das produções das belas artes representar a infinita perfeição da natureza.

Foi no Renascimento que se deu a união teórica do Belo com a Arte, união que uma terceira ideia, a de Natureza, a qual nessa época adquiriu sentimento preciso, ajudou a consumir. Conjunto de fenômenos sujeitos a leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo que o artista revelará com as suas produções, às quais se concede uma consistência semelhante à do Universo material e sensível, agora valorizado. Falar-se-á, daí por diante, numa *beleza natural*, a que a arte tem que se sujeitar, e que, para ela transplantada, gera a *beleza artística* (destaque do autor).<sup>247</sup>

Até então a natureza era compreendida como bela, tendo em vista as suas perfeitas formas, ordenações e simetrias que eram possíveis de ser representadas por intermédio das belas artes, ou melhor, pelo belo artístico. Diante dessa perfeita simetria, o papel do artista se inseria na busca da representação dessas ordenações perfeitas. O belo natural estaria contido nas coisas esparsas que provocariam o deleite do sujeito por intermédio dos sentidos, principalmente pela visão e audição. “As obras de arte também proporcionavam o mesmo deleite àqueles que sabem encontrar nelas as marcas universais do Belo”.<sup>248</sup> É esse período, no século XVIII, que Alexander Gottlieb Baumgarter funda a disciplina filosófica denominada Estética tendo como objetivo estudar o Belo e as suas diversas manifestações. Era dessa forma que se apresentava nesse período a relação entre natureza e arte, entre a manifestação de um fenômeno natural e sua representação artificial. “Arte como aquele produto da atividade humana que, obedecendo a determinados princípios, tem por fim produzir artificialmente os múltiplos aspectos de uma só beleza universal, apanágio das coisas naturais”.<sup>249</sup> Em Kant se torna perceptível o espírito desta época que pode ser observado a partir de pelo menos dois momentos.

Em primeiro lugar, ainda que Kant afirme que a experiência estética, isto é, o juízo de gosto puro não diga respeito à produção de conhecimento ou um fim moral, – “concedo de bom grado que o interesse pelo *belo na arte* [...] não fornece absolutamente nenhuma prova

<sup>247</sup> NUNES, B. **Introdução à Filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2003, p. 10.

<sup>248</sup> *Ibid.*, Loc. cit.

<sup>249</sup> *Ibid.*, Loc. cit.

de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele”,<sup>250</sup> – apontava no interesse pela contemplação da natureza ao menos um vestígio de uma boa alma “e que, se este interesse é habitual e liga-se de bom grado à contemplação da natureza, ele denota pelo menos uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral”.<sup>251</sup> Certamente, podemos retirar da terceira crítica kantiana uma passagem muito significativa para qual Adorno observava seu gesto de emergência para o belo natural compatível com as obras de arte de seu tempo.

Se uma pessoa, que tem gosto suficiente para julgar sobre produtos da arte bela com a máxima correção e finura, de bom grado abandona o quarto no qual se encontram aquelas belezas que entretêm a vaidade e em todo caso os prazeres em sociedade, e volta-se para o belo da natureza para encontrar aqui uma espécie de volúpia por seu espírito em curso de pensamento que ele jamais pode desenvolver completamente, então nós próprios contemplamos essa sua escolha com veneração e pressupomos nele uma alma bela, que nenhum versado em arte e seu amante pode reivindicar em virtude do interesse que ele toma por seus objetos.<sup>252</sup>

Em segundo lugar, Kant distinguia arte e natureza, entretanto apontava nesta aquilo para a qual a arte deveria se assemelhar. Isto é, enquanto produto a bela arte se passaria por natureza, conquanto o sujeito que se depara com esse produto, tenha a plena consciência de que se trata da arte e não da natureza propriamente dita. Kant demonstrava desde já, a importância da natureza para a produção das belas artes.

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem de parecer tão livre de toda a coerção de regras arbitrárias como se ela fosse um produto da simples natureza. [...] A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza.<sup>253</sup>

Neste sentido, a bela arte seria sempre a representação da beleza encontrada nos objetos da natureza. Kant fazia uma distinção bem clara sobre isso: “Uma beleza da natureza é uma coisa bela; a beleza da arte é uma representação de uma coisa”.<sup>254</sup> Deste modo, para Adorno, Kant é herdeiro de uma época que “se exprime livremente no espírito burguês

---

<sup>250</sup> KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2012. 3 ed., p. 153.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 155. Outra passagem também muito interessante: “Aquele que contempla solitariamente (e sem intenção de comunicar a outros suas observações) a bela figura de uma flor silvestre, de um pássaro, de um inseto etc., para admirá-los, amá-los e que não quereria que ela faltasse na natureza em geral, mesmo que isso lhe acarretasse algum dano e, muito menos, se distinguisse nisso uma vantagem para ele, toma um interesse imediato e na verdade intelectual pela beleza da natureza. Isto é, não apenas o seu produto apraz a ele segundo a forma, mas também a sua existência, sem que um atrativo sensorial tenha participação nisso ou também ligue a isso qualquer fim” (KANT, 2012, p. 71).

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 168.

revolucionário, o qual considera falível o fabricado”,<sup>255</sup> apontando assim para uma superioridade do belo natural sobre o belo artístico. Mas ainda precisamos avançar para entender aquele segundo aspecto que Adorno apontava na estética kantiana em relação o belo da natureza. O belo na arte se manifestaria sempre como um belo ideal, pois nunca conseguiria expressar por intermédio das obras a beleza tal como ela se manifesta na natureza, mas unicamente como a representação do ideal do belo universal. Mas o que se quer dizer que o belo na arte seja ideal? Kant teria seu próprio posicionamento a este respeito.

Ideia significa propriamente um conceito da razão; e ideal, a representação de um ente individual como adequado a uma ideia. Por isso, aquele original do gosto – que certamente repousa sobre a ideia indeterminada da razão de um máximo, e no entanto, não pode ser representado mediante conceitos, mas somente em apresentação individual – pode ser melhormente chamado o ideal do belo, de modo que, se não estamos imediatamente de posse dele, contudo aspiramos a produzi-lo em nós.<sup>256</sup>

Deste modo, podemos dizer que para Kant, ideal é aquilo que mais se aproxima ao conceito da razão, ou pelo menos aquilo que está mais propenso a se encaixar neste conceito. Entretanto, este ideal deve ser representado em nós de modo não conceitual. Sabemos bem do que se trata esse não conceitual. Kant afirmava que “Belo é o que apraz universalmente sem conceito”.<sup>257</sup> Pois se ajuizamos sobre um objeto que ele é belo, ele deve ser também para qualquer outra pessoa, pois o belo é propriedade do próprio objeto que é contemplado universalmente. Assim como era constante no espírito de sua época, Kant também compreendia o belo como objeto de estudo para a estética, pois o juízo de gosto puro é estético e seu objeto é tão somente o belo. Para entender porque o belo apraz universalmente sem conceito devemos entender a distinção que ele operava entre a faculdade de entendimento e a faculdade de imaginação. A primeira diz respeito à unidade do conceito, por sua vez, a segunda a composição do múltiplo de intuição. Uma se refere a determinações conceituais, a produção de conhecimento e a outra a representação. Kant caracterizava o estado de ânimo, como a comunicação de uma voz universal, segundo a qual ocorria através do jogo livre entre essas duas faculdades humanas.

A comunicabilidade subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para o conhecimento em geral), enquanto somos conscientes de que esta relação subjetiva, conivente ao conhecimento em geral, tem de valor também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento

---

<sup>255</sup> ADORNO, op. cit. p. 80.

<sup>256</sup> KANT, op. cit., p. 74 - 5.

<sup>257</sup> Ibid., p. 57.

determinado, que, pois, sempre se baseia naquela relação como condição subjetiva.<sup>258</sup>

Em Kant o objeto do juízo de gosto puro, isto é, o belo ocorre mediante este livre jogo, entre nossas faculdades de entendimento e de imaginação, entre a faculdade de produção de conceito e a intuição representativa. Por conseguinte, esse nosso estado de ânimo lúdico se daria mediante as coisas belas, as quais podem ser encontradas em um objeto enquanto produção humana e os que são encontrados na natureza. O filósofo ainda distinguia duas espécies de beleza: a beleza livre, que se matem aquém de qualquer conceito do que o objeto deva ser e por isso é o belo auto-suficiente; e a beleza aderente, determinadas por um conceito de perfeição, e neste caso se trataria de uma beleza condicionada.<sup>259</sup> Nesta distinção a beleza contida nos objetos da natureza corresponderia para aquela primeira espécie de beleza.

Flores são belezas naturais livres. Que espécies de coisa uma flor deva ser dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza. Muitos pássaros [...], uma porção de crustáceos do mar são belezas por si, que absolutamente não convém a nenhum objeto determinado segundo conceitos com respeito a seu fim, mas aprazem livremente e por si. Assim, os desenhos à *la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc. por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob conceito determinado, e são belezas livres. Também se pode computar como da mesma espécie o que na música denominam-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto.<sup>260</sup>

Enquanto beleza livre, o belo na natureza é autossuficiente por não possuir nenhuma finalidade, a não ser para sua própria forma, uma conformidade a fins formal. Podemos encontrar ainda a relação da arte e natureza em Kant por intermédio de seu conceito de gênio, segundo o qual seria um dom natural e inato ao artista, de onde advinha toda a originalidade de suas belas obras e que seria responsável por dar regra à arte. “Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”.<sup>261</sup> Deste modo, na estética kantiana podemos observar a natureza não apenas como exterior ao qual seria representada pelas belas artes, mas também como algo inato ao artista, por tanto, uma natureza interior que seria a responsável pelo o procedimento das belas artes, “que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela”.<sup>262</sup> Portanto, em Kant a

<sup>258</sup> Ibid., p. 55.

<sup>259</sup> Cf. Ibid., p. 71

<sup>260</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>261</sup> Ibid., p. 163.

<sup>262</sup> Ibid., p. 164.

arte bela só é possível como arte do gênio. Por conseguinte, na estética kantiana ainda seria possível encontrar outra forma de tratamento da natureza, não pela experiência do juízo de gosto, mas pela experiência da sublimidade perante a natureza. Neste caso, Kant não se referia a natureza como essa fonte do belo universal, mas sim como uma força incomensurável das intempéries que nos colocam em uma sensação de pequenez.

Rochedos audazes sobressaindo-se, por assim dizer, ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampados, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder.<sup>263</sup>

Salta aos olhos então a própria distinção que Kant faz entre a categoria do belo e do sublime. Destaquemos então as principais diferenças que ele faz. A primeira delas diz respeito ao fato de que são atribuídos como belo da natureza à forma de alguns objetos com as quais ajuizamos, enquanto que o sublime não pode ser atribuído aos objetos da natureza, mas são na verdade o sentimento que atribuímos quando estamos diante desse objeto. “Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo”.<sup>264</sup> A segunda distinção que Kant faz seria a de que no belo da natureza há um sentimento de promoção da vida, como vimos trata-se de um jogo lúdico entre entendimento e imaginação. Por sua vez, “o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”.<sup>265</sup> Enquanto o belo natural exprime um prazer positivo, no sentimento do sublime participa o seu oposto, um prazer negativo. Tudo indica que a explicação dessa oposição já prepara para a terceira diferença entre essas categorias, que para Kant, é a diferença mais fundamental. No que diz respeito ao primeiro, o sentimento de positividade ocorre tendo em vista que o belo natural (autossuficiente) possui uma conformidade a fins em sua forma,

pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para a nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Ibid., p. 109.

<sup>264</sup> Ibid., p. 90.

<sup>265</sup> Ibid., p. 89.

<sup>266</sup> Ibid., p. 89 - 90.

Enquanto que o belo irrompe do livre jogo lúdico entre imaginação e entendimento, o sublime resulta de um sentimento de seriedade, uma vez que por não se encaixar na faculdade imaginativa, ele a violenta provocando uma sensação distinta do prazer proporcionado pelo belo. Deste modo, os rochedos audazes, a força destruidora de vulcões e o ilimitado oceano revolto não podem ser denominados de sublime, mas sim que eles provocam um sentimento de sublimidade em nós. “Sua contemplação é horrível e já se tem de ter ocupado o ânimo com muitas ideias”.<sup>267</sup> O sentimento do sublime não se faz acompanhar por uma experiência do prazer, mas do medo provocado pelo poder da natureza. “Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto do medo”.<sup>268</sup> Esses aspectos da estética kantiana delineiam aquilo que para Adorno condizia com o espírito burguês do período em que o filósofo estava inserido, a saber, o classicismo. “Em Kant, a concepção classicista do belo era compatível com o belo natural”.<sup>269</sup> Todavia, Adorno ainda apontava que esse gesto de emergência da estética kantiana para a natureza ainda não conduzia de fato para a autêntica experiência da natureza enquanto bela.

Primeiro porque a natureza da qual Kant relacionava como fonte do belo universal para as belas artes, é a imagem da primeira natureza, aquela que usualmente contrapomos a uma imagem urbana. Em outras palavras, a natureza que Kant toma como a imagem de uma natureza originária, como primeira natureza, já é na verdade a segunda natureza, isto é, o produzido historicamente, e “em virtude de este não se ter ainda transformado para ele em segunda natureza, preserva a imagem de uma natureza primeira”.<sup>270</sup> Pode-se estranhar porque para Adorno a imagem que Kant utilizava como natureza já é algo produzido. Na verdade, como vimos anteriormente, segundo Adorno as forças intempéries da natureza representavam o medo imemorial para o ser humano, deste modo, é apenas no uso de sua razão dominadora que ele pode se tornar superior a esse poder.

Se a histórica relação entre homem e natureza é marcada pela dominação do homem sobre a natureza, então a natureza que Kant se refere ainda é aquela para a qual o homem visava subjugar, dominar, ou ainda de no uso de sua razão torná-la dominada. O belo natural que Adorno se refere na *Teoria estética* diz respeito para a imagem de uma natureza que corresponde a uma experiência de não dominação. Isso antecipa o fato de que o autêntico belo natural não é a imagem de uma paisagem, por exemplo, de uma floresta ou de um campo de

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 90.

<sup>268</sup> Ibid., p. 108.

<sup>269</sup> ADORNO, op. cit., p. 93.

<sup>270</sup> Ibid., p. 80.

forma literal, mas sim a imagem de algo que não possui intervenções humanas, que está para além de definições conceituais.

A prova de que em Kant ainda se pode observar esse espírito burguês pela dominação da natureza está contida na própria analítica do sublime e no belo artístico como forma de dominação estética da natureza. Adorno observa que em Kant ainda predominava os extratos do homem burguês a qual não conhece limites para o uso de sua razão enquanto investidora do ser humano como senhor e dominador da natureza. Na estética do sublime a natureza é instrumentalizada, e ela é apresentada como um meio para elevar o estado de ânimo do eu investindo-o de uma pretensa consciência de superação das forças intempéries da natureza. Kant afirmava que o sentimento de sublime direcionado para a natureza

o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles *elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio* e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (Destaque nosso).<sup>271</sup>

Kant não para por aí, pois não se trata apenas unicamente de medir forças com a onipotência da natureza, mas sim se superá-la e dominá-la para enfim tornar o homem como um sujeito livre da mera natureza,

encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; [...] descobre ao mesmo tempo uma faculdade de *ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza*, sobre a qual funda uma auto-conservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse de sucumbir àquela força (Destaque nosso).<sup>272</sup>

Assim, a natureza enquanto objeto que provoca o sentimento de sublimidade no sujeito, desperta ao mesmo tempo a elevação do ânimo que confere a possibilidade do sujeito tomar consciência de uma superioridade à natureza. Kant concluía que o sentimento do sublime, ou melhor, “a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós através disso também à natureza fora de nós”.<sup>273</sup> Podemos entender então porque Adorno afirmava que o conceito de liberdade e de dignidade inaugurado por Kant provoca o próprio desaparecimento do belo natural em sua estética, pois a natureza permanece como objeto de dominação para o ser humano pretensamente investido de uma racionalidade esclarecedora.

---

<sup>271</sup> KANT, op. cit., p. 109.

<sup>272</sup> Ibid., p. 110.

<sup>273</sup> Ibid., p. 113.

Em segundo lugar, a dominação da natureza na estética kantiana ainda se torna crônica quando ele se vê na posição de alguém que pode eleger os objetos da natureza que são dignos de ser representados pelas belas artes.

A arte bela mostra a sua pertinência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis. As feiúras, doenças, devastações da guerra etc. enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente, até mesmo ser representadas em pinturas; *somente uma espécie de feiúra não pode ser representada de acordo com a natureza sem deitar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza a arte: a saber, a feiúra que desperta asco*. Pois porque nesta sensação peculiar, que assenta sobre mera imaginação, o objeto é representado como se ele se impusesse ao gozo, ao qual contudo resistimos com violência, assim a representação artística do objeto não se distingue mais, em nossa sensação, da natureza deste próprio objeto, e então é impossível que aquela seja tomada como bela (Destaque nosso).<sup>274</sup>

Veremos mais à frente que a categoria do feio ocupa um espaço muito mais privilegiado na estética de Adorno e que ao mesmo tempo está relacionada à sua concepção de belo natural. Em relação à estética de Kant, ainda que ela nutra de certo modo um gesto de emergência para a natureza, seja através da experiência estética do belo natural, que irrompe do jogo livre entre as faculdades de imaginação e de entendimento ou como sentimento de sublimidade perante o poder incomensurável das forças intempéries da natureza, nele ainda se encontra os vestígios do eu investido de uma razão instrumentalizada que visa dominar a natureza e dela se ver pretensamente livre como um ser autônomo. Vejamos agora como Adorno se posicionava em relação à estética hegeliana.

### 3.3. O desprezo hegeliano pelo Belo natural

Hegel tropeça perante o belo: porque ele equipara entre si a razão e o real através da totalidade das suas mediações, hipostasia também o equipamento de todo o ente mediante a subjetividade enquanto absoluto, e o não-idêntico serve-lhe apenas como entrave da subjetividade, em vez de definir a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação.<sup>275</sup>

Da mesma forma que na estética kantiana, Adorno apontava as insuficiências da estética de Hegel diante do belo natural. As críticas a esse segundo filósofo se tornam ainda mais enfáticas uma vez que Adorno dedicou uma sessão inteira da *Teoria estética* para apontar essas insuficiências, promovendo uma metacrítica da crítica hegeliana do belo natural. A crítica de Adorno não se remete apenas ao fato de Hegel desprezar o belo natural, subjugando-o como inferior ao que é produto das faculdades humanas, mas também porque

<sup>274</sup> Ibid., p. 169.

<sup>275</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 94.

diante da impossibilidade de conceituar o belo na natureza, ou melhor, de adequá-lo aos esquemas conceituais do espírito subjetivo, ele parece ter esquecido aquilo que seria a essência de seu grande sistema de pensamento, isto é, a mediação dialética na relação sujeito-objeto. Como veremos a seguir, Adorno apontava no posicionamento de Hegel o conceito de subalterno e de inferioridade do belo natural em relação ao belo artístico. Além disso, o belo na natureza desaparece na transição para o belo na arte porque na impossibilidade de ajustar aquele belo que se mantém para além de determinações conceituais, Hegel optou por recalculá-lo, extingui-lo. “O belo natural extingue-se sem que seja reconhecido no belo artístico. Por não ser totalmente dominado e determinado pelo espírito, Hegel considera-o como pré-estético”.<sup>276</sup>

Na leitura dos *Cursos de Estética* de Hegel podemos observar que, de modo semelhante a Kant, ele considerou a relação entre o belo natural e o belo artístico em uma escala hierárquica. Contudo, ao passo que em Kant o belo natural é superior ao belo artístico, pois, é a natureza que dá a regra para o procedimento das belas artes, Hegel por sua vez, afirmava que todos os produtos originários das ciências do espírito eram superiores aos produtos que não possuíam essa mesma origem. Considerando que o belo na arte é produto do espírito e que o belo na natureza é definido como um simples reflexo dessa produção, desde o início Hegel já chegava à conclusão de que o belo artístico é superior ao belo natural. Nesse sentido, ele apresentou sua posição de uma forma tão explícita que nas primeiras linhas podemos vislumbrar o diagnóstico de Adorno sobre a sua estética. Afinal, Hegel era enfático sobre essa superioridade, pois,

a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má ideia, que por ventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. É verdade, que segundo o *conteúdo*, por exemplo, o sol aparece como um momento *absolutamente necessário*, enquanto uma ideia enviesada e se desvanece como causal e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol, é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente e, se a consideramos segundo a sua conexão necessária com outras coisas, não a trataremos considerando por ela mesma e, portanto, não como bela (Destaque do autor).<sup>277</sup>

Hegel concebe o belo natural como a primeira existência do belo, deste modo, suas primeiras reflexões se desdobram a esse respeito. Seu segundo passo, em uma escala de ascensão, é apresentar o belo artístico como o autêntico e mais importante existência do belo.

<sup>276</sup> Ibid., p. 93.

<sup>277</sup> HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 28.

“Até o momento consideramos o belo natural como a primeira existência do belo; é preciso agora perguntar como o belo natural se distingue do belo artístico”.<sup>278</sup> Para demonstrar essa distinção, ele apontava a própria deficiência do belo natural e uma conseqüente necessidade da passagem para uma existência mais autêntica do belo. Para entendermos o que significava essa deficiência em termos hegelianos, devemos entender que sua concepção de belo estava relacionada ao ideal que o belo buscava alcançar. Mais precisamente, Hegel afirmava que: “Tudo o que existe tem, por isso, apenas a verdade na medida em que é uma existência [*Existenz*] da Ideia. Pois, a Ideia apenas é o que é própria e verdadeiramente efetivo”.<sup>279</sup>

Deste modo, as coisas belas são verdadeiras quando são existentes por si próprias e, portanto autônomas, pois participam da Ideia ou o ideal. Mas em que consiste a Ideia? Podemos dizer que a Ideia é o correspondente preciso e eficaz entre aquilo que intuimos sobre a realidade e a própria realidade. Isso na concepção de Hegel fornecia, à primeira vista, a substancialidade, universalidade, portanto, a estabilidade do mundo. “Compreendida de modo mais determinado, porém, [...] a Ideia não é apenas substância e *universalidade*, mas justamente a união do *conceito* e de sua *realidade*, o conceito produzido no seio de sua objetividade” (destaque do autor).<sup>280</sup> Para Hegel, a Ideia só poderia ser de fato considerada como Ideia verdadeira considerando sua efetividade com a realidade concreta. Ela não é um mero em-si, mas deve progredir para a efetividade, “e apenas conquista a efetividade por meio da subjetividade efetiva em si mesma [*na sich selbst*] de ordem conceitual e do ser-para-si ideal desta subjetividade”.<sup>281</sup> Ele demonstrava a essência e a necessidade desta concepção de efetividade através de exemplos de articulação entre universal e particular por intermédio de singularidades concretas. Assim Hegel afirmava que

a espécie é primeiramente efetiva enquanto indivíduo concreto e livre; a *vida* apenas existe como *ser vivo singular*, o *bem* é efetivado pelos homens *singulares* e toda a verdade apenas é enquanto consciência *que sabe*, enquanto espírito *existente para si*. Pois apenas a singularidade concreta é verdadeira e efetiva, não a universalidade e a particularidade abstratas. Este ser-para-si, esta subjetividade, é, por isso, o ponto que devemos apreender de modo essencial. A subjetividade, porém, reside na unidade negativa pela qual as diferenças em seu subsistir real se mostram ao mesmo tempo como postas idealmente (destaque do autor).<sup>282</sup>

É apenas enquanto esta unidade negativa que a Ideia é de modo afirmativo ser-para-si, unidade e subjetividade infinitas que se referem a si mesmas. Deste modo, a Ideia é ser-para-si, e não o mero em-si. É nesta medida, tomando a Ideia e sua efetividade, isto é, sua

<sup>278</sup> Ibid., p. 154.

<sup>279</sup> Ibid., p. 125.

<sup>280</sup> Ibid., p. 155.

<sup>281</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>282</sup> Ibid., loc. cit.

necessidade no mundo concreto, que Hegel se lança na análise do belo que desembocará no apontamento da deficiência do belo natural. Ele afirmava que também devemos apreender de “modo essencial a Ideia do belo em sua existência efetiva enquanto subjetividade concreta e, assim, como singularidade, na medida em que ela apenas é Ideia enquanto Ideia efetiva e tem sua efetividade na singularidade concreta”.<sup>283</sup> Por sua vez, essa singularidade era considerada em uma duplicidade que é determinante para sua diferenciação entre o belo natural e o belo ideal, isto é, o belo artístico. Ele dividia a singularidade em duas Formas: a natural imediata e a espiritual. Questionava deste modo, “qual é a Forma que verdadeiramente corresponde à Ideia; e apenas na Forma que lhe é verdadeiramente adequada a Ideia explicita o *conjunto da verdadeira totalidade* de seu conteúdo” (destaque do autor).<sup>284</sup>

Hegel analisava e apontava a deficiência da singularidade da Forma imediata natural em três pontos: 1. O interior no imediato enquanto apenas interior; 2. A dependência da Existência Singular Imediata; 3. O aspecto Limitado da Existência Singular Imediata. Tratemos rapidamente estas distinções para entendermos o posicionamento de Adorno frente às considerações de Hegel sobre o belo natural. De antemão, Hegel analisava estes três pontos da Forma imediata em uma escala de evolução: do animal ao mundo do espírito, isto é, da existência do ser puramente instintivo à existência do ser dotado de alma. Ele afirmava que mesmo nessa forma singular residia de espiritualidade, pois é nela que existe primeiramente o espírito ainda que de forma não de forma autossuficiente.<sup>285</sup>

No que diz respeito ao primeiro ponto, Hegel afirmava que a vida animal é regida por um sistema de órgãos a qual visava um único fim, a auto-conservação do ser vivente e por isso, “a vida animal consiste apenas numa vida de desejos”, que ocorre apenas mediante ao mencionado sistema de órgãos. Neste ser vivente enquanto animal, não se torna perceptível de onde advém esse anseio esta finalidade para a auto-conservação. Tudo o que sabemos da vida animal é que seu interior permanece camuflado por um sistema de órgãos, que por sua vez, nos é exterior, ele se refere a tudo que reveste um organismo vivo, como escamas, cabelos, couro, peles e etc., toda essa multiplicidade de órgãos que revestem o ser animal. Hegel aponta assim, a primeira deficiência da vida animal, pois seu interior permanece interior, “não é a alma que nos é visível no organismo; não é a vida interior que se dirige por toda a parte para o exterior, e sim as formações de um estágio inferior enquanto a autêntica vitalidade”.<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> Ibid., p. 156.

<sup>284</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>285</sup> Cf. Ibid., loc. cit.

<sup>286</sup> Ibid., p. 157.

Deste modo, o ser animal, enquanto ser vivo é apenas um *em si mesmo* que possui interior e exterior, mas que não são dotados de nenhuma forma pela alma. São seres desprovidos de alma. Por sua vez o corpo humano, já se apresenta de forma mais evoluída ao organismo animal, pois ele se encontra revestido pela pele e a pele é órgão que possibilita as sensações que a vida animal desconhece.<sup>287</sup> Ao mesmo tempo em que a pele já demonstra a superioridade do corpo humano sobre o organismo animal, ela ainda apresenta os resquícios de natureza, ou como Hegel afirma “a indigência da natureza na singularização da pele, nos cortes, nas rugas, nos poros, nos cabelos, nos pequenos vasos e assim por diante”.<sup>288</sup> Portanto, ainda que possua uma finalidade de auto-conservação perante a indulgência da natureza, a grande superioridade da pele humana sobre os órgãos animais, é que possuem um primeiro estágio de sensação [*Empfinden*].

Ele ainda é intermediário, pois se encontra a meio caminho entre o animal e o humano, na medida em que ele desempenha ao mesmo tempo funções animais e “a expressão da vida anímica, dos sentimentos e das paixões”.<sup>289</sup> Neste sentido, “também a alma com a sua vida interior não aparece através de toda a realidade da forma corporal”.<sup>290</sup> Mais superior ainda que a os órgãos animais e o corpo humano, participa das Formas imediatas o mundo espiritual onde também residiam as deficiências. “Quanto mais amplas e ricas forem suas configurações, tanto mais a *única* finalidade que anima este conjunto e constitui sua alma interior necessitará de meios auxiliares”.<sup>291</sup> Nesta imediatidade do mundo espiritual já reside uma alma, Hegel aponta como a liberdade e a razão, entretanto, ela ainda não se manifesta da exterioridade e assim como os dois anteriores permanece em um interior que não se revela para o exterior.

Por sua vez, ao apontar a segunda deficiência da Forma imediata natural, Hegel demonstra como essa Forma encontra-se em uma dependência ao exterior, ao ambiente que cerca o ser vivente. “Por imediatez do singular, a Ideia penetra na existência efetiva. Por meio desta imediatez, porém, ela é ao mesmo tempo envolvida no enredamento com o mundo exterior, e em geral comprometida com a condicionalidade [*Bedingtheit*] às circunstâncias

---

<sup>287</sup> Mais especificamente “situa-se a este respeito num estágio superior, na medida em que nele se presentifica completamente o fato de o homem ser um ser animado e que sente. A pele não está coberta por proteções não vivas de tipo vegetal, a pulsão do sangue aparece em toda a superfície, o coração pulsante da vitalidade e também surge no fenômeno exterior como vitalidade [...] peculiar, como *turgor vitae*, enquanto esta vida transbordante” (HEGEL, 2001, p. 157).

<sup>288</sup> Ibid., p. 158.

<sup>289</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>290</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>291</sup> Ibid., loc. cit.

externas”.<sup>292</sup> Neste sentido, Hegel aponta na Forma de imediatez, os seres vivos se mantêm condicionados à exterioridade, e, portanto, em um estado de não liberdade. O ser vivo animal permanece em constante submissão à natureza exterior, pois, está imediatamente condicionado aos elementos da natureza exterior (ar, água, terra e assim por diante) que determinam seus modos de nutrição, de habitação e etc.

Além disso, o animal, em sua auto-conservação, permanece numa constante submissão à natureza exterior, ao frio, à aridez, à falta de nutrição e pode nesta tutela, por meio da escassez de seu ambiente, perder a plenitude de sua forma, a flor de sua beleza, emagrecer e apenas fornecer a visão desta indigência universal. A condição ou a perda do que lhe coube em beleza depende das condições externas.<sup>293</sup>

Em situação semelhante encontram-se o organismo humano, que de certo modo, também dependente das potências da natureza exterior, “ele está exposto a uma contingência idêntica, às necessidades naturais não satisfeitas, às doenças destrutivas como a toda espécie de falta e miséria”.<sup>294</sup> Mais uma vez, acima desses dois, “é na efetividade imediata dos interesses *espirituais* que a dependência aparece pela primeira vez na mais completa relatividade. Aqui, abre-se o todo da amplitude da prosa na existência humana”.<sup>295</sup> Ainda que haja esse avanço, Hegel aponta que o indivíduo tal como aparece em sua amplitude ainda não é “ativo a partir de sua própria totalidade e compreendido a partir de si mesmo, e sim a partir dos outros. Pois o ser humano singular se encontra na dependência de influências, de leis, de instituições estatais e de relações civis externas”.<sup>296</sup> Mesmo para quem estiver no topo dessas relações ainda estarão condicionados por circunstâncias e barreiras particulares das diversas relações. “Segundo todas estas considerações, o indivíduo não resguarda nesta esfera a visão da vitalidade e liberdade autônomas e totais que estão na base do conceito de beleza”.<sup>297</sup>

Como terceiro e último aspecto da deficiência da singularidade imediata natural, Hegel aponta a própria condição de *limitação* e de *particularização* a qual se encontram os seres vivos do mundo animal ao mundo espiritual. No caso dos animais eles se encontram limitados por espécies determinadas, isto é, são fronteiras as quais ele não pode ultrapassar. Além disso, “apenas aquele acaso de conclusões, exterioridades e sua dependência em cada indivíduo singular se expressa de modo propriamente particular e casual, e sob este aspecto, também define a visão da autonomia e da liberdade que são necessárias à autêntica beleza”.<sup>298</sup> Ao

---

<sup>292</sup> Ibid., op. cit. p. 159.

<sup>293</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>294</sup> Ibid., p. 160.

<sup>295</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>296</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>297</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>298</sup> Ibid., p. 161.

contrário a isto, Hegel afirma que é apenas com organismo corporal que o espírito encontra de fato uma vitalidade natural autônoma, entretanto, assim como na vida animal, o organismo humano tende a se particularizar mesmo que em um grau menor. Ele apontava nessas particularizações, a contingência de algo que não tem fim: de ordens fisionômicas, passando por determinações econômicas, chegando até mesmo em relação a sentimentos e temperamentos emocionais (ira, frieza, indiferença, paixões e assim por diante). É deste modo que é apenas na figura das crianças que Hegel observava a pureza do belo, na qual as particularidades da vida adulta ainda se encontravam adormecidas. “Mas embora a criança em sua vitalidade apareça como possibilidade de tudo, faltam a esta inocência igualmente os traços mais profundos do espírito, que é impelido a exercer-se a si e em mesmo e a encontrar direções e fins essenciais”.<sup>299</sup>

Recapitulando o que acabamos de ver, para Hegel as Formas singulares imediatas, isto é, o ser vivo que se encontra em uma forma de vida natural, seja de forma física ou espiritual, não possui uma interioridade manifestada, carece de liberdade e de autonomia e por isso, é uma forma limitada que não consegue ultrapassar suas fronteiras, sendo um mero em-si que não pode se determinar por si mesmo mas somente em dependência de outros. Ora, para Hegel,

o conceito, e de modo ainda mais concreto, a Ideia, é o infinito e livre em si mesmo. A vida animal, embora como vida seja *Ideia*, não expõe a própria infinitude e liberdade – que apenas aparecem quando o conceito perpassou a si completamente por toda sua realidade adequada, de modo que tenha nela apenas a si mesmo e não deixe surgir nela nada a não ser o que ele próprio é. Apenas o conceito é a singularidade verdadeiramente infinita e livre.<sup>300</sup>

Portanto, em relação ao conceito ou a Ideia, que é infinita e livre, a vida animal, é incompatível e inadequada e por isso, inferior. Por sua vez, a vida natural como um todo, que acabamos de ver, é em si mesma que não é autossuficiente permanecendo condicionada e dependente de algo que lhe exterior. Da mesma forma, inadequada a infinitude da Ideia.

A vida natural, contudo, não consegue ir além da sensação [*Empfindung*], que permanece *em si mesma*, sem penetrar totalmente na realidade inteira; além disso, a sensação condiciona-se a si imediatamente em si mesma, encontra-se limitada e dependente, porque não é livremente determinada em si mesma, e sim por outro. A mesma sorte cabe à efetividade finita imediata do espírito em seu saber, querer, em seus acontecimentos, ações e destinos [*Schicksalen*].<sup>301</sup>

Segundo Hegel essas deficiências delineiam a necessidade do espírito de buscar outra Forma de singularidade segundo a qual é o reino da liberdade, da verdadeira infinitude e que

<sup>299</sup> Ibid., p. 162.

<sup>300</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>301</sup> Ibid., loc. cit.

não possuem limitações, apontando assim para o terreno da arte e sua efetividade ideal. “Podemos dizer de modo abstrato que o ideal é o belo em si mesmo perfeito e a natureza, em contrapartida, o belo imperfeito”.<sup>302</sup> Deste modo, na concepção de Hegel, é por meio da arte que o verdadeiro é trazido à tona e retirado das dispersões, as particularidades finitas “no qual não aparece mais a indigência da natureza e da prosa, mas uma existência mais digna da verdade que [...] permanece em livre autonomia, na medida em que possui determinação em si mesma e não a encontra posta em si mesma por meio de outro”.<sup>303</sup> Com efeito, podemos ver como Hegel se contrapõe à Kant em relação à autonomia do belo da natureza. Para este o belo natural corresponde à beleza livre e, portanto auto-suficiente, enquanto que para o primeiro o belo natural não é livre e não é determinado por si, mas apenas por outro.

Voltando a Adorno, em contraposição a essas afirmações de Hegel, ele afirmava que seria “assim omitida a essência do belo natural, a anamnese do que não é simplesmente para-outro. Semelhante crítica ao belo natural segue na sua totalidade um *topos* da estética a sua orientação objetivista contra a contingência da sensibilidade subjetiva”.<sup>304</sup> Este posicionamento de Adorno se conjuga com sua crítica ao primado do espírito subjetivo de Hegel, no qual não pôde renunciar aos conceitos a pretensão de que deles nada pode escapar. “Hegel sacrifica o belo natural ao espírito subjetivo, mas subordina-o ao classicismo que com ele é incompatível e lhe é exterior, talvez por receio de uma dialética que não cessa mesmo perante a ideia do belo”.<sup>305</sup> Com suas críticas as considerações de Hegel sobre o belo natural, ele ainda reconhece seu momento de verdade.

O idealismo objetivo de Hegel na Estética torna-se uma tomada de posição demasiadamente grosseira, quase irrefletida, em favor do espírito subjetivo. O que aí é verdadeiro é que o belo natural, súbita promessa de algo superior, não pode ficar em si, mas só é salvo pela consciência que se lhe contrapõe.<sup>306</sup>

Mas se Adorno ainda aponta o momento de verdade na estética de Hegel em relação ao belo natural isso ocorre porque este último parece ter perdido de vista o processo de mediação de momentos dialéticos que ocorre na relação sujeito-objeto da experiência estética. A mediação na dialética adorniana aponta para o fato de que não se pode excluir o lado subjetivo e o objetivo dessa relação. Daí, que Adorno afirma que a experiência estética do belo natural aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva. Ele precisa ser salvo pela consciência que lhe contrapõe, mas não se reduz ao sujeito. Poderemos ver melhor isto

---

<sup>302</sup> Ibid., p. 154.

<sup>303</sup> Ibid., p. 163.

<sup>304</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 91.

<sup>305</sup> Ibid., p. 93.

<sup>306</sup> Ibid., p. 92.

no próximo tópico. Por fim, segundo Adorno, a estética hegeliana tropeça diante do belo natural porque este permanece como o não conceituável, ou melhor, o não idêntico entre a intuição sobre o objeto a qual intuímos e o próprio objeto da intuição. Ora, para Hegel o verdadeiro belo é aquele que na qual encontra-se em correspondência com a Ideia em sua efetividade. Sobre isso, Adorno é enfático em seu veredito sobre a estética de Hegel. “O desprezo pela estética racionalista turva, contudo, o olhar que Hegel lança sobre o que na natureza se esquivava à sua rede conceitual”.<sup>307</sup> Nesta medida, Adorno aponta sua estética dialética em progresso, como crítica da estética hegeliana.

### 3.4. O belo natural na Teoria estética

O belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal. Enquanto ele agir, nenhum não-idêntico lá existe positivamente. Por isso, o belo natural permanece tão disperso e incerto, assim como o que ele promete ultrapassa todo o intra-humano.<sup>308</sup>

Ao final da *Dialética do esclarecimento* somos apresentados a sessão que ficou conhecida como *Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento*. Momento no qual segundo Gagnebin os autores se propõem a demonstrar o limite do esclarecimento em pelo menos dois sentidos: o primeiro é o de *fronteira*, espaço no qual “o projeto iluminista de liberdade não consegue vencer”; o segundo sentido é o de *delimitação*, isto é, de “determinação oculta, pois o núcleo secreto do esclarecimento jaz na sua interpenetração profunda com a violência”.<sup>309</sup> Em ambos os sentidos os limites demarcam de que forma o projeto de esclarecimento investido pela promessa da razão de liberdade não foi cumprido, mas ao contrário se entrelaçou nas condições existentes que possibilitaram a mutilação e dominação de milhares de homens e mulheres sob os regimes políticos totalitários. Pois, a pretensa vitória da civilização apenas ocorre à custa da derrocada da natureza e de todos os seres vivos, as quais foram reduzidos à mera natureza que, por sua vez, na perspectiva do esclarecimento assinalavam o risco de regressão para as ditas formas de primitivas da civilização, marcada pelo caos e a sujeição ao medo do desconhecido.

A teoria de Adorno sobre a natureza enquanto categoria estética, o belo natural, representa outra forma de demonstrar os limites do esclarecimento. Dessa vez sob a perspectiva da reconciliação entre natureza e razão, ou ainda, entre cultura e natureza,

<sup>307</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>308</sup> Ibid., p. 90.

<sup>309</sup> GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n 16, p. 67-86, 1993, p. 74.

apontando, deste modo, para a possibilidade de um estado onde a dominação do diferente – de seres humanos e seres vivos outrora equiparados a mera natureza – é neutralizado. Dito isto, seguimos a perspectiva de que esse seria o fio condutor do filósofo ao apontar para o belo natural como categoria imprescindível para uma teoria das obras de arte, revelando desde logo contornos éticos e políticos. Entretanto, algumas de suas expressões apontavam para as próprias dificuldades da possibilidade de uma realização efetiva da natureza reconciliada, isto é, o momento em que de fato a natureza estaria livre para ser o que é, sem as marcas de intervenções e deformações das convenções humanas.

Se o que entendemos por primeira natureza designa a natureza extra-humana, isto é, florestas, rochedos, montanhas e tudo que supostamente indica algo não-urbanizado, então ela também representa o resquício do estado não-civilizado, onde o ser humano ainda não desenvolveu sua capacidade racional e, portanto, relembra o estado do caos primitivo. Veremos a seguir que para Adorno até mesmo essa ideia de uma natureza reservada já se apresenta sob as marcas de intervenções humanas, que exhibe a violação da organização administrada. Ora, se na perspectiva do esclarecimento os seres humanos e os seres vivos se equivalem a essa natureza material inanimada, então igualmente encontram-se historicamente dominados e subjugados sob a condição de relações violentas. Com efeito, a *Teoria estética* exala essa concepção de que provavelmente nunca tenha existido na história concreta um estado real e efetivo livre dessas relações de dominação, ainda que em graus diferentes.

Há diversas passagens da *Teoria estética* que demonstram essas dificuldades de uma plena relação livre da dominação, que por sua vez, remontam não apenas as reflexões de Adorno realizadas na *Dialética do esclarecimento*, como também a conferência de 1932. Antes de tudo, não podemos esquecer que as relações humanas historicamente produzidas, enquanto mundo de convenções, forma aquilo que Adorno entende por sociedade a qual se encontra petrificada em segunda natureza. No contexto do belo natural, Adorno retoma esse conceito de segunda natureza caracterizando-a como o mundo onde os seres humanos se encontram em um estado de sofrimento. “O sentimento do belo natural intensificou-se, durante longos períodos, com o sofrimento do sujeito retraído sobre si mesmo perante um mundo já pronto e instituído: leva a marca do *Weltschmerz*”.<sup>310</sup> Podemos traduzir esse termo em alemão por dor do Mundo, do cansaço ou mesmo do sofrimento. A emergência por uma experiência com a natureza se apresentaria então como um refúgio diante esse mundo sofrido a qual o ser humano está submetido.

---

<sup>310</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 79.

A felicidade encontrada na natureza estava ligada à concepção do sujeito como um ser-para-si e virtualmente infinito em si; ele projeta-se assim na natureza e sente-se próximo dela enquanto separado; a sua impotência na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza supostamente original.<sup>311</sup>

Entretanto, naquela distinção entre primeira natureza (a natureza originária) e a segunda natureza, produzida historicamente, Adorno apontava em ambas as marcas das intervenções e administrações humanas. De modo geral, a natureza propriamente dita, foi historicamente deformada e mesmo nossa intenção em projetar sua imagem livre de coerções, já denunciam sua dominação. Toda tentativa intencional de retornar para uma natureza original, supostamente livre de relações socializadas, já demonstra a impossibilidade desse retorno, uma vez que a imagem de uma natureza livre de coerções já é uma imagem projetada pelo sujeito, ou seja, a segunda natureza, “pois, em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza”.<sup>312</sup> Como afirma Simon Jarvis, uma vez que a sociedade está organizada em torno da produção do valor de troca “Adorno sugere que é impossível dizer o que é ‘natural’ e o que é ‘cultural’; seria certamente ingênuo pensar que nosso senso de belo da natureza não é mediado culturalmente”.<sup>313</sup>

Não é por acaso que ao apontar para uma autêntica experiência da natureza livre de uma relação violenta, Adorno quer evitar o rousseauísmo do *retournons*, pois este compromete diretamente aquilo que ele afirmava como o “belo natural na natureza fenomenal”.<sup>314</sup> Adorno não dedica maiores explicações sobre seu posicionamento em relação a Rousseau, mas tal como Kant, ele também nutria de certo modo um gesto para a experiência da primeira natureza. Deste modo, Rousseau já teria expressado anteriormente esse gesto de refúgio do mundo instituído enquanto mundo da dor, a diferença em relação a Kant é que o gesto que ele nutria para a experiência da natureza era explicitamente a de um retorno para a natureza primordial/originária, caracterizado como um estado natural ainda não corrompido pela vida em sociedade. Isto se torna perceptível através de sua exaltação do homem

---

<sup>311</sup> Ibid., p. 81.

<sup>312</sup> Ibid., p. 84.

<sup>313</sup> JARVIS, S. *Adorno. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1998, p. 100. “In a society organized around the production of exchange-value for its own sake, Adorno suggests, it is impossible to say what is ‘natural’ and what is ‘cultural’; it would certainly be naïve to think that our sense of the beauty of nature is not culturally mediated”.

<sup>314</sup> ADORNO, op. cit., p. 84.

selvagem, em detrimento do homem em sociedade, que por sua vez, estaria marcado pelo desenvolvimento da técnica e do industrialismo.

Concluamos que, vagando nas florestas sem indústria, sem palavra, sem domicílio, sem guerra e sem ligações, sem nenhuma necessidade de seus semelhantes, assim como sem nenhum desejo de prejudicá-los, talvez até sem nunca reconhecer algum deles individualmente, o homem selvagem, sujeito a poucas paixões e bastando-se a si mesmo, tinha apenas os sentimentos e as luzes próprios a esse estado, porque só sentia suas verdadeiras necessidades, só olhava o que tinha interesse de ver, e sua inteligência não fazia mais progressos do que sua vaidade.<sup>315</sup>

Adorno caracterizava esse tipo de exortação da vida natural como uma antítese vulgar entre técnica e natureza. O caráter errôneo desse tipo de antítese defendida por Rousseau “reside manifestamente no fato de a natureza não-contaminada pela intervenção humana e sem nenhuma marca do seu domínio, as morenas e as ladeiras de seixos soltos alpinas, se assemelham às montanhas de dejetos industriais”.<sup>316</sup> Assim como demonstramos na obra da década de 1940, aqui também percebemos a concepção do autor segundo a qual a dominação da natureza possui um núcleo histórico natural e por isso, é provável que dificilmente possa ter existido na relação entre humanidade e natureza (ainda que em graus distintos) uma relação livre da dominação. Uma autêntica experiência com a natureza não se trata então de um gesto de retorno para uma natureza originária, historicamente anterior ao advento do industrialismo perpetuado na sociedade burguesa. Do mesmo modo, ao apontar as semelhanças entre algo que usualmente se entende por natureza e aquilo que é explicitamente o resultado de intervenções humanas, Adorno quer demonstrar que essa experiência da natureza livre da dominação também não é possível no plano real do mundo empírico, pelo menos, enquanto “o progresso deformado pelo utilitarismo violentar a superfície da terra”.<sup>317</sup>

É nesse contexto que entra em cena a importância da natureza enquanto categoria estética. Segundo Adorno, se essa relação não pode ser realizada efetivamente no plano do real, será no âmbito da experiência estética que essa relação de dominação será anulada e uma reconciliação com a natureza será possível de ser vislumbrada. Enquanto bela, a natureza expressa algo que está para além das determinações conceituais do sujeito do conhecimento dominador e por isso, o belo na natureza representa aquilo que ultrapassa todo o intra-humano, que excede as intenções humanas. O belo natural “proporciona ao espectador algo de inteiramente diferente, algo onde a dominação humana tem os seus limites e que recorda a

---

<sup>315</sup> ROUSSEAU, J-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013, p. 76.

<sup>316</sup> ADORNO, op. cit., p. 84.

<sup>317</sup> Ibid., p. 80.

impotência da engrenagem humana”.<sup>318</sup> Ora, se esse belo excede aquilo que as intervenções humanas podem deformar então a própria apresentação estética da natureza não diz respeito a uma imagem convencional daquilo que se entende usualmente por natural. “A presença do belo natural não se refere ao seu sentido literal, como se fosse necessário uma espécie de retrato de uma paisagem”.<sup>319</sup> O que se entende por natureza propriamente dita, já é um produto do mundo das convenções, ou seja, apenas uma projeção. Logo, aqui também não se trata da apresentação estética de uma imagem originária da natureza em seu pretense estado natural livre das imposições humanas. Adorno apontava tanto a força quanto a fraqueza dessa concepção de belo natural enquanto o retorno à primeira natureza.

O fato de a experiência do belo natural, pelo menos segundo a sua consciência subjetiva, se manter aquém da dominação da natureza como se ela fosse *originalmente dada*, parafraseia a sua força e a sua fraqueza. A sua força, porque ela relembra o estado de não-dominação, que provavelmente nunca existiu; a sua fraqueza, porque ela se dissolve precisamente assim no amorfo de onde se elevou o gênio que só podia caber em sorte àquela ideia de liberdade realizada num estado de não-dominação (Destaque nosso e tradução modificada).<sup>320</sup>

Tanto na força quanto na fraqueza, a relação de não-dominação é o termo recorrente para a concepção de Adorno sobre uma autêntica experiência do belo natural, ainda que ele desconfie que essa relação não violenta nunca tenha existido de fato. Nesse sentido, no plano real do mundo empírico, Adorno não oferece nenhuma perspectiva de uma efetiva e imediata reconciliação entre ser humano e natureza. Entretanto, ao mesmo tempo ele afirma: “Neutralizada esteticamente, a dominação da natureza renuncia a seu poder. Na aparência da reconstituição do outro, mutilado na sua própria forma, ela torna-se modelo de algo não mutilado”.<sup>321</sup> Diante disto, esses aspectos nos direcionam para duas questões que servirão de pedra de toque para o belo natural e sua vinculação com as obras de arte: se essa experiência estética não diz respeito à primeira, nem mesmo à segunda, que natureza é essa a qual sua beleza apresenta os limites da dominação humana? Se apresentada esteticamente a dominação da natureza é neutralizada, como se daria então sua apresentação por meio das obras de arte?

Levando em consideração o que tratamos no capítulo anterior, podemos dizer que o belo natural apresenta a reconciliação com aquilo que historicamente foi reprimido em nome do processo de racionalização do esclarecimento. E quando falamos dessa repressão devemos entender que se trata não apenas da natureza interna, como também da natureza externa que

---

<sup>318</sup> Ibid., p. 86.

<sup>319</sup> PETRY, F. B. P. Belo Natural e Reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno. *Artefilosofia*, Ouro Preto/MG, n.17, p. 145-156, dezembro. 2014, p. 149.

<sup>320</sup> Ibid., p. 82.

<sup>321</sup> Ibid., p. 319-320.

resultou em imposição e dominação de seres humanos sobre outros seres humanos, pois, na “história das classes, a hostilidade do eu ao sacrifício incluía um sacrifício, porque seu preço era a negação da natureza no homem, em vista da dominação sobre a natureza extra-humana e sobre outros homens”.<sup>322</sup> Nesse sentido, nossa hipótese para responder aquelas perguntas segue a perspectiva de que a experiência estética do belo natural é o modelo legítimo de uma relação de não-dominação do ser humano sobre a natureza, localizada no espaço de não-identidade entre sujeito e objeto, isto é, trata-se da experiência da natureza não conhecida, que representa o fora de controle ao ser humano e por isso exhibe a impotência da razão dominadora que a tudo visa abarcar conceitualmente. Esses extratos apontam para a gnosiologia propriamente adorniana que significa a não-dominação do sujeito sobre o objeto, caracterizando assim, o primado do objeto na experiência subjetiva. Esse era o modelo de experiência a qual Adorno afirmava que algumas semelhanças haviam se transferido para a experiência estética das obras de arte que surgiam em sua época.

No séc. XX consolidou-se a lembrança das obras de arte autênticas que incorreram no desdém, sob o terror do idealismo. No plano linguístico, Karl Kraus tinha encarado a salvação de tais obras, em consonância com a sua apologia do que se encontra sob a opressão do capitalismo: o animal, a paisagem, a mulher. A isso corresponderia a orientação da teoria estética para o belo natural.<sup>323</sup>

Tudo o que se encontra sob o domínio do monopólio do capitalismo, todos os seres reduzidos à mera natureza, que segundo o princípio do esclarecimento, seriam meras coisas utilitárias que podem ser trocadas, por sua vez, seriam reconciliadas através de uma verdadeira experiência, isto é, a estética. Tratemos por enquanto de entender como o belo natural é o vestígio de algo que escapa a dominação humana. Em primeiro lugar, Adorno apontava as deformações com a experiência da natureza não apenas no âmbito da história da filosofia, mas também denunciava como o processo de racionalização do esclarecimento deformou historicamente a própria experiência com o que na natureza seria belo. Enquanto um poder desconhecido e incomensurável, as forças intempéries da natureza incontroladas precisavam ser dominadas a todo custo.

No contexto da *Teoria estética*, Adorno afirma que enquanto fora de controle humano, isto é, enquanto poder que excede aquilo que pode ser dominado, a natureza suscitava no ser humano a ânsia de dominá-la. Esse teria sido o rumo tomado pela tradição estética alemã: o medo de não poder dominar aquilo que representava uma superioridade sobre o eu esclarecido. “Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem da sua não-dominação

<sup>322</sup> ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 53.

<sup>323</sup> ADORNO, op. cit., p. 78-79.

suscitava o terror. Daí, a predileção durante muito tempo surpreendente pelas ordenações simétricas da natureza”.<sup>324</sup> Observamos assim que essas predileções representavam para Adorno uma maneira de dominar a natureza. É assim que a expressão do repugnante, do abjeto, do que não é esteticamente palatável, ocupa um lugar de destaque muito maior na estética adorniana do que na tradição estética alemã de outrora. Adorno aponta então que a própria categoria do belo surgiu por uma necessidade histórica de tornar a natureza dominada e, por isso, de certo modo, “o belo surgiu do feio mais do que ao contrário”.<sup>325</sup> Nesse sentido, por trás do surgimento da categoria do belo reside o motivo do esclarecimento. Semelhante ao sistema de pensamento ordenador que visa tornar organizado o que na natureza era tido como um difuso e incontrolado poder, o belo no âmbito da estética tradicional representaria os próprios motivos do esclarecimento ocidental, a saber, a repressão do que não se submete aos critérios de calculabilidade do mundo.<sup>326</sup>

Podemos entender então que a estética dialética de Adorno resgata sua crítica da dominação da razão instrumental sobre a natureza. Nesse sentido, Adorno parece apontar para o fato de que o belo, ou pelo menos sua construção hegemônica no âmbito da estética, acompanhou paralelamente os passos do processo histórico representado pelo esclarecimento. “A beleza não é o começo platonicamente puro, mas tomou forma na recusa do antigo objeto de temor, que só se torna feio, por assim dizer, emerge retrospectivamente, a partir do seu *telos*. A beleza é o fascínio sobre o fascínio e ele transmite-se a ela”.<sup>327</sup> Com efeito, no âmbito da tradição e de seu modo mais comum a natureza só pode ser considerada bela conquanto não apareça como poder incontrolável. Ela “só pode parecer bela, e no grau mais sublime, desde quando não mais se apresenta como fonte de ameaça. Deixando de causar horror, deixa ao mesmo tempo de mostrar-se horrorosa, podendo parecer bela”.<sup>328</sup> Logo, esses aspectos que o autor explicita de forma bem enfática nos impulsionam a entender mais um motivo do porque a própria concepção de belo natural aqui em voga não pode ser tomado de modo

---

<sup>324</sup> Ibid., p. 81.

<sup>325</sup> Ibid., p. 65.

<sup>326</sup> Nas pesquisas realizadas sobre a questão do belo em Adorno, essa relação entre a referida categoria e a dominação da natureza parece se apresentar já de forma constatada e consolidada. “Foi só com a liberdade conquistada perante a força da natureza, que esta revelou sua beleza como algo que transcende a existência e exhibe expressividade” In: PETRY, F. B. P. Belo Natural e Reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno. *Artefilosofia*, Ouro Preto/MG, n.17, p. 145-156, dezembro. 2014, p. 147. Ou ainda: “Por trás disso esconde-se nada menos que a conhecida ideia da dialética do esclarecimento, apenas transposta numa versão ‘estética’ [...] o belo, correlativo ao formal, impõe-se diante da natureza inerte, a fim de escapar de sua própria ameaça”. In: DUARTE, R. *Mimesis e Racionalidade*: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993. (Coleção filosofia: 29), p. 142

<sup>327</sup> ADORNO, op. cit., p. 62.

<sup>328</sup> CHIARELLO, M. *Natureza-Morta*: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 178.

literal. Daí ele afirmar que o belo “[...] na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar”.<sup>329</sup>

Mas essa espécie de continuidade com a *Dialética do esclarecimento* não se encerra nisso. Na *Teoria estética* Adorno afirma sobre a ideia da “purivocidade do belo natural”, a qual teria a mesma origem que na dos mitos.<sup>330</sup> Ou ainda: “O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado”.<sup>331</sup> Ora a plurivocidade da natureza ainda permitia nos rituais míticos que os feiticeiros perseguissem os múltiplos espíritos da natureza, não pela relação sujeito doador de sentido ao objeto sem sentido, tal como a razão instrumental promove, mas sim numa relação na qual o sujeito se via impelido a se modificar para se assemelhar ao objeto que buscava representar através de suas máscaras no contexto de seus rituais. Nesse sentido, a natureza, ou pelo menos as forças representantes do que se acreditava natureza, ditava as modificações no sujeito e não o contrário. É nessa perspectiva que se deu o recalçamento da natureza quando o eu, o sujeito dessa relação passou a requerer para si a posição de senhor sobre todas as coisas.

Desde então, as predileções conceituais do pensamento visa uma definição, uma correspondência entre objeto e sujeito, isto é, a identidade entre o conceito e o objeto, entre o que se pensa sobre o objeto e o que é o objeto. Daí os mal entendidos sobre a natureza que se seguiram no pensamento filosófico e que, por conseguinte, foram transplantados para o âmbito da estética, onde Adorno aponta porque a tradição não conseguiu de fato captar as exigências que a natureza suscitava para uma experiência na qual não mutilasse o que na natureza seria fenomenal. O belo natural, a qual possui a mesma origem que a do mito, necessita, pois, não dessa relação que se perpetuou no âmbito do esclarecimento do sujeito doador de sentido ao objeto sem sentido, mas sim que a dor perante as insuficiências de determinar conceitualmente a efemeridade do que não pode ser petrificado em conceitos, suscitava uma constante mudança de postura do sujeito, semelhante a como o xamã deveria mudar de máscara para se assemelhar aos múltiplos espíritos. Entretanto, essa mudança no sujeito não ocorre de forma agradável, mas sim em uma experiência da dor, da angústia que historicamente foi reprimida no trajeto do esclarecimento. Delineia-se, então, a importância da experiência do belo natural para a relação sujeito-objeto em Adorno.

Trata-se, acima de tudo, de pensar a razão como a experiência de uma *contradição objetiva*: a consciência é como uma espécie de precipitado da dominação da natureza do sujeito – e ela só é possível no fracasso dessa mesma dominação, na persistência de uma esfera de natureza não organizada, de materialidade não

---

<sup>329</sup> Ibid., p. 87.

<sup>330</sup> Cf. Ibid., p. 82.

<sup>331</sup> Ibid., loc. cit.

racionalizada na constituição do sujeito. Neste sentido, a *Teoria estética* fará da expressão do sofrimento a ideia regulativa do artístico.<sup>332</sup>

O belo, que não se reduz a meras categorias conceituais, possibilita Adorno compreender a relação sujeito-objeto de modo dialético, mas de certa forma tendendo muito mais para o objeto. Como afirma Rodrigo Duarte o que está contido nessa relação dialética é nada mais que o primado do objeto e sua objeção a estética formalista de Kant, a qual “fundamenta a pretensão universalmente válida do juízo de gosto no livre jogo da imaginação e do entendimento [...] que ocorre exclusivamente no interior do sujeito”.<sup>333</sup> Em oposição a esse formalismo de Kant, “o mais” do belo natural, isto é, aquilo que não pode ser expresso literalmente, ultrapassa as intenções configuradoras do sujeito e assinala uma assimetria em favor do objeto. Por sua vez, “o objeto pode deixar de ser pensado em conexão com o sujeito, mas o contrário não é possível”.<sup>334</sup> Deste modo, a experiência do belo natural não se reduz ao sujeito, mas esse sempre necessitará de um objeto que lhe é exterior e que o contrapõe.

Ao mesmo tempo, nessa relação não é o sujeito que deve determinar o objeto, mas é na irredutível autonomia deste que o sujeito toma consciência dos limites de seu domínio. Adorno dava a entender que as insuficiências dos juízos provenientes da tradição estética alemã sobre o belo natural tinham origem no fato de que seus representantes não perceberam essa irredutibilidade da natureza aos esquemas de identificações do sujeito, por isso, os mal entendidos perante a beleza da natureza. Ele afirmava que o “juízo de Solger e Hegel, que da indeterminação crepuscular do belo natural inferiam a sua inferioridade, estava errado. Goethe podia ainda distinguir entre os objetos que eram dignos da pintura e os que o não são”.<sup>335</sup> Nem mesmo grandezas matemáticas e o cânone de conceitos universais poderiam captar o que “se esquivava à conceitualização universal”.<sup>336</sup> Mas esses mal entendidos não significavam unicamente a fraqueza das teorias que se lançavam no trato do belo natural, nem mesmo a pobreza deste objeto temático.

Na verdade, o que essa tradição não percebeu foi que o “belo natural define-se antes pela sua indeterminação, imprecisão do objeto não menos que do conceito. Enquanto indeterminado, em antítese com as determinações, o belo natural é indefinível”.<sup>337</sup> Deste modo, na experiência do belo natural, sujeito e objeto não se excluem, mas ambos necessitam

<sup>332</sup> JÚNIOR, D. G. A. A restituição do corpo na Teoria estética. In: Org. IANNI, G.; GARCIA, D.; FREITAS, R. **Artefilosofia**: Antologia de textos estéticos. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 228.

<sup>333</sup> DUARTE, op. cit., p. 146.

<sup>334</sup> Ibid., p. 147.

<sup>335</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 89.

<sup>336</sup> Ibid., p. 87.

<sup>337</sup> Ibid., op. cit., p. 89.

de seu oposto. Eis porque Adorno apontava o momento de verdade na afirmação de Hegel segundo a qual o belo natural necessita ser salvo por uma consciência que lhe contraponha. Ao mesmo tempo, o posicionamento de Hegel perante o belo natural careceu em perceber que ele não se reduz a determinações do sujeito, mas que a autêntica experiência do que é belo na natureza necessita da mediação dialética entre sujeito e objeto, entre a autonomia do objeto que não permite ser dominado e o sujeito que percebe como vã suas tentativas de reduzir a plurivocidade da natureza em determinações conceituais. É justamente nessa dialética entre sujeito e objeto que Adorno percebia a riqueza da experiência do belo natural a qual foi transferido para a experiência estética das obras de arte. Trazemos assim uma eloquente passagem da *Teoria estética* que evoca essa relação dialética entre sujeito e objeto na experiência estética do belo natural.

Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; *o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva*. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo caráter (Destaques nosso).<sup>338</sup>

A experiência estética do belo natural, deste modo, é sempre uma experiência subjetiva ditada pelo primado do objeto. Essa experiência se transferiu para a arte. Mas diferentemente do que ocorre no processo de formação da razão instrumental, o eu que se lança nessa experiência não visa projetar seus próprios significados no objeto. A relação aqui não é entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, mas entre o objeto que não permite ser imputado de determinações conceituais e a dor do sujeito que percebe sua própria impotência diante do que não pode ser petrificado por conceitos. Em outras palavras, o primado do objeto da experiência estética significa que o objeto não é determinado pelo sujeito, mas é o sujeito que se vê impelido a se modificar perante o objeto que espera sua resolução ao mesmo tempo em que não o permite. Adorno afirma que foi justamente isso que faltou a estética hegeliana, que optou por favorecer o espírito subjetivo, a máscara impenetrável do eu em detrimento o belo na natureza que não se reduz a determinações, mas provoca uma experiência diferente no sujeito.

Segundo Adorno, Hegel teria operado primeiramente uma crítica ao formalismo kantiano, isto é, apontando que as próprias condições do conhecimento não ocorrem unicamente no sujeito, afinal, a grandeza do sistema hegeliano consistiria em considerar dialeticamente, os objetos constituintes da realidade, como momentos antagônicos, os quais

---

<sup>338</sup> Ibid., p. 87.

não podem ser considerados sem o seu outro. “Hegel prova que não são ideias discretamente separadas, mas cada uma delas exige seu oposto, e a relação de todas entre si é o processo”.<sup>339</sup>

É dessa forma que em uma contraposição a Kant o próprio conceito de dialética de Hegel visaria a mediação dialética dos objetos constituintes da realidade.

Os pólos opostos por Kant uns aos outros, forma e conteúdo, natureza e espírito, teoria e prática, liberdade e necessidade, coisa-em-si e fenômeno, são atravessados [*durchdrungen*] em conjunto pela reflexão, de tal modo que nenhuma dessas determinações subsiste como um termo último. Para poder ser pensado e existir, cada um precisa, de maneira inerente, do outro que Kant lhe opõe. Daí que para Hegel, mediação nunca significa, como a pintou o mais desastroso desentendimento desde Kierkegaard, um meio entre os extremos, a mediação ocorre através dos extremos e neles mesmos – esse é o aspecto radical de Hegel, que é irreconciliável com todo moderantismo [*moderantismus*].<sup>340</sup>

Demonstrando-se como um profundo leitor de Hegel, Adorno afirma que os pólos opostos, tomados enquanto momentos dialéticos indicam que a existência não pode ser considerada como algo estático. “Existência cujo fardo a razão hegeliana quis pôr em movimento, mesmo levando em conta aquilo que subsiste no existir”.<sup>341</sup> Podemos entender o que Adorno quer dizer com pôr a existência em movimento a partir daquilo que encontramos na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, mais precisamente no volume I, quando Hegel aponta para uma experiência do dialético no qual está presente de forma efetiva na realidade.

Tudo o que nos rodeia pode ser considerado como um exemplo do dialético. Sabemos que todo o finito, em lugar de ser algo firme e último, é antes variável e passageiro; e não é por outra coisa senão pela dialética do finito que ele, enquanto é em si o Outro de si mesmo, é levado também para além do que ele é imediatamente, e converte-se em seu oposto.<sup>342</sup>

Através desse “tudo que nos rodeia”, Hegel não quer perder de vista que a dialética, por se direcionar a existência, garante a efetividade da experiência concreta e não se reduz a meras abstrações e ao formalismo kantiano. Sobre isso, Adorno é bem claro quando afirma que hoje em dia “difícilmente um pensamento teórico que não leve em conta a filosofia hegeliana fará justiça à experiência da consciência e, a bem dizer, não apenas da consciência, mas da consciência concreta [*leibhaftig*] dos homens”.<sup>343</sup> Essa posição dialética é crucial para a sua recepção em Adorno. Como afirma Erick Lima

<sup>339</sup> ADORNO, T. W. Aspectos. In: **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013, p. 80.

<sup>340</sup> Ibid., p. 79.

<sup>341</sup> Ibid., p. 72.

<sup>342</sup> HEGEL, G. W. F. **ENCICLOPÉDIA DAS CIÊNCIAS FILOSÓFICAS EM COMPÊNDIO: 1830**. Traduzido por Paulo Meneses, com colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995 (O pensamento Ocidental), 1995, p. 165.

<sup>343</sup> ADORNO, T. W. Aspectos. In: **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013, p. 72.

conhecemos bem o sentido geral dessa formulação, recorrente em textos de Adorno: Hegel teria concebido a estrutura dialética da experiência, estrutura que possibilita *uma mediação dinâmica e recíproca entre sujeito e objeto*, estrutura que permitira uma concepção não reificada de experiência, refratária a posições epistemológicas excessivamente radicais – tais como o empirismo, o materialismo e o idealismo (destaque nosso).<sup>344</sup>

Contudo, se a questão da mediação dialética marca a aproximação entre estes dois filósofos, é necessário observar também o momento de distanciamento que vai se configurando na medida em que entendemos que a dialética adorniana suspende a síntese positiva do discurso filosófico, o que para Hegel, ainda com toda a sua defesa do dialético ou negativamente racional, foi impossível de lançar mão. Segundo Hegel,

a filosofia não fica então no resultado puramente negativo da dialética, como é o caso com o ceticismo. Este distorce seu resultado, enquanto o sustenta como uma negação simples – quer dizer, abstrata. Enquanto a dialética tem por resultado o negativo – que é, justamente enquanto resultado, ao mesmo tempo o positivo, porque contém, como suprasumido em si, aquilo de que resulta, e não é sem ele. Isto porém é a determinação fundamental da terceira forma do lógico, ou seja, do *especulativo* ou positivamente-racional.<sup>345</sup>

Ainda que a dialética hegeliana proponha a contraposição de momentos opostos como signo de algo que não pode ser decido de modo unilateral, ele opta por considerar o resultado negativo desse movimento como uma positividade especulativa racional. Delineia-se, assim um dos motivos de Adorno afirmar que a dialética de Hegel é falsa segundo o seu próprio veredicto. Ainda que a dialética hegeliana ultrapasse “em muito toda a metafísica tradicional e o conceito pré-especulativo de idealismo. O idealismo, entretanto, não é abandonado”.<sup>346</sup> Conforme afirma Giovanni Zanotti a dialética, para Adorno, possui tanto um lado objetivo, como um lado subjetivo. Ainda que o não idêntico seja o *telos* da sua dialética negativa, a identidade ainda precisa ser afirmada, pois pensar ainda significa identificar. Por isso, as determinações dialéticas entre sujeito e objeto não podem ser concebidas como meras diferenças, mas sim enquanto contradições. “A dialética, de acordo com Adorno, é precisamente o uso da identidade – ou seja, do pensamento – contra ela própria: ao transformar a identidade em algo positivo, Hegel teria traído o próprio espírito de seu método”.<sup>347</sup> O que, por sua vez, foi determinante para a crítica adorniana sobre o aporte lógico

<sup>344</sup> LIMA, E. Dialética, Linguagem e Genealogia: sobre o programa da dialética negativa de Adorno. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília/DF, v.2, n. 1, p. 143-164, outubro. 2014, p. 146-147.

<sup>345</sup> HEGEL, op. cit., p. 166.

<sup>346</sup> ADORNO, T. W. Aspectos. In: **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013, p. 84.

<sup>347</sup> ZANOTTI, G. Ser objetivo como não-identidade: sobre as críticas de Marx e Adorno a Hegel. **Limiar**, Guarulhos/SP, vol. 4, n. 7, p. 191-206. 1 semestre, 2017, p. 202-203.

a qual era concebida a dialética hegeliana. Em outras palavras, por não ter conseguido se desvencilhar

de preceitos teleológicos sistemáticos, orientados em geral pela expectativa condizente com uma concepção constitutiva de subjetividade vigente no idealismo alemão, Hegel teria, assim segue Adorno, comprometido o potencial de sua formidável percepção para a formulação de um paradigma genuinamente crítico de racionalidade.<sup>348</sup>

Após essa pequena incursão pela relação entre esses dois filósofos, podemos entender então porque nas suas considerações sobre o belo natural, Adorno afirma que Hegel sacrifica o belo natural ao espírito subjetivo, talvez pelo receio de uma dialética que nunca se encerra na experiência do que é belo na natureza. Ora, o “sujeito-objeto hegeliano é sujeito”,<sup>349</sup> então o belo da natureza que não se reduz as identificações do sujeito, na estética de Hegel, apenas pôde ser “vítima da suspeita de fraqueza subjetiva”.<sup>350</sup> Para Adorno a contradição entre sujeito-objeto, isto é, o não-idêntico na experiência do belo natural é o telos da experiência estética. A estética dialética em voga é a experiência do não-idêntico, a negatividade de um momento em que sujeito e objeto da relação do conhecimento não se identificam, mas se confrontam, não pela experiência da dominação, mas sim do sofrimento do sujeito perante a natureza que não pode ser dominada, isto é, que permanece desconhecida ao não ser definida. Segundo Douglas Júnior,

se o sofrimento é o índice da natureza dominada no sujeito, a expressão estética é pensada por Adorno como expressão de algo objetivo, que resiste à dominação. A não identidade da natureza com o seu conceito e seu uso é registrada, na filosofia de Adorno, como *belo natural*, [...] com a noção de belo natural, Adorno pretende articular uma expressividade da razão, capaz de, em vez de representar a redutibilidade da natureza aos esquemas da autoconservação, trazer à expressão a objetividade irredutível presente no sujeito e na razão, como sofrimento, como natureza dominada.<sup>351</sup>

É nessa experiência do não-idêntico que reside o belo natural, pois uma vez que sua plurivocidade é preservada, e ela provoca no sujeito a necessidade de se modificar pela experiência do sofrimento perante a beleza indeterminável conceitualmente. Se no procedimento da razão instrumental o sujeito é o dominador que decide como o objeto deve ser, por sua vez, na experiência estética do belo natural é o objeto que designa a forma como o sujeito deve se apresentar. “Para lá da aporia do belo natural, menciona-se aqui a aporia da

<sup>348</sup> LIMA, op. cit., p.149.

<sup>349</sup> ADORNO, T. W. Aspectos. In: **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013, p. 85.

<sup>350</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 91.

<sup>351</sup> JÚNIOR, op. cit., p. 228.

estética no seu conjunto. O seu objeto define-se como indeterminável, negativamente”.<sup>352</sup> Isto quer dizer que se na relação de domínio da natureza ocorre a formação do eu enquanto máscara impenetrável, na experiência estética do belo natural, essa máscara nas duas uma, ou deve ser quebrada ou deve ser modificada por outra, provocando uma constante mudança no sujeito diante do objeto.

É dessa forma que os “paradoxos da estética são ditados pelo seu objeto”,<sup>353</sup> e não pelo sujeito. Esses paradoxos são transferidos para a experiência das obras de arte, que por sua vez, parece apresentar uma espécie de respeito com a natureza, pois, a “arte não é como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete”.<sup>354</sup> Por sua vez, se ela possui esse comprometimento, por assim dizer, com o que na natureza é indeterminado conceitualmente, “a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo”.<sup>355</sup> Nesse sentido, apontamos para esse entrelaçamento entre natureza, arte e filosofia a qual gostaríamos de na intenção de levar esse entrelaçamento a termo, explicitar essa importância para aquilo que Adorno entende por pensamento filosófico.

Em um contexto diferente Adorno fazia algumas observações sobre o que ele entende por pensar filosoficamente, segundo o qual ele afirmava sobre a primazia do objeto como a possibilidade de compreender a mediação dialética entre sujeito-objeto. Em contraposição à Kant e ao idealismo, ele apontava para uma experiência de alteridade no pensamento filosófico, isto é, uma relação entre o eu e o não-eu.

A passividade está no âmago do ativo, é um constituir-se do Eu a partir do não-Eu. Disso ainda se irradia algo para a configuração empírica do pensar filosófico. Para ser produtivo, precisa sempre ser determinado a partir de sua coisa [*Sache*]. Essa é a sua passividade. Seu esforço coincide com sua aptidão para aquele. A psicologia a denomina relação objetal ou carga objetal. Mas ela é de muito maior alcance que o aspecto psicológico do processo de pensar. A objetividade, a verdade do pensamento depende de sua relação com a coisa. Subjetivamente considerado, o pensar filosófico é incessantemente confrontado com a exigência de conduzir-se em si mesmo de acordo com as regras da lógica e de, não obstante, *receber em si aquilo que não é ele mesmo* e que não se submete mais a ‘*priori*’ à sua própria legalidade. O pensar, enquanto ato subjetivo, deve primeiro *entregar-se verdadeiramente à coisa* [...] Dela depende o pensamento mesmo ali onde o conceito de uma coisa *lhe é problemático* e onde o pensar se propõe primeiro fundá-la ele mesmo (destaques nosso).<sup>356</sup>

<sup>352</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 89.

<sup>353</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>355</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>356</sup> ADORNO, T. W. Observações sobre o pensamento filosófico. In: **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 17-18.

O pensar não se esgota em uma lógica formal pura intemporal, ou ainda podemos dizer que o pensamento em ato jamais se dissocia do conteúdo da qual se direciona. “Através da concentração, a tensão do Eu é mediada por algo que se lhe contrapõe”.<sup>357</sup> Para Adorno, o pensar de modo efetivo é aquele na qual está sempre em uma espécie de tensão com o objeto enquanto um desafio quase insuperável. Não obstante esse objeto por mais que apresente a opacidade e a indecifrabildade de sentidos, jamais deve ser encarado com a suspeita de uma fraqueza, mas sim como o objeto que aponta para o verdadeiro pensar filosófico, ou seja, o que se confronta com o diferente que não permite identificações e justamente por isso o pensar por constelações de momentos que jamais se encerram.

Os pensamentos que são verdadeiros devem renovar-se incessantemente pela experiência da coisa, a qual, não obstante, só neles recebe sua determinação. A força que se requer para isso, não a amarração [*Abschnurren*] das conclusões, é a essência da consequência filosófica. Verdade é constelação em devir, não algo que se percorre automaticamente, onde o sujeito seria talvez aliviado, mas dispensável.<sup>358</sup>

Na interpretação do patos Nietzscheano sobre o viver perigosamente, Adorno reclamava para o pensamento filosófico o pensar perigosamente, isto é, “estimular o pensamento a partir da experiência da coisa, não recuar diante de nada, não se deixar embarçar por qualquer conveniência [*Convenu*] do previamente pensado”.<sup>359</sup> Que o pensamento não recue de ante de nada não se quer dizer que ele deva dominar o objeto para qual se dirige, tal como na razão instrumental, mas sim que o autêntico pensamento filosófico é aquele que se lança na experiência do que não pode ser petrificado conceitualmente, a efemeridade da coisa que não permite se tornar adequada. Muito semelhante ao que afirmava na sua aula inaugural de 1931, o interpretar o que se manifesta de forma enigmática, por constelações, por ordenações cambiantes, pois, a escrita que a filosofia deve ler, encontra-se como cifra que exige que pensamento comece sempre de novo.<sup>360</sup> Retomando, o belo natural em Adorno permanece como o modelo de uma experiência de não dominação, uma experiência subjetiva que aponta para a primazia do objeto a qual se transferiu para a experiência estética das obras de arte que surgiam na virada do século XIX para o século XX.

### 3.4.1. Da transição do belo natural para o belo na arte

Totalmente feita pelos homens, a obra de arte contrapõe-se pela sua aparência ao não-fabricado, à natureza. Como puras antíteses, porém, ambas referem-se uma à outra: a natureza à experiência de um mundo mediatizado, objetivado; a obra de arte

<sup>357</sup> Ibid., p. 18.

<sup>358</sup> Ibid., p. 21.

<sup>359</sup> Ibid., p. 22.

<sup>360</sup> Cf. ADORNO, T. W. A atualidade da filosofia. In: **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018, p. 443, p. 444.

à natureza, ao representante mediatizado da imediatidade. Por isso, a reflexão sobre o belo natural é imprescindível [*unabdingbar*] na teoria da arte.<sup>361</sup>

Assim como a possibilidade da existência real de uma relação de não dominação da natureza, também a própria forma como a arte apresenta esse modelo de experiência é paradoxal. Antes de tudo, consideremos que tal como nas obras de Kant e Hegel, na *Teoria estética* também vemos o momento de transição do belo natural para o belo artístico. Entretanto, os representantes desta tradição apenas puderam conceber essa transição em um horizonte hierárquico. Afinal, se Kant continha um certo desdém pelo fabricado,<sup>362</sup> em Hegel literalmente “o conceito de subalterno aparece na transição do belo natural para o belo artístico”.<sup>363</sup> Por sua vez, em Adorno, tanto a experiência do objeto que não é fabricado, e que nem ao menos temos a imagem do seu ser em-si, quanto a experiência de produções que se ausentam de simples intenções humanas, são igualmente importantes.

O modo como o belo natural e o belo artístico se articulam enquanto experiências, “revela-se na experiência que àquele se aplica. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência”.<sup>364</sup> Desde logo, percebemos mais uma vez que o belo natural não diz respeito nem a primeira, nem a segunda natureza, mas a experiência do que não foi incorporado pela razão e pelas convenções sociais. Talvez, o aspecto mais essencial de ambas as experiências seja o fato de que elas promovem a renúncia daquilo outrora conduzia o sujeito impelido pelo medo da natureza enquanto poder desconhecido, a auto-conservação.

Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza enquanto belo fenomenal não é percebida como objeto de ação. A renúncia aos fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza. A este respeito, a diferença entre esta e a experiência artística não é tão considerável. A mediação aparece tanto na relação da arte com a natureza como na relação inversa.<sup>365</sup>

Se a experiência do belo natural aponta para uma experiência da natureza reconciliada, então ela não pode ser a experiência do conteúdo que sirva de matéria prima para as obras de arte. Do mesmo modo, se o belo natural é a natureza não organizada, não administrada, então ele não pode atender a necessidades que estão para além dele próprio. Suas próprias intenções ausentam-se de intenções humanas e por isso é o modelo tão importante para as obras de arte. Tal como na natureza não-dominada, a arte possui intenções que lhes são próprias. “A arte

<sup>361</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 77.

<sup>362</sup> Ver a primeira citação da página 77.

<sup>363</sup> ADORNO, op. cit., p. 92.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 81 - 82.

procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana. Esta é apenas seu veículo. Quanto mais perfeita uma obra de arte, tanto mais as intenções dela se ausentam”.<sup>366</sup> Para Adorno as autênticas obras de arte possuem sua beleza justamente neste fato de possuírem leis particulares que excedem as intenções configuradoras que se perpetuam na realidade que lhes é exterior. Com efeito, se percebe não apenas a importância do modelo de uma experiência de não-dominação para as obras de arte, mas também que em nenhum outro meio se pode apresentar tão perfeitamente como se daria essa experiência de não-dominação do que por intermédio das obras de arte. Vejamos, então, os motivos para Adorno considerar que apenas no plano estético reside a experiência da natureza não-dominada, isto é, o momento em que ocorre uma possível reconciliação entre natureza e cultura.

Segundo Adorno, na sociedade aquilo que se apresenta como o signo do mundo historicamente produzido, onde as próprias relações humanas encontram-se reificadas, a própria linguagem que aí predomina é a linguagem lógica discursiva que a tudo visa abarcar conceitualmente, pois seu único anseio é tornar conhecido o desconhecido. Diante da potência do belo natural, que resiste a simples determinações conceituais, esta linguagem se apresenta impotente e incapaz de dizer o que na natureza exige uma linguagem não conceitual. Uma mais autêntica relação com o belo natural necessita de outra linguagem, uma que respeite o belo na natureza e não impute a ele meros significados subjetivos. “A expressão ‘Que belo’ perante uma paisagem fere a sua linguagem muda e diminui sua beleza; a natureza fenomenal quer silêncio”.<sup>367</sup> Podemos entender, então, porque Adorno repudia elogios a natureza, pois, o mero elogio pretende petrificar o que reside no efêmero do que não pode ser conceituável. “Quem quisesse fixar o belo natural num conceito invariante cairia no ridículo como Husserl, ao afirmar que percebe a natureza enquanto caminha a fresca verdura da relva”.<sup>368</sup>

Deste modo, o belo natural necessita de outra linguagem, a qual se encontra resguardada da racionalidade instrumental perpetuada na segunda natureza. Adorno apontava as obras de arte como os únicos meios de se realizar essa segunda linguagem, pois aí predomina o reino das leis particulares que se expressam pelo o outro da racionalidade. Podemos explicar melhor essa expressão a partir de uma passagem muito interessante da *Teoria estética* em que Adorno prepara o terreno para compreendermos de que modo as obras de arte, enquanto criações são os legítimos representantes daquilo que não é fabricado, daquilo que se encontra para lá da mediação universal.

---

<sup>366</sup> Ibid., p. 95.

<sup>367</sup> ADORNO, op. cit., p. 85.

<sup>368</sup> Ibid., p. 87.

Quanto mais a arte se organiza totalmente como objeto do sujeito e se exteriorizam as suas intenções simples, tanto mais a sua linguagem se articula segundo o modelo de uma linguagem não conceitual, de significações não petrificadas; seria semelhante à que figura no que, no período romântico, se chamou, com uma metáfora gasta e bela, o Livro da Natureza. Na senda da racionalidade e através desta, a humanidade percebe na arte *o que a racionalidade esqueceu* e que a sua reflexão segunda relembra. O ponto de fuga deste desenvolvimento, sem dúvida apenas um aspecto da nova arte, é o conhecimento de que a natureza, enquanto bela, *não se deixa reproduzir*. Pois, o belo natural enquanto fenômeno é ele próprio imagem. A sua representação tem algo de tautológico que, ao objetivar o fenômeno, o faz simultaneamente desaparecer (destaque nosso e tradução modificada).<sup>369</sup>

Como Adorno afirma na obra de 1940, na passagem do mito para a logística, o pensamento perdeu a capacidade de reflexão sobre si mesmo.<sup>370</sup> Na esteira de Axel Honneth podemos dizer que se trata de uma patologia social da razão, ou em termos éticos significam que o sofrimento social constituído historicamente é causado por essa razão deficiente.<sup>371</sup> Deste modo, sua potencialidade integral foi reprimida, esquecida em nome de uma racionalização cega. Nesse sentido, as obras de arte, são os legítimos meios no qual se resgata o outro da razão que foi reprimido. É disso que se trata a sua reflexão segunda, que através de sua expressão não conceitual e, portanto, enigmática comunica o incomunicável, através de uma linguagem não discursiva, não conceitual. Para Adorno o *Wanderers Nachlied* de Schubert é exatamente a expressão dessa linguagem não conceitual, “ele é incomparável, porque aí não é tanto o sujeito que fala [...], mas porque imita, pela sua linguagem, o indizível da linguagem da natureza”.<sup>372</sup> A arte é o único meio pelo qual se realiza uma segunda linguagem que nega de forma determinada a linguagem lógica discursiva, perpetuada nas relações do mundo das convenções.

Veremos isso melhor mais à frente, mas podemos adiantar que a arte, domínio no qual imperam as leis particulares, não realiza uma segunda racionalidade oposta à racionalidade instrumental. Na verdade, a arte pela sua simples existência denuncia que a razão enquanto momento que constrói e organiza não representa a razão de forma integral, mas apenas uma parte que foi tomada como o todo e deste modo, arte enquanto racionalidade realiza o outro da razão que foi esquecido, daí que Adorno afirmava: “A arte é racionalidade, que critica esta sem se lhe subtrair”.<sup>373</sup> A arte moderna por meio de sua linguagem não conceitual, mantém a dignidade do belo natural enquanto imagem que não pode ser reproduzida. Ao mesmo tempo

<sup>369</sup> Ibid., p. 83.

<sup>370</sup> Cf. ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 42.

<sup>371</sup> Cf. HONNETH, A. Uma patologia social da razão: sobre o legado intelectual da Teoria Crítica. In: RUSH, F (org.). **Teoria Crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Ideias & Letras, 2008, p.391.

<sup>372</sup> ADORNO, op. cit., p. 89 – 90.

<sup>373</sup> Ibid., p. 69.

em que Adorno dizia que a arte imita o belo natural, ele próprio se preocupava em apontar o caráter inimitável e não reproduzível do belo na natureza.

Deste modo, ele aponta a questão da imitação da natureza em um caráter duplo. Por um lado, quando toda forma de industrialismo ou mesmo artística pretende imitar a natureza por intermédio de uma reprodução literal do que se pretende tomar por natureza, Adorno apontava não apenas que se tratava de uma imagem historicamente distorcida da natureza, como também dizia respeito de uma forma de tornar a natureza útil como valor de troca, ou ainda como objeto de ação; por outro lado, quando a arte mais se afastava da reprodução do belo natural e de toda a intenção de objetivá-lo, mais ela respeitava a natureza que foi historicamente reprimida, imitando, não a natureza em si mesma, mas aquilo que ela promete, pois, sequer temos sua imagem real. Daí que Adorno afirmava que “a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural”,<sup>374</sup> isto é, o belo que escapa a determinações conceituais. Vejamos este caráter duplo de perto.

Adorno repudiava toda forma de reprodução ou tentativa de uma experiência imediata da natureza. “Quanto mais intensamente se contempla a natureza, tanto menos se penetra na sua beleza, exceto se ela espontaneamente já coube de sorte em alguém. Vã é, quase sempre, a visita intencional de pontos de vista famosos, dos miradouros do belo natural”.<sup>375</sup> No mundo das convenções assim se encontravam as pretensas experiências com a natureza, onde a organização e o planejamento objetivam dar fim ao que na natureza não pode ser petrificado. O autor aponta como essas tentativas de ralação imediata com a natureza torna mais distante ainda uma autêntica experiência do belo natural. No turismo organizado a natureza era tomada como um valor de troca, “tornou-se informalmente neutra e apologética: a natureza transforma-se em reserva neutra e em álibi”.<sup>376</sup> Ele ainda continua: “difícilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza. Sentir a natureza, o seu silêncio, tornou-se comercialmente explorável”.<sup>377</sup>

Enquanto produto comercialmente explorável a natureza continua a ser violentada, e mesmo as pretensas formas de apontar algo de fato como natureza, surgia como propósito para torná-la mercadoria: “mesmo onde a experiência de algo natural se dá como a de um indivíduo integral, como se ela estivesse protegida da administração, tem a tendência para mistificar”.<sup>378</sup> Por sua vez, enquanto simples conteúdo de uma representação artística, a

---

<sup>374</sup> Ibid., p. 87.

<sup>375</sup> Ibid., p. 85.

<sup>376</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>377</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>378</sup> Ibid., p. 83.

experiência de não dominação com a natureza também não se realiza, “toda a arte naturalista só falaciosamente se aproxima da natureza porque, tal como a indústria a reduz a matéria-prima”.<sup>379</sup> Nem mesmo o impressionismo alemão escapa da denuncia de Adorno.

O mal-estar a este respeito atualiza-se em extremos de tal modo que a zona de bom gosto da imitação da natureza permanece tanto mais intacta. A floresta verde dos impressionistas alemães não tem mais dignidade do que o *Königsee* dos decoradores de hotéis. Os franceses perceberam exatamente porque é que tão poucas vezes escolheram como tema a natureza pura, porque é que, embora não se voltando para algo tão artificial como dançarinas de jockeys ou a natureza adormecida do inverno de Sisley, disseminavam as suas paisagens como emblemas da civilização, que contribuíram para a esqueletização da forma, por exemplo, em Pissarro. O ponto de vista de Proust, segundo o qual a percepção da própria natureza se modificou com Renoir, não só difunde a consolação que o poeta bebia no impressionismo, mas também implica o horror: o fato de que a coisificação das relações entre os homens contamina toda a experiência e se erige literalmente em absoluto.<sup>380</sup>

As relações encontram-se coisificadas e isso impede a própria experiência imediata com o belo natural. Quando Adorno percebia que se tratava de um imediatismo para com a natureza, ele apontava a deformação e violação do seu ser em sim mesmo, pois um dos aspectos fenomenais do belo na natureza reside no fato de ele denunciar os limites da universalidade da mediação na relação sujeito-objeto, “pois a universalidade da mediação não se transformou em vida ativa”.<sup>381</sup> O belo natural enquanto representante daquilo que está para além da mediação universal, necessita de uma expressão que não inclui uma linguagem identificadora, mas a linguagem do não idêntico. Sob este aspecto arte e natureza estabelecem uma relação dialética entre proximidade e distância, pois se o a arte quer manter o que a natureza promete ela “só consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesma”.<sup>382</sup> Pois o belo na natureza designa o que escapa as determinações humanas, que por sua vez, as obras de arte pela sua própria forma é terreno das leis particulares, sua linguagem, sua racionalidade não é a mesma da que se perpetuou no mundo administrado. Uma passagem bem interessante da *Teoria estética* aponta para o fato de que elas se mediatizam não por uma imitação direta do que na natureza seria conteúdo, mas simplesmente pelo comportamento que enquanto negação determinada da sociedade, ou melhor, do Mundo Administrado. Escreve Adorno,

enquanto linguagem dos homens, simultaneamente organizadora e reconciliada, a arte gostaria de se aproximar daquilo que, na linguagem da natureza, se oculta aos homens. [...] Elas estendem ao extremo a esfera da dominação dos homens, não à letra, porém, mas em virtude do estabelecimento de uma esfera para si, que se separa da dominação real precisamente pela sua imanência estabelecida e deste modo a

---

<sup>379</sup> Ibid., p. 82.

<sup>380</sup> Ibid., p. 83.

<sup>381</sup> Ibid., p. 80.

<sup>382</sup> Ibid., p. 82.

nega na sua heteronomia. Só mediante esta polarização, não através da pseudomorfose da arte e natureza, é que as duas reciprocamente se mediatizam. Quanto mais rigidamente as obras de arte se abstém do natural e da reprodução da natureza, tanto mais as obras bem sucedidas se aproximam da natureza. A objetividade estética, reflexo do ser-em-si da natureza, realiza perfeitamente o momento de unidade subjetivamente teleológico; só assim as obras se tornam semelhantes à natureza. Em contrapartida, toda semelhança particular é acidental, quase sempre estranha à arte e ligada às coisas.<sup>383</sup>

Diante do seu poder desconhecido, a natureza foi historicamente violentada pela humanidade em defesa da razão instrumental. Sua imagem foi deformada e sequer podemos retomá-la de forma literal, nem mesmo através de um gesto de retorno para o suposto estado natural. Segundo Adorno, a possibilidade de reconciliação com a natureza seria respeitando o seu próprio caráter desconhecido que provocava o medo imemorial ao ser humano. Mas perdemos essa possibilidade de experiência imediata com ela e não podemos recuperá-la nos remetendo diretamente a uma suposta natureza. Deste modo, é apenas por intermédio das obras de arte que poderemos reaver essa experiência que foi reprimida. Adorno falava em autênticas obras de arte, pois ele apontava para o novo que surgia no século XX, portanto, se tratava da arte moderna na qual observava a experiência do enigmático e daquilo que impede que o sujeito se identifique com a obra esperando que ela revele algo que o satisfaça.

Sob este aspecto, paradoxalmente, o belo natural não tem nada de belo propriamente dito, pois, ele representa aquele medo imemorial do ser humano diante daquilo que não pode ser dominado. Ele representa aquilo que estaria para fora do campo das convenções humanas, ele não é segunda, nem primeira natureza, pois ambas, foram violentadas pelas intervenções humanas, ou seja, o belo natural não é socialmente aprovado, nem mesmo agrada ao espírito que busca se deleitar em uma mera contemplação. Contudo, para Adorno, é justamente nesse fora de controle, nesse fora do campo das significações que residiria o belo natural. Nesse sentido, a “imagem do mais antigo na natureza é, na sua inversão, a cifra do que ainda não existe, do possível: como sua aparição, ela é mais do que um existente; mas, a reflexão a tal respeito é já quase um sacrilégio.”<sup>384</sup>

Mas enquanto representante no campo dos artefatos, as obras de arte permanecem enquanto que uma promessa, onde seu momento de reconciliação tomado de modo ingênuo falsifica seu momento de verdade enquanto representante do belo natural. Desse modo, o belo natural é súbita imagem de uma negatividade, que se recusa às identificações positivas de conceitos. Portanto, a mediação entre a arte e natureza, exprime aquilo que é caro a Adorno, a

---

<sup>383</sup> Ibid., p. 94.

<sup>384</sup> Ibid., p. 90.

saber, que se a arte possui seu conteúdo enigmático é, porque, ao se recolher para a sua própria esfera enquanto mônada sem janelas, ela compartilha a seu modo, aquele vestígio do não-idêntico que o belo natural exprime quando se tenta da mesma forma defini-lo através de conceitos.

O belo natural é enquanto tal, pois ele permanece como aquilo que escapa ao mundo administrado, àquele reino proclamado pelo pensamento ordenador o qual dominou a natureza. Podemos assim observar melhor, também, um dos aspectos importantes dado por Adorno ao belo natural como imprescindível à teoria da arte. Contudo, a presente reflexão não encerra de fato alguns aspectos mais essenciais para compreendermos de que forma a arte e o belo natural se relacionam. Se arte imita o belo natural por intermédio de sua linguagem não conceitual, isto é, a linguagem do não-idêntico, é preciso entender então que linguagem é essa. Desde logo, adiantamos que trata-se, pois da linguagem que representa o outro da razão que foi reprimido pelo projeto do esclarecimento em favor da razão instrumental. Esse outro é a linguagem não conceitual, não identificatória que no âmbito da *Teoria estética* recebe o nome de mimesis.

#### 4. CAPÍTULO 3 – ARTICULAÇÃO ENTRE BELO NATURAL E BELO ARTÍSTICO

Por fim, tomada a importância da categoria estética do belo natural, poderemos assim traçar um entendimento sobre de que modo – não apenas em seus aspectos gerais, mas tentaremos nos lançar de modo mais minucioso – a arte moderna, compreendida por Adorno como criação humana e ao mesmo tempo desprovida da mera intenção humana, carrega em sua objetivação imanente, a promessa de reconciliação do belo natural, em outras palavras, de que forma a arte imita o belo da natureza. Enquanto experiência representante da promessa do belo natural de não dominação na mediação sujeito-objeto, a arte moderna em seu caráter hermético não possui um conteúdo evidente a ser compreendido, mas sim interpretado. Deste modo, tudo indica que a melhor maneira de entendermos como a arte imita o belo natural sem elegê-lo como matéria prima ou objeto de ação, é por intermédio do conceito de mimesis, que por sua vez, parece está intimamente relacionado com a arte moderna e o belo natural. Entretanto, para entendermos sua importância na *Teoria estética*, devemos retomar as primeiras considerações de Adorno sobre esse conceito a fim de não apenas trazer à tona o que mudou de uma etapa de seu pensamento para a outra, como também, demonstrar a relevância que esse conceito desempenha e esclarece não apenas questões estéticas, mas apontam para contornos éticos e políticos em seu pensamento filosófico. Poderemos entender a experiência estética em Adorno, como o comportamento mimético de não dominação que relembra no sujeito o outro razão que se perdeu no trajeto do esclarecimento, limiar no qual a razão se instrumentalizou.

##### 4.1. Sobre o conceito de Mimesis

Ao nos debruçarmos sobre o pensamento adorniano a respeito do comportamento mimético na *Teoria estética*, entendemos que não se pode analisá-lo sem recorrermos a algumas incursões na *Dialética do esclarecimento*. A hipótese que aqui gostaríamos de seguir seria a de que na passagem da obra escrita a quatro mãos para a obra publicada postumamente o conceito de mimesis propriamente dito em Adorno não sofreu muitas alterações, entretanto, o que se modificou radicalmente foi o seu próprio posicionamento a respeito desse conceito. Na obra póstuma ele retoma questões muito importantes contidas na obra da década de 1940, quais sejam: sobre o domínio da natureza, a racionalidade dominadora que sucumbiu a instrumentalização e o lugar que a obras de arte ocupam nesse contexto. No caminho de Jeanne Marie Gagnebin, entendemos que trazer à tona essas questões significa fazer jus a importância que o comportamento mimético possui para o pensamento crítico de Adorno, pois, “é a relevância do mimético que esclarece também a relevância do estético na filosofia

de Adorno – e não só a esperança de que as obras de arte autônomas apresentem um teor emancipatório”.<sup>385</sup>

Entretanto, antes mesmo de nos debruçarmos na questão da mimesis e seu correlato entre a obra escrita a quatro mãos e a obra publicada postumamente, devemos trazer à tona outro escrito de Adorno que está intimamente ligado com as questões que veremos a seguir. No texto *Sobre sujeito e objeto*, de forma muito interligada com a obra escrita na década de 1940, Adorno caracterizava dois modelos, se podemos dizer assim, de teoria do conhecimento, isto é, duas formas opostas da relação sujeito-objeto. Por um lado, ele afirmava sobre a forma mais arcaica e original do estado de indiferenciação, ou ainda, uma “feliz identificação de sujeito e objeto”.<sup>386</sup> Ainda que ele não mencione o termo propriamente dito, se torna evidente que ele aponta para o conceito mimesis que no âmbito da *Dialética do esclarecimento* era afirmada como a forma mais arcaica do esclarecimento e, portanto, de domínio da natureza.

Por outro lado, ele também afirmava sobre o outro modelo dessa relação, a mais atual e que se caracteriza pela total cisão e distanciamento entre sujeito e objeto, ou seja, a forma de abstração da razão onde o sujeito se distancia do objeto para dominá-lo. Adorno asseverava que “na pretensão de sua independência anuncia-se o senhoril. Uma vez radicalmente separado do objeto, o sujeito já reduz este a si; o sujeito devora o objeto ao esquecer o quanto ele mesmo é objeto”.<sup>387</sup> Em outras palavras, é o procedimento adotado pela razão instrumentalizada que no seu distanciamento da natureza visa dominá-la de modo mais eficaz do que naquele modelo mais arcaico. Para o modelo de total indiferenciação entre sujeito e objeto, Adorno asseverava um romantismo. Por sua vez, o modelo mais atual é caracterizado como “o novo horror” e enquanto tal, “o da separação, transfigura, diante daqueles que o vivem, o antigo, o caos, e ambos são o sempre-idêntico”.<sup>388</sup> Assim como na obra da década de 1940, aqui também estão contidos os pressupostos de que este novo é nada mais que a radicalização de uma relação de dominação arcaica.

Deste modo, “especular sobre o estado de reconciliação, não caberia imaginá-lo nem sob a forma de indiferenciada unidade sujeito e objeto nem sob a de sua hostil antítese”.<sup>389</sup> Antes, Adorno propõe esta reconciliação numa relação em que se estabelece a “comunicação

<sup>385</sup> GAGNEBIN, J. M. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea a partir de Adorno e Benjamin. In: **Limiar, Aura e Rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014 (1edição), p. 102.

<sup>386</sup> ADORNO, T. W. Sobre Sujeito e Objeto. In: **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 183.

<sup>387</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>388</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>389</sup> Ibid., p. 184.

do diferenciado”. Nesse sentido, o autor nos prepara para uma bela concepção de alteridade na relação entre *o eu e o não-eu*, ou seja, entre *o eu e o outro*, onde ele propõe uma mediação recíproca entre sujeito e objeto, “o objeto, mediante o sujeito, e mais ainda e de outro modo, o sujeito, mediante o objeto”.<sup>390</sup> Nessa reciprocidade, Adorno aponta para a comunicação do diferente, que em contraposição a relação sujeito-objeto da razão instrumental que, por sua vez, trai “o potencial de um entendimento entre homens e coisas”,<sup>391</sup> se realizaria a autêntica relação sujeito-objeto da teoria do conhecimento concretizado na paz realizada, não apenas na relação entre os próprios seres humanos, como também entre eles e o outro que não eles, onde: “Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado”.<sup>392</sup> A essa alteridade de comunicação do diferenciado careceu a razão instrumentalizada do processo de esclarecimento.

#### 4.1.1. Mímesis do que está morto

Como já afirmamos anteriormente, na *Dialética do esclarecimento* mímesis na sua forma mais original e autêntica é caracterizada como o momento no qual o sujeito se torna igual ao seu meio, ao seu objeto. Os autores asseveravam tanto o momento de verdade desse comportamento quanto o momento de inverdade. O primeiro aponta para o fato de que o sujeito dessa relação não se encontra em um completo distanciamento em relação ao objeto. Nas práticas de feitiçarias dos rituais míticos, os feiticeiros se direcionavam para os múltiplos espíritos da natureza na tentativa de assimilá-los e assim suavizar o medo dessas forças desconhecidas. Por outro lado, no primeiro Excursus da obra escrita a quatro mãos (*Ulisses ou Mito e Esclarecimento*), o momento pelo qual o sujeito se torna semelhante ao seu meio é caracterizado como o momento de auto-conservação e de renúncia do próprio eu que domina a natureza por meio dessa assimilação a ela. Ulisses, o protótipo do indivíduo burguês, almeja um único fim, retornar para Ítaca, deste modo, ele deve superar todas as divindades e seres mágicos que o impele para o desvio e o erro. O esclarecimento também visa um único fim, tornar a humanidade emancipada e autônoma livre de quaisquer saberes que não sigam as leis da lógica e dos sistemas de conhecimento bem definidos. É dessa forma que Adorno e Horkheimer afirmam o entrelaçamento entre esclarecimento e as aventuras de Ulisses como

*o retorno à pátria e aos bens sólidos. As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são todas elas perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica. Ele cede sempre a cada nova sedução, experimenta-a como um aprendiz incorrigível e até*

---

<sup>390</sup> Ibid., p. 183.

<sup>391</sup> Ibid., p. 184.

<sup>392</sup> Ibid., loc. cit.

mesmo, às vezes, impelido por uma *tola curiosidade*, assim como um ator experimenta incansavelmente os seus papéis (Destques nosso).<sup>393</sup>

Essa “tola” curiosidade promove o encontro de Ulisses com as divindades da natureza, e para escapar de seu poder e sair vitorioso o herói não vê outra possibilidade senão a de se entregar à natureza para assim dominá-la, isto é, ele perde a si mesmo a fim de poder ganhar. “Para alienar-se da natureza ele se abandona à natureza, com a qual se mede em toda aventura, e, ironicamente, essa natureza inexorável que ele comanda triunfa quando ele volta – inexorável – para casa, como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou.”<sup>394</sup> Segundo os autores o percurso que Ulisses realiza para retornar a Ítaca descreve o caminho percorrido pelo trajeto do esclarecimento ocidental, isto é, marcado pela renúncia, pelo sacrifício e pela auto-conservação. Para tanto, o herói necessita de um instrumento para lograr sucesso em todos os seus enfrentamentos com os seres mitológicos, esse instrumento a qual ele se utiliza para perder-se e auto-conservar é a astúcia. “O navegador Ulisses logra as divindades da natureza, como depois o viajante civilizado logrará os selvagens oferecendo-lhes contas de vidro coloridas em troca de marfim”.<sup>395</sup>

Para explicar isso, os autores recorrem a mais um famoso episódio da Odisseia homérica no qual Ulisses e seus companheiros se encontram com o Ciclope Polifemo, momento no qual o herói realiza um dos seus mais famosos ardis da qual desencadearia todos os infortúnios que passaria a enfrentar no seu retorno para Ítaca. Ao aportarem em uma ilha distante e desabitada por pessoas, Ulisses e seus companheiros se aventuram em uma caverna que é habitada pelo Ciclope Polifemo, filho de Poseidon, um ser mitológico gigante possuidor de apenas um único olho estampado em sua testa. Um ser, que desconhece quaisquer leis sagradas de hospitalidade, aprisiona-os em sua caverna e promete devorá-los na ceia noturna. Como descreve muito bem Gagnebin, indagado pelo gigante a respeito de seu nome

Ulisses não revela sua identidade verdadeira, mas se autoneomeia de “ninguém” e inventa uma história fictícia para explicar sua chegada na ilha. Um segundo ardil segue à ceia do monstro, na qual foram devorados, vivos e crus, alguns companheiros de Ulisses. Como sobremesa, Ulisses oferece a Polifemo uma porção generosa do vinho precioso que conseguiu conservar, até então, no seu navio, último sinal do mundo culto e civilizado dos homens. O ciclope que nunca tinha bebido um vinho tão bom, se delicia repete a dose, fica bêbado e adormece pesadamente. Ulisses e seus companheiros se aproveitam do seu sonho para lhe furtar o único olho com um tronco previamente apontado. O ciclope grita de dor, seus irmãos acorrem do lado de fora, mas ele só é capaz de dizer que “ninguém” – isto é Ulisses – o feriu. Os outros ciclopes zombam dele e vão embora. No raiar da aurora Polifemo afasta a pedra que fechava a entrada da caverna e faz sair seu rebanho de ovelhas, em baixo das quais os companheiros de Ulisses se escondem. Ulisses sai por último agarrado à

<sup>393</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., 50.

<sup>394</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>395</sup> Ibid., loc. cit.

lã do ventre do carneiro preferido de Polifemo. Todos correm até o navio e fogem da ilha, sem que, no entanto, Ulisses consiga resistir à tentação de revelar sua verdadeira identidade. Grita ameaças ao ciclope e anuncia seu verdadeiro nome. Enfurecido, Polifemo joga um rochedo em direção do navio e quase o esmaga.<sup>396</sup>

Na análise de Adorno e Horkheimer esse episódio prescreve o percurso do esclarecimento marcado pelo processo de formação de um sujeito na qual renuncia a si mesmo, ao mesmo tempo, marca o nascimento daquilo que na sociedade burguesa estabelecida se conhece por formalismo (de onde advém o nominalismo burguês) e a matemática moderna. Quando Ulisses afirma que ele é *Oudeis* (palavra grega: “Ninguém”), pela primeira vez a humanidade conhece a distinção entre a palavra e a coisa, que para os seres mitológicos ainda era impossível. “O destino mítico, *fatum*, e a palavra falada eram uma só coisa. A esfera das representações a que pertencem as sentenças do destino executadas invariavelmente pelas figuras míticas ainda não conhece a distinção entre palavra e objeto”.<sup>397</sup> Esse descompasso permite que o herói engane o Ciclope. “A astúcia [...] consiste em explorar a distinção, agarrando-se à palavra, para modificar a coisa. [...] Ulisses se apercebe do dualismo, ao descobrir que a palavra idêntica pode significar coisas diferentes”.<sup>398</sup> Mas o preço dessa descoberta, que parece muito mais a opção por um atalho, é alto demais. Os autores apontam nesse processo que rege a relação entre palavra e coisa a astúcia da auto-conservação. Ela é regida pela contradição entre o respeito pelo nome e ao mesmo tempo seu repúdio. “Ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer. Essa adaptação pela linguagem ao que está morto contém o esquema da matemática moderna”.<sup>399</sup>

Adaptação pela linguagem prescreve, então, os esquemas da calculabilidade do mundo a qual o esclarecimento em sua fase moderna sucumbiu: a grandeza abstrata do número, da quantificação, da redução do mundo heterogêneo aos sistemas fechados e da redução do outro aos esquemas de identificação do eu. Ulisses renuncia a si mesmo, ele deixa de ser sujeito para se assimilar ao que não é ele, ao amorfo, portanto, “a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista”.<sup>400</sup> É desta forma que a “imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em

<sup>396</sup> GAGNEBIN, J. M. Homero e a Dialética do esclarecimento. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009 (2 Edição), p. 31.

<sup>397</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 58.

<sup>398</sup> Ibid., p. 57-58.

<sup>399</sup> Ibid., p. 58.

<sup>400</sup> Ibid., p. 55.

um antropomorfismo para o homem”.<sup>401</sup> Ulisses, que se utiliza dessa mimesis do que está morto, na ânsia de sobreviver e dominar a natureza, mas não obstante sucumbe a ela. O herói renuncia a sua própria identidade “que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo”.<sup>402</sup> Na intenção de sobreviver à morte, Ulisses já anuncia a própria morte.

Pois ao introduzir no nome a intenção, Ulisses o subtraiu ao domínio da magia. Mas sua autoafirmação é, como na epopeia inteira, como em toda civilização, uma autodenegação. Desse modo o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural ao qual tentava escapar pela assimilação. Quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à *hybris*.<sup>403</sup>

Nessa assimilação ao amorfo, os autores denunciam uma manipulação organizada da mimesis, pois ela própria passa a servir para fins de dominação e de auto-conservação. Esse episódio da Odisseia anteciparia assim a manipulação da mimesis pela sociedade burguesa em sua versão capitalista e, como veremos a seguir, também em sua versão totalitária. É dessa forma que se caracteriza a primeira atitude de Adorno diante da mimesis, a da rejeição, pois nesse contexto ela é afirmada como um comportamento regressivo na qual o sujeito se assimila ao perigo na tentativa de desviá-lo.

Esses rituais mágicos, analisados pelos etnólogos, apontam para um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, *aniquilar a distância que os separa*, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se. Nessa dialética perversa jaz a insuficiência das práticas mágico-miméticas e a necessidade de encontrar outras formas de resistência e de luta contra o medo (destaque nosso).<sup>404</sup>

Para Adorno e Horkheimer, a razão ocidental, tal como eles denunciam instrumentalizada e reificada, nasce dessa recusa das práticas mágico-miméticas, mas com o mesmo objetivo: de livrar o homem do medo. O medo do desconhecido, como observamos anteriormente, se radicaliza e surge um novo medo muito mais destrutivo, a saber, o medo da razão ocidental regressar para as formas de pensamento que represente o retorno para essas antigas práticas mágico-miméticas. Entretanto, como buscam demonstrar os autores a *ratio*, que nasce desse recalçamento do comportamento mimético originário, não consegue perceber que ela não é a simples e pura contraposição desse comportamento, pois ela própria é

---

<sup>401</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>402</sup> Ibid., p. 63.

<sup>403</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>404</sup> GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n 16, p. 67-86, 1993, p. 72.

mimesis. “O esquema da astúcia ulissiana é a dominação da natureza mediante essa assimilação”.<sup>405</sup> Assim seria caracterizado a trajetória do esclarecimento ocidental, pela ilusão de que apenas por meio da *ratio*, da astúcia, ele logra a dominação da natureza e a superação de todo saber que não carregam as marcas do pensamento ordenador. Não se percebe que a mimesis está contida em seu procedimento, entretanto, trata-se de uma mimesis recalcada, reprimida.

Deste modo, a mimesis que Ulisses se vale para se assimilar ao que está morto trata-se, pois, não da mimesis originária em si, mas a de uma segunda mimesis que vem a reboque a partir da repressão daquela primeira. Somos direcionados então para a compreensão de duas mimesis, a originária e a segunda que surge da sua repressão. O esclarecimento na sua forma mais tardia, portanto, é a experiência dessa segunda mimesis que é apresentado ao final da obra escrita a quatro mãos sobre os elementos do antissemitismo. Esse seria o preço pago pelo herói na constituição de seu eu como um sujeito autônomo.

Ele poderia ser descrito como a transformação da *mimesis* originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa mimesis perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real e, diríamos com Freud, deixar de ser criança para se tornar adulto. Essa segunda *mimesis* se constrói sobre o recalque da primeira; ela caracteriza o sujeito que conseguiu resistir à tentação da regressão mais que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária, quando não perdeu a vida *tourt court*.<sup>406</sup>

Os autores trazem à tona essa segunda mimesis a partir da ideia de idiosincrasia antissemita, isto é, uma “repulsão incontrolável e incontrolada em relação a algo exterior, no caso os judeus”.<sup>407</sup> Entretanto, para entendermos como ocorre essa repulsão, voltemos nossa atenção para aquilo que Adorno e Horkheimer entendem pela real origem do comportamento mimético. “Eles reproduzem momentos da proto-história biológica: sinais de perigo cujo ruído fazia os cabelos se eriçarem e o coração cessar de bater”.<sup>408</sup> Nessa medida mimetismo dizia respeito a algo biológico e incontrolável que o animal não pode controlar quando se defronta com a natureza externa a ele. O momento de cisão com esse aspecto natural do mimetismo ocorre quando o ser humano passa a tomar consciência desse comportamento, podendo, enfim, manipulá-lo. “Quando o humano quer se tornar como a natureza, ele se enrijece contra ela. A proteção pelo susto é uma forma do mimetismo. Essas reações de

<sup>405</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 55.

<sup>406</sup> GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n 16, p. 67-86, 1993, p. 73.

<sup>407</sup> Ibid., p. 74.

<sup>408</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 149.

contração no homem são esquemas arcaicos da auto-conservação”,<sup>409</sup> momento esse que os autores denunciam nos ardis de Ulisses diante do Ciclope Polifemo.

Segundo o que lemos na *Dialética do esclarecimento*, a fase mágica dos rituais míticos já representam a substituição do que seria de fato o comportamento mimético, caracterizada pela “adaptação orgânica ao outro”, orgânica porque era um movimento natural, espontâneo, o próprio fora de controle ao sujeito. Esse comportamento originário é substituído pela “manipulação organizada da mimese, e por fim, na fase histórica, pela práxis racional, isto é, pelo trabalho”.<sup>410</sup> Na sua fase original ela é incontrolada, é propriamente biológica. Nessa fase pré-histórica biológica da idiossincrasia “determinados órgãos escapam de novo ao domínio do sujeito; independentes, obedecem a estímulos biológicos fundamentais”.<sup>411</sup> Nesse momento a idiossincrasia é denominada como o resultado desses estímulos exteriores. A partir do momento em que o ser humano aprende a controlar esses estímulos esse comportamento não apenas passa a ser represado como também se torna uma adaptação violenta ao meio.

O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos – começando pela proibição de imagens na religião, passando pela proscrição social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, a uma pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis – é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivamente enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. É através de sua constituição que se realiza a *passagem da mimese refletora para a reflexão controladora* (destaque nosso).<sup>412</sup>

Em nome da ideia de progresso e da formação do enrijecimento do ego, o ser humano perdeu o lado mais lúdico da vida, tornando-se um sujeito embrutecido. Na sociedade burguesa erguem-se homens obcecados pela civilização que tendem a reprimir sem si próprio qualquer traço de natureza bem como quaisquer comportamentos que relembrem sua origem mimética “só se percebem de seus traços miméticos, que se tornaram tabus, em certos gestos e comportamentos que encontram nos outros e que se destacam em seu mundo racionalizado como resíduos isolados e traços rudimentares verdadeiramente vergonhosos”.<sup>413</sup> Em uma referência ao *Das Unheimliche* (estranho, infamiliar) de Freud, os autores afirmam que quando o sujeito formado no interior desse mundo racionalizado aponta no outro algo de estranho, na verdade, se trata de algo bastante familiar à ele.

---

<sup>409</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>410</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>411</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>412</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>413</sup> Ibid., p. 150.

São os gestos contagiosos dos contatos diretos reprimidos pela civilização: tocar, aconchegar-se, aplacar, induzir. O escandaloso, hoje, é o caráter extemporâneo desses impulsos. Eles parecem retraduzir as relações humanas reificadas em relações pessoais de poderio, amolecendo o comprador com lisonjas, o devedor com ameaças, o credor com súplicas.<sup>414</sup>

Esses extratos correspondem a uma utilização forçada da mimesis, um uso distorcido e incompleto, que serve se acirrou nos regimes fascistas. Quando na sua forma mais original a mimesis representava o momento pelo qual os órgãos reagiam diante do outro, da natureza ameaçadora, se tratava de um movimento natural do corpo. Quando ela passa a ser manipulada pelos perseguidores inseridos em políticas totalitárias, a mimesis passa a atuar como o momento no qual aquele que brada o grito de susto elege a sua vítima como natureza, o francês, o negro, o judeu que para o desespero dos perseguidores reagem com violência contra eles. “Eles são o falso retrato da mimese assustadora. Eles reproduzem em si a insaciabilidade da potência de que têm medo. Tudo deve ser usado, tudo deve lhes pertencer. A mera existência do outro é motivo de irritação”.<sup>415</sup> Diante dos perseguidores, a simples liberdade do outro de ser quem ele é, se torna motivo de horror, devem ser colocados em seus devidos lugares, não podem ter o direito de ser quem são. “Quem busca refúgio não deve encontrá-lo; os que exprimem aquilo a que todos aspiram, a paz, a pátria, a liberdade, ou seja, os nômades e os saltimbancos, viram sempre recusado o seu direito de cidadania”.<sup>416</sup> Na forma distorcida da mimesis manipulada pelos regimes totalitários, tudo o que representar um fora de controle, um retorno à natureza é fonte de horror e por isso deve ser exterminado.

Deve-se exterminar aquilo que se contenta em vegetar. As reações de fuga caoticamente regulares dos animais inferiores, a formigação das multidões de insetos, os gestos convulsivos dos martirizados exibem aquilo que, em nossa pobre vida, apesar de tudo, não se pode dominar inteiramente: o impulso mimético. É na agonia da criatura, no polo extremo oposto à liberdade, que aflora irresistivelmente a liberdade enquanto determinação contrariada da matéria. *É contra isso que se dirige a idiossincrasia que serve de pretexto ao antissemitismo* (destaque nosso).<sup>417</sup>

É dessa forma que de um impulso biológico, a idiossincrasia se torna no antissemitismo uma idiossincrasia racionalizada. O que o antissemita imita é aquilo que ele detesta no judeu e o que ele acha que é o judeu. “Nas ambíguas inclinações dos prazeres do olfato sobrevive ainda a antiga nostalgia pelas formas inferiores da vida, pela união imediata com a natureza ambiente, com a terra e o barro. De todos os sentidos, o ato de cheirar – que se deixa atrair sem objetualizar – é o testemunho mais evidente da ânsia de se perder no outro e

---

<sup>414</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>415</sup> Ibid., p. 151.

<sup>416</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>417</sup> Ibid., loc. cit.

com ele se identificar”.<sup>418</sup> Mas ao civilizado, que teme a regressão à mera natureza, apenas se permite a esse desejo de se perder no outro quando esse abandono possui desde o início um fim prático, no caso do fascista, o da dominação e da destruição do outro que para ele é inferior. É somente nessa forma destorcida da mimesis que ele se permite se valer. “Desprezada e desprezando-se a si mesma, a função mimética é saboreada maldosamente. Quem fareja cheiros para eliminá-los, ‘maus’ cheiros, pode imitar à vontade o fungar que encontra no cheiro um prazer não racionalizado”.<sup>419</sup> Apenas com esses fins, a mimesis é reconhecida. Para terminar essa discussão sobre a primeira atitude de Adorno em relação ao comportamento mimético, trazemos à tona a passagem que talvez seja a melhor imagem o autor entende pelo entrelaçamento da mimesis com a sua manipulação nos regimes totalitários.

Os símbolos engenhosamente arquitetados, próprios a todo movimento contrarrevolucionário, as caveiras e mascaradas, o bárbaro rufar dos tambores, a monótona repetição de palavras e gestos são outras tantas imitações organizadas de práticas mágicas, *mimese da mimese*. [...] Hitler pode gesticular como um palhaço; Mussolini pode arriscar notas erradas como um tenor de província; Goebbels pode falar com a fluência do representante comercial judeu que ele exorta a assassinar; Coughlin pode pregar com a fé de Salvador cuja crucifixão ele descreve a fim de que se volte sempre a derramar o sangue. O fascismo também é totalitário na medida em que se esforça por colocar diretamente a serviço da dominação a própria rebelião da natureza reprimida contra essa dominação.<sup>420</sup>

Para Adorno no âmbito da *Dialética do esclarecimento*, o comportamento mimético é apenas uma forma falsa reconciliação com a natureza, uma de assimilação destrutiva do eu ao que não é eu, de entrega violenta ao outro a fim de destruí-lo, de indiferenciação destrutiva do sujeito-objeto, portanto, a mimesis perversa.

#### 4.1.2. Mimesis da reconciliação

Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de neón, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretender resistir e se opor.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> Ibid., p. 151-152.

<sup>419</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>420</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>421</sup> ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 26/ dirigida por J. Guinsburg), p. 22.

Ainda no contexto da obra escrita a quatro mãos podemos observar, em uma passagem muito interessante, a primeira alusão que Adorno faz para a sua própria concepção de autêntica obra de arte e não obstante como o avanço do esclarecimento, por intermédio da divisão do trabalho, visa dar fim até mesmo aquilo onde reside o potencial das obras. Do mesmo modo, o autor já prepara uma primeira forma de relação entre arte e natureza prescrita por essa divisão. A arte se vê dividida em diversos domínios, onde cada um participa do processo do esclarecimento, ou seja, se torna instrumento para fins da dominação da natureza. Segundo Adorno por intermédio dessa divisão, não apenas ciência e poesia se separam, mas também a própria linguagem se desmembra em signo, som e imagem.

É enquanto som que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, através da sinestesia ou da arte total. *Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela.* Enquanto linguagem, *deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la.* Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é (Destaque nosso).<sup>422</sup>

Antes de tudo, para Adorno a divisão do trabalho não é como previa Durkheim, a expressão da solidariedade social, mas o “testemunho da unidade impenetrável da sociedade e da dominação. Esta confere maior consistência e força ao todo social no qual se estabelece. A divisão social, [...] serve à autoconservação do todo dominado”.<sup>423</sup> Em vez de uma “universalidade social imediata”, que o autor parece designar como de fato a expressão da solidariedade, a divisão do trabalho opera a opressão sobre o todo social por intermédio de uma “unidade de coletividade”. Deste modo, é “essa unidade de coletividade e dominação [...] que se sedimenta nas formas do pensamento”.<sup>424</sup> Da mesma forma, essa dominação se refletiria nas obras de arte. Através do esclarecimento, o todo é desmembrado, enquanto signo ela serve a racionalidade instrumental, isto é, o distanciamento da natureza para dominá-la. Enquanto linguagem ela se resigna como essa forma mais arcaica de mimesis, contida nos rituais mágicos, de se assemelhar a natureza para suavizá-la. Ao mesmo tempo, o autor nos apresenta que inegavelmente as autênticas obras de arte possuem sua origem nesses mesmos rituais mágicos, pois tal como os feiticeiros estabelecem um domínio próprio, na arte impera o domínio de suas leis particulares.

A obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arbatado ao contexto da vida profana. Neste

---

<sup>422</sup> ADORNO & HORKHEIMER, p. 27.

<sup>423</sup> Ibid., p. 30.

<sup>424</sup> Ibid., p. 31.

domínio imperam as leis particulares. Assim como a primeira coisa que o feiticeiro fazia em sua cerimônia era delimitar em face do mundo ambiente o lugar onde as forças sagradas deviam atuar, assim também, com cada obra de arte, seu círculo fechado se destaca do real. É exatamente a renúncia a agir, pela qual a arte se separa da simpatia mágica, que fixa ainda mais profundamente a herança mágica. Esta renúncia coloca a imagem pura em oposição à realidade mesma, cujos elementos ela supera retendo-os [*aufhebt*] dentro de si. Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e terrível: a manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifesta como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto.<sup>425</sup>

Já neste primeiro momento é inegável para Adorno que a obra de arte possui a mesma origem que na dos mitos, isto é, na magia, onde a dominação da natureza ocorre pela assimilação, pela cópia. Por si só ela já é o representante do medo imemorial do esclarecimento de retornar para a relação com a natureza a qual ainda não ocorria ao modo do procedimento da razão instrumental. Por sua vez, na *Teoria estética* a concepção da origem da obra de arte na magia se mantém e ela é trazida à tona no melhor destilo adorniano, pois, ele evoca o momento dialético no qual reside a relação entre magia e arte. Por um lado: “Falar de magia da arte é palavreado, porque a arte é alérgica à recaída na magia”.<sup>426</sup> Nisso Adorno retoma o dito de Max Weber sobre o desencantamento do mundo, entretanto, aqui não se trata da razão ao estilo do esclarecimento e sim a racionalidade imamente à obra de arte. Enquanto momento de construção a arte possui uma técnica “que declara herética a sua ideologia, que tanto lhe é inerente como a ameaça, porque sua herança mágica se manteve tenazmente em todas as suas transformações. Só que ela mobiliza a técnica numa direção oposta do que faz a dominação”.<sup>427</sup> Por outro lado, nesse palavreado sobre a magia ainda reside outro momento de verdade sobre as obras de arte: “A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não-estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento”,<sup>428</sup> e nesta medida ela também é racional, só que não a maneira instrumentalizada. Nessa medida, Adorno aponta para a relação entre arte e racionalidade.

A arte desde seus mais antigos vestígios encontra-se já demasiado impregnada de racionalidade. A obstinação do comportamento estético que, mais tarde, foi glorificada pela ideologia como eterna disposição natural do instinto lúdico, mostra antes que, até hoje, nenhuma racionalidade foi total, nenhuma foi plenamente em benefício dos homens, das suas virtualidades, da ‘natureza humanizada’. O que, de acordo com os critérios da racionalidade dominante, é considerado como irracional no comportamento estético denuncia a essência particular da *ratio*, que visa mais os meios do que os fins. É a ela e a uma objetividade desembaraçada das estruturas

---

<sup>425</sup> Ibid., p. 28-29.

<sup>426</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982, p. 69.

<sup>427</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>428</sup> Ibid., loc. cit.

categoriais que a arte evoca. Eis o que lhe confere a sua racionalidade e o seu caráter de conhecimento.<sup>429</sup>

Eis a aporia que a arte encontra-se submetida na relação entre teorias racionalistas e irracionais. Ambas sofrem do mesmo fracasso. Segundo Adorno quando uma teoria afirma a arte como uma racionalidade à maneira do esclarecimento, disso “resultará assim aquele prosaísmo filisteu que, no seu tempo, tão facilmente permitia aos clássicos de Weimar e aos seus contemporâneos românticos abafar pelo seu próprio ridículo os débeis impulsos do espírito burguês e revolucionário na Alemanha”.<sup>430</sup> Por outro lado, quando se aponta um irracionalismo, Adorno afirmava que essa teoria apenas era um sintoma do próprio caos irracional da sociedade. “O racionalismo, que argumenta impotente contra as obras de arte, ao aplicar-lhes critérios de lógica e causalidade extra-estéticos, ainda não se extingui, o abuso ideológico da arte prova-o”.<sup>431</sup> Esses mal entendidos se devem ao fato de que na arte não imperam as leis de um irracionalismo, como advoga o esclarecimento cuja cegueira é orientada pela razão do princípio de troca e de instrumentalização. Mas sim por uma racionalidade que se caracteriza na arte como o momento “criador de unidade e organizador, não sem relação com a que impera no exterior, mas não copia sua ordem categorial”.<sup>432</sup>

Ora, na arte participam momentos de construção e de expressão (*Ausdruck*). Enquanto momentos constituintes da arte, que negam os princípios lógicos que se perpetuaram na sociedade constituídas pelos valores de troca, “permitem ao poeta lírico, respeitar a legalidade imanente das suas obras. As obras de arte não recalcam; mediante a expressão, ajudam o difuso e o flutuante a entrar na consciência presente sem que, por seu lado, o racionalizem”.<sup>433</sup> Deste modo, a arte opera uma espécie de correção ao que historicamente foi deformado, a própria razão. Essa correção é operada pelo comportamento estético que historicamente foi reprimido pelo processo de esclarecimento dominador. Para Adorno, esse comportamento enquanto perfeito corretivo da consciência reificada, assegura

a perenidade da arte que dele incondicionalmente necessita, e reúne o que desde tempos imemoriais foi amputado com a violência pela civilização, juntamente com o sofrimento dos homens sob o constrangimento, que já se exprime nas formas primitivas da mimese.<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> Ibid., p. 636.

<sup>430</sup> Ibid., p. 70.

<sup>431</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>432</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>433</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>434</sup> Ibid., p. 362 -363.

Na arte participa, então, a reconciliação com o que foi reprimido em nome do processo de civilização ocidental. Se no processo do esclarecimento o sujeito visa os fins de auto-conservação, isto é, se expor ao desconhecido, ao outro que não é ele, apenas pela repressão e pela perda, o corretivo do comportamento estético opera justamente não “os fins de”, mas o “fim da” auto-conservação. “A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado”.<sup>435</sup> Podemos observar, nessa passagem crucial para a sua compreensão do papel da mimesis, que Adorno aponta não apenas para a questão da arte e o que ela pode fornecer ao sujeito, mas também quais as condições para que a arte permita ao sujeito algum efeito de ordem genuinamente reflexiva e não reificada. Paradoxalmente, o sujeito está separado do seu *outro*, ou seja, o que ele não é, no entanto, não totalmente separado. Isso quer dizer que o sujeito não é sujeito autossuficiente, mas ele se encontra em uma mediação com o diferente. O termo “expõe-se”, nos salta aos olhos como algo que é inerente ao sujeito dessa relação, pois, no comportamento mimético, ele comunica com diferente sem dominar o outro e a si mesmo.

A relação sujeito-objeto que vimos no começo deste capítulo reaparece na estética filosófica de Adorno. A paz, que visa comunicação do diferente sem dominação, leva agora as marcas do comportamento mimético. Entretanto, ao apontar para esse comportamento, devemos entender que não se trata de um retorno para uma mimesis original, nem para a mimesis perversa que se erigiu do recalçamento da original. Adorno é enfático quanto a isso: “O comportamento estético não é nem mimese imediata, nem mimese recalcada, mas o processo que ela desencadeia e em que se mantém modificada”.<sup>436</sup> De qualquer forma, delineia-se na última obra de Adorno que o comportamento mimético é o comportamento a qual se desenvolve pela experiência das obras de arte, isto é, a experiência estética. Podemos trazer esse entrelaçamento em duas passagens. A arte enquanto esse comportamento mimético que Adorno advoga, se mantém em uma proximidade e distância em relação a sociedade. Enquanto distância nega a participação no próprio caos em que a realidade que lhe é exterior se encontra. Enquanto proximidade ela produz uma realidade que aos olhos de quem está de fora apenas vê um mundo sem sentido sem perceber que se trata da própria irracionalidade a que está acometido pelas leis que governam a sociedade e as relações reificadas.

Que ela [a arte], algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto mundo administrado. Pois, o objetivo de toda a racionalidade, da totalidade dos

---

<sup>435</sup> Ibid., p. 68.

<sup>436</sup> Ibid., p. 364.

meios que dominam a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade em uma dupla acepção: conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade.<sup>437</sup>

A arte precisa se manter distante da sociedade para não sucumbir à lógica do mundo administrado. Entretanto, por seu próprio comportamento que não pode ser outro senão o mimético, ela é crítica dessa sociedade sem se equiparar a ela. Entende-se então porque nas primeiras páginas da *Teoria estética* Adorno afirma que a “arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”.<sup>438</sup> Que ela seja antítese, não qualquer antítese, mas a social, implica sua participação social, mas não com os meios que imperam na sociedade, e sim pela sua própria lei imanente, ou melhor, suas leis particulares. A outra passagem complementar a essa diz respeito ao fato de convencer o estado de coisas existente de sua absurdidade. Essa absurdidade apenas é levada a termo, entretanto, pelo fato de nada nas obras de arte ser literal, suas aparições “são o mais do que são”. Como o autor afirma o “espírito das obras de arte transcende ao mesmo tempo a sua coisidade e o fenômeno sensível e só existe enquanto essas duas coisas são momentos. Isso exprime negativamente que, nas obras de arte nada é literal, menos ainda as suas palavras”.<sup>439</sup> Sob esse aspecto o caráter não literal é afirmado por Adorno porque enquanto representante do mundo mediatizado, a arte aponta para o outro que reside no plano do que está para além da mediação universal, isto é o belo natural. “A natureza deve sua beleza ao fato de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência”.<sup>440</sup>

Esse “mais” que a arte toma da natureza é possibilitado pelo seu comportamento estético que nas palavras de Adorno “é a capacidade de perceber nas coisas mais do que o que elas são; o olhar sob o qual o que é se transforma em imagem”.<sup>441</sup> Na medida em que a arte convence a sociedade de sua absurdidade, por intermédio do comportamento mimético, a arte não copia ou reproduz meramente a fachada das relações reificadas, ou seja, aquilo que aparece apenas na superfície, mas produz um mundo semelhante ao mundo reificado, ao que está morto. Nesta medida a “arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado”,<sup>442</sup> não mais com o objetivo da auto-conservação, como Adorno asseverava

---

<sup>437</sup> Ibid., p. 68.

<sup>438</sup> Ibid., p. 19.

<sup>439</sup> Ibid., p. 105.

<sup>440</sup> Ibid., p. 95.

<sup>441</sup> Ibid., p. 363.

<sup>442</sup> Ibid., p. 33.

anteriormente, mas para apontar o que deve ser transformado apenas no plano real e não simplesmente se apresentar de modo literal em uma imagem.

A questão do que é possível, dos princípios formais produtivos, é imediatamente determinada pelo estado social. Na medida em que a arte se constitui mediante a experiência subjetiva, o conteúdo social penetra nela essencialmente; não, porém, de modo literal, mas modificado, camuflado, indistinto. Tal é a verdadeira afinidade da obra de arte com o sonho, que nada tem de psicológico.<sup>443</sup>

Se como afirma Gagnebin, mimesis se caracteriza justamente por não se restringir ao conceito de mera imitação, mas sim de apresentação (mais *Darstellung* que *Vorstellung*), da beleza do mundo,<sup>444</sup> então para Adorno o comportamento mimético da arte se torna a apresentação do que está morto na sociedade, o horror a qual as pessoas encontram-se submetidas. Ora, se a indústria cultural desempenha o momento de *Kathasis*, isto é, de expurgação de todo o sofrimento por meio do entretenimento, então as autênticas obras de arte trazem a tona todo o sofrimento que fora encoberto pelos produtos da indústria cultural.<sup>445</sup> Daí porque Adorno valorizou as obras que detinham essa espécie de comprometimento com a expressão do doloroso, do gosto pelo repugnante que representam o verdadeiro pavor imemorial a civilização.

Não é por acaso que ele afirma ser o comportamento estético, como “a capacidade de sentir certos estremeamentos, como se a pele do ganso (*Gänsehaut*) fosse a primeira imagem estética”.<sup>446</sup> Esse “como” sugere como se voltássemos para aquele estado originário da mimesis, onde a reação ao susto que fazia os pêlos se eriçar, o impulso mimético originário, ocorria de forma incontrolada e orgânica. Segundo Maurício Chiarello na “pele do ganso, tomada como imagem do arrepio que experimentamos, flagra-se o impulso mimético originário e involuntário que trai nossa participação numa natureza comum”.<sup>447</sup> Nessa experiência somos lançados “no arrepiar, estremeamos pela experiência de ser tocado pelo outro; no estremeecer, sentimo-nos na pele do ganso que arrepia, quer de medo, quer de frio”.<sup>448</sup> A experiência do estremeamento é a que perfaz a experiência estética, pois não há mais nada de belo propriamente no mundo. Nesse sentido, a “consciência sem

<sup>443</sup> Ibid., p. 341.

<sup>444</sup> Cf. GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n 16, p. 67-86, 1993, p. 68. Para saber mais sobre a distinção entre *Darstellung* e *Vorstellung* ver: Do conceito de *Darstellung* em Benjamin. In: GAGNEBIN, J. M. **Limiar, Aura e Rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014 (1 edição).

<sup>445</sup> Cf. CHAVES, E. Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez. **Limiar**, Guarulhos/SP, vol. 1, n. 2, p. 259-277. 1 semestre, 2014.

<sup>446</sup> Ibid., p. 364.

<sup>447</sup> CHIARELLO, op. cit., p. 179.

<sup>448</sup> Ibid., p. 178.

estremecimento é consciência reificada”.<sup>449</sup> Assim como a natureza enquanto poder desconhecido representava o medo imemorial, o verdadeiro pavor, experiência que foi reprimida pelo esclarecimento e todos os seus meios, como a própria indústria cultural, por sua vez, as obras de arte representa a lembrança desse medo ancestral. Da mesma forma que a natureza suscitava o outro, a arte é sempre a aparição do outro.

O sentimento de surpresa perante toda a obra importante registra isso. Desse caráter imanente todas as obras de arte recebem, analogamente ao belo natural, a sua semelhança com a música, cujo o nome evocava outrora o de musa. Perante a contemplação paciente, as obras de arte entram em movimento. Sob este aspecto, são elas verdadeiras cópias do estremecimento pré-histórico, na época da objetivação; o seu caráter terrífico ressurgiu perante os objetos objetivados. [...] Porque o estremecimento passou e, apesar de tudo, sobrevive, é que as obras de arte o objetivam como suas cópias. Com efeito, se outrora os homens, na sua impotência perante a natureza, talvez tenham temido o estremecimento como algo de real, o seu medo não é nem mais fraco, nem menos fundado perante o fato de ele desaparecer. Toda a *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela põs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade.<sup>450</sup>

Enquanto aparição, as obras de arte relembram esse pavor imemorial diante do outro, da natureza. Mas diferente do que ocorre no esclarecimento, que visa dominar a natureza, a arte promete reconciliar cultura e natureza por uma razão não dominadora, mas mimética.

Por isso, talvez o mais acertado fosse dizer que a arte constitui a própria possibilidade hodierna de experiência desta angústia, ou melhor, de fruição desta angústia como abertura para o não idêntico e acolhimento da natureza (não-eu) de forma pacífica – à diferença do que ocorre no âmbito da dominação conceitual, em que o menor sinal de angústia, provocado pela percepção insuportável do que foge à identidade imposta, deflagra de modo compulsivo o mecanismo de controle total. Mecanismo que, sufocando a angústia pela forçosa eliminação do não idêntico, só faz radicalizá-la perante o menor vestígio subsistente de não-identidade.<sup>451</sup>

Deste modo, a esperança de uma emancipação por intermédio das obras de arte consiste na importância do comportamento mimético. No comportamento mimético o sujeito não visa a dominação do outro. Ele o persegue não buscando equiparar o objeto a si mesmo, mas almejando uma mudança de postura do sujeito sobre o objeto sem denegrir sua autonomia. O sujeito dessa relação não se dirige ao objeto por meio da razão lógica discursiva que se perpetuou na sociedade administrada, mas por uma racionalidade mimética.<sup>452</sup> A

<sup>449</sup> ADORNO, op. cit., p. 364.

<sup>450</sup> Ibid., p. 97.

<sup>451</sup> CHIARELLO, op. cit., p. 178.

<sup>452</sup> Nas pesquisas mais atuais sobre o conceito de mimesis em Adorno essa relação entre sujeito e objeto é abordada de diferentes formas, mas sempre na perspectiva de uma relação de não dominação. Por exemplo, Vladimir Safatle (2006, p. 300) afirma que o comportamento mimético se refere “ao processo de identificação não narcísica entre sujeito e objeto”. Por sua vez, Franciele Petry (2014, p. 152) afirma que a “arte, ao mostrar que é possível uma relação não violenta entre sujeito e objeto, torna claro que o conhecimento pode conter em si um momento de expressão, marcado por uma qualidade mimética”. Ou ainda como Susanne Kogler (2015, p. 106-7) “a faculdade mimética é central, pois é sobre ela que se funda o conhecimento não conceitual da arte. A

autêntica experiência do belo natural ocorre quando o sujeito não visa reduzi-la as suas próprias identificações, mas sim em uma experiência que deixa o outro ser livre com suas próprias particularidades. É essa relação que Adorno observou sua invasão na experiência das herméticas obras de arte que surgiam no limiar do século XX. Em um interessante aforismo de seu *Paralipómenos*, ele reafirma com outras palavras a experiência estética do belo natural que se transferiu tão perfeitamente para a experiência artística, caracterizado pelo primado do objeto na experiência subjetiva.

Uma obra de arte abre os olhos ao espectador quando exprime enfaticamente algo de objetivo e esta possibilidade de uma objetividade não simplesmente projetada pelo espectador possui o seu modelo na expressão da melancolia ou da serenidade, que se obtém na natureza quando não é vista como objeto de ação. [...] O limiar entre a experiência artística e a experiência pré-artística é precisamente o que se situa entre a dominação do mecanismo de identificação e as inervações da linguagem objetiva dos objetos. Assim como o caso típico do pedantismo é o de um leitor que regula a sua relação às obras de arte pela possibilidade de se identificar com as personagens aí encontradas, assim também a falsa identificação com a pessoa empírica imediata é apenas ignorância crassa. [...] o espectador não deve projetar sobre a obra de arte o que nele ocorre para aí se ver confirmado, valorizado e satisfeito, mas, pelo contrário, deve alienar-se na obra de arte, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si. Outra expressão do mesmo fato: ele tem de submeter-se à disciplina da obra e não exigir que a obra de arte lhe dê alguma coisa. Mas o comportamento estético que a tal se esquivava, ficando, pois, cego quanto ao que na obra de arte é mais do que ela mesma, identifica-se com a atitude projetiva do *terre à terre*, que caracteriza a época atual e priva as obras de arte do seu caráter artístico.<sup>453</sup>

Fica afigurado aqui então que Adorno propõe uma resposta àquele sujeito, constituído pelo processo de racionalização da subjetividade enquanto máscara impenetrável do eu denunciado no âmbito da *Dialética do esclarecimento*. Enquanto nesse o sujeito se retrai para fins de auto-conservação e de dominação da natureza e tudo que ela representar como o outro ou ainda o diferente, na *Teoria estética*, por sua vez, o sujeito mimético almeja ir para além de suas fronteiras de si próprio, sair do seu eu estático e conservado para se arriscar com todas as suas qualidades no seu meio heterogêneo. Caracteriza assim o palco privilegiado para a experiência com o diferente e a diversidade, da possibilidade de ser tocado pelo outro. Daí o comportamento mimético parecer está ligado muito mais ao meio ao qual o sujeito se defronta e confronta com o que não é ele próprio, ou seja, o outro. Nesse sentido a arte moderna é fundamental nesse processo e sobre ela Adorno aponta aspectos que lhes são imanentes, a saber, não simplesmente uma mimesis perversa, mas a própria racionalidade mimética.

---

revisão que a dialética adorniana traz é da ordem de uma mudança qualitativa, concerne a uma mudança de comportamento do sujeito frente aos objetos”.

<sup>453</sup> ADORNO, op. cit., p. 306.

## 4.2. Franz Kafka e o encolhimento da distância estética

A relação entre história primeva e modernidade ainda não foi alçada a conceito, e em última instância o sucesso de uma interpretação de Kafka dependerá disso.<sup>454</sup>

Para finalizar, tentemos entender como essa articulação da experiência artística e a experiência estética do belo natural pode ser observada no próprio tratamento que Adorno conferia a um singular artista do século XX, a qual aparece em vários momentos nos seus escritos sobre filosofia da arte, a saber, Franz Kafka. Antes de tudo, começamos por ressaltar alguns aspectos mais introdutórios. O leitor mais atento e assíduo de Adorno sabe que seus escritos sobre filosofia da arte são majoritariamente centrados em questões relacionados à música. Entretanto, é inegável a importância de suas discussões sobre literatura, mais especificamente a forma-romance que muito nos tem a dizer a respeito do que tratamos na presente dissertação. Conforme afirma Brian O'Connor, dentre as obras coletadas de Adorno, embora suas análises sobre literatura ocupem uma parte significativamente menor do que aqueles sobre a música, elas são de enorme importância para o seu projeto filosófico enquanto teoria crítica. Nesse sentido, obras de singulares artistas eram fundamentais para o filósofo “articular mais precisamente do que através de uma ‘pura’ teoria isolada, o que ele compreendeu como a verdade sobre a totalidade social. Baudelaire, Kafka e Beckett foram de preeminente significância para Adorno nesta consideração” (tradução nossa).<sup>455</sup> Entretanto, antes façamos um rápido panorama sobre o romance para que entendamos seu lugar de destaque em Adorno.

Ainda na *Teoria do Romance*, Lukács dizia que epopeia e romance seriam objetivações da grande épica, as quais “não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”.<sup>456</sup> A objetivação de ambas seria a totalidade extensiva da vida, isto é, como o *prius* formador de todo o fenômeno individual, a qual significa que algo fechado pode ser perfeito: “perfeito porque nesse tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo

<sup>454</sup> ADORNO, T. W & BENJAMIN, W. **Correspondência 1928-1940**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 130.

<sup>455</sup> O'CONNOR, B. **ADORNO**. London and New York: Routledge, 2013. P.149. “*Adorno's analyses of literature, although taking up a significantly smaller part of his collected works than those on music, are, nevertheless, of perhaps greater importance to his philosophical Project of critical theory. Particular authors allowed him to articulate more exactly than through 'pure' theory alone what he understood as the truth about the social totality. Baudelaire, Kafka and Beckett were of pré-eminent significance to Adorno in this very regard*”.

<sup>456</sup> LUKÁCS, G. **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 (2 edição), p. 55.

amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo”.<sup>457</sup> Enquanto a epopeia do mundo grego realizava essa objetivação de forma orgânica, o romance que possui a mesma objetivação, perdeu a possibilidade de realizá-la. Pois, com o advento da modernidade, o nosso “mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo o depositário de suas vidas: a totalidade”.<sup>458</sup> O círculo em que viviam metafisicamente os gregos era menor, eis porque a efetivação da totalidade como esse *prius* formador ainda era possível na Epopeia. De qualquer forma, para Lukács o romance é a objetivação da grande épica, ou ainda, a epopeia da era burguesa a qual perdeu a totalidade extensiva da vida.

De modo muito semelhante, no seu ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin afirmava que o “romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis para o seu florescimento”.<sup>459</sup> Entretanto, desde que o romance se concretizou, a própria capacidade de narrar entrou em decadência. O que distingue a epopeia e o romance seria justamente a forma de narrar. A primeira possui origem na tradição oral, por sua vez, o romance nem ao menos a penetra. Na tradição oral, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte”.<sup>460</sup> Por sua vez, o narrador do romance não sabe dar conselhos nem os alimenta. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”.<sup>461</sup> De todo modo, também para Benjamin o romance é a forma específica da era burguesa. Em Adorno essas aproximações entre epopeia e romance, ainda que de forma preliminar, já aparecem na própria *Dialética do esclarecimento*.

Na epopeia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como a obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete.<sup>462</sup>

Já vimos que para Adorno, Ulisses é o protótipo do indivíduo burguês. Assim como o autor diagnostica o sujeito burguês como o indivíduo frio, calculista e enrijecido pelos fins da auto-conservação, ele também escreve: “Como os heróis de todos os romances posteriores,

---

<sup>457</sup> Ibid., p. 31.

<sup>458</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>459</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8 Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v.1), p. 218.

<sup>460</sup> Ibid. p. 216.

<sup>461</sup> Ibid., p. 217.

<sup>462</sup> ADORNO & HORKHEIMER, op. cit., p. 47.

Ulisses por assim dizer, se perde a fim de ganhar”.<sup>463</sup> Com efeito, sua análise sobre as aventuras do herói ardiloso atestam já na década de 1940, para a correspondência entre epopeia e romance, entre o herói das aventuras homéricas e os heróis dos romances consolidados na sociedade burguesa. Essa confirmação vem ser mais bem definida, anos depois nos ensaios de crítica-literária, mais especificamente, em um ensaio na qual Adorno analisava um dos aspectos da forma-romance, assim como Benjamin, a figura do narrador, ou melhor, a posição do narrador no romance contemporâneo. “O romance foi a forma literária específica da era burguesa”.<sup>464</sup> Enquanto forma específica e melhor consolidada nessa era, o realismo, isto é, o gesto de provocar a sugestão do real, lhe era imanente. Seu início foi com *Dom Quixote* de Miguel Cervantes, e desde então perdurou nos artistas posteriores “a capacidade de dominar artisticamente a mera existência”.<sup>465</sup> Segundo Adorno esse percurso durou até o século XIX, onde essa capacidade se tornou questionável. Eis a partir daí o paradoxo a qual o narrador do romance contemporâneo está submetido: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.<sup>466</sup>

Em assunto do realismo do romance tradicional, talvez, ninguém melhor que Lukács soube apresentar tão bem como se dava essa capacidade de dominar artisticamente a mera existência. Na parte inicial de seu ensaio *Narrar ou Descrever*, o autor apresenta duas maneiras de contar uma corrida de cavalos. Essas duas maneiras distintas estão representadas em *Naná* de Zola e em *Ana Karenina* de Tolstói. Em Zola, “tudo o que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote”.<sup>467</sup> Nessa pequena monografia todos os acontecimentos que daí se desenvolvem, desde a preparação dos cavalos até a chegada na linha de chegada, são descritos minuciosamente. Por sua vez, em Tolstói a corrida de cavalos é o ponto crucial de um grande drama.

A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido. Todas as

---

<sup>463</sup> Ibid., p. 50. Ainda seria possível encontrar tal passagem: “A cólera do filho mítico de uma deusa contra o rei guerreiro e organizador racional, a inatividade indisciplinada desse herói, finalmente o fato de que o destino nacional-helênico e não mais tribal alcança o morto vitorioso através da lealdade mítica ao companheiro morto, tudo isso confirma o entrelaçamento da história e da pré-história. Isso vale tanto mais drasticamente para a *Odisseia* quanto mais esta se aproxima da forma do romance de aventuras” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 49).

<sup>464</sup> ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. (2 Edição), p. 55.

<sup>465</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>466</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>467</sup> LUKÁCS, G. *Narrar ou Descrever*. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 47.

relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quatro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho.<sup>468</sup>

Em Zola a corrida é descrita do ponto de vista do espectador. Já em Tolstói ela é narrada do ponto de vista de quem participa. No primeiro predomina o princípio adotado da descrição das coisas, no segundo predomina a narração de como se desenvolvem as relações inter-humanas. Lukács observou que o princípio descritivo passou a predominar no realismo posterior a 1848, e seus grandes representantes eram Flaubert e Zola. Seu ensaio dedicava-se a entender porque a descrição “que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição”.<sup>469</sup> Ele chegava à conclusão de que Flaubert e Zola eram filhos de sua época, isto é, o florescimento do modo de produção capitalista, um período em que as condições da realidade se refletiam na própria forma dos romances. “Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social”.<sup>470</sup> Mas essa necessidade “não implica, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim”.<sup>471</sup>

Assim, o método descritivo ao privilegiar a descrição das coisas ao invés de narrar as relações inter-humanas não continham a conexão entre uma práxis e a poética da vida humana. “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas”.<sup>472</sup> Esses extratos do método descritivo para Lukács reduziam o ser humano a natureza-morta. Para ele, quando no romance o método descritivo se perpetua como o princípio fundamental, ele perde seu mais fundamental elemento que estava contido na grande épica de outrora. Esse elemento como fator decisivo

é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente *na ação* (destaque do autor).<sup>473</sup>

---

<sup>468</sup> Ibid., p. 48.

<sup>469</sup> Ibid., p. 55.

<sup>470</sup> Ibid., p. 57.

<sup>471</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>472</sup> Ibid., p. 74.

<sup>473</sup> Ibid., p. 63.

Portanto, a grandeza do romance para Lukács havia se perdido com o método descritivo. Em seu início o romance, que mais se aproximava das epopeias, estava contido não na descrição objetiva dos cenários e de seus objetos, mas sim no ato de narrar de forma orgânica a conexão entre os homens e os acontecimentos, “as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais”.<sup>474</sup> Dessa conexão orgânica se revelavam os traços humanos mais essenciais. Revela-se aqui a figura do herói no romance tradicional, muito semelhante ao que Lukács já afirmava na *Teoria do romance*, segundo no qual o mundo pleno de sentido é aquele na qual o herói deve passar por provações para atingir seu objetivo final. “As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas”.<sup>475</sup>

Se na esteira de Lukács considerarmos que o princípio adotado pelo artista, seja ele de narrar ou de descrever, é o reflexo da época em que ele está inserido, então se pode entender de certo modo porque no século XX o narrador se encontra no paradoxo afirmado por Adorno, onde a forma-romance exija a narração, embora as condições do real não permitam mais a narração de forma perfeita, isto é, de dominar o real por meio da narração. Por sua vez, mesmo que seu posicionamento seja o oposto de Lukács, Benjamin também apontava que a arte de narrar se aproximava cada vez mais de seu fim. Lukács diagnosticava esse fim como um sintoma de decadência moderna, enquanto que Benjamin na verdade afirmava que se tratava “muito mais de um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo”.<sup>476</sup>

Segundo Benjamin a poesia épica tinha origem na tradição oral, então o que era narrado provinha das próprias experiências de cada sujeito que eram transmitidas para os demais. Seu diagnóstico também era preciso, a crise do romance avançava com o surgimento da informação. “Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”.<sup>477</sup> Com o advento da informação que apenas quer relatar, a “cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias

---

<sup>474</sup> Ibid, loc. cit.

<sup>475</sup> Ibid., p. 78.

<sup>476</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v.1). 8 ed., p. 217.

<sup>477</sup> Ibid., p. 219.

surpreendentes”.<sup>478</sup> Além disso, Benjamin ainda assinalava para outro aspecto da modernidade que denegriu talvez de forma mais avassaladora as experiências humanas.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.<sup>479</sup>

Ambas as discussões desses dois autores estavam presentes em Adorno. O romance, mais especificamente a arte romanesca de narrar, se encontrava nesse paradoxo, de ter que narrar o que não se pode narrar. O responsável por esse paradoxo não está contido nem em pura falta de concentração do leitor, nem em uma fraqueza imanente ao narrador, mas sim ao conteúdo do que é narrado e a própria forma de narrá-lo. Na esteira de Benjamin, em uma composição de motivos oriundos da era das guerras, do advento da indústria cultural e da própria concepção do mundo dominado pelos critérios da calculabilidade do mundo, Adorno aponta que não há mais nada de especial a dizer, a contar, tal como anteriormente era presente nas narrativas das aventuras dos heróis romanescos e mesmo dos heróis das epopeias antigas.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. [...] Pois contar algo significa ter algo de especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.<sup>480</sup>

Ainda segundo Adorno, assim como a pintura perdeu suas funções tradicionais para a fotografia, o romance também perdeu para a reportagem e para os meios de comunicação, isto é, para a forma do relato como dizia Benjamin. Deste modo, “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”.<sup>481</sup> O relato quer a tudo contar de forma que apenas se contenta com a fachada, com a superficialidade, e nesta medida, “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”.<sup>482</sup> Vimos anteriormente que o mundo produzido historicamente se encontra petrificado em uma segunda natureza, estranha e tornada alheia de sentido, deste modo, a própria linguagem formada nesse mundo da convenção, se torna

---

<sup>478</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>479</sup> Ibid., p. 214.

<sup>480</sup> ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. 2 ed., p. 56.

<sup>481</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>482</sup> Ibid., loc. cit.

impotente para exprimir de forma mais profunda o estado atual da realidade, “porque quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente se encobre a essência como um véu”.<sup>483</sup> Com efeito, se o romance quiser manter sua essência enquanto realismo, isto é, suscitar o real tal como ele é, precisa então buscar um outro tipo de realismo.

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (destaque do autor).<sup>484</sup>*

É nesse sentido que Adorno aponta para a concepção de uma segunda linguagem, uma que rompe com a linguagem perpetuada no mundo da convenção, cujas relações estão reificadas. Impotente diante de um processo social de vida na qual se apresenta encoberta, enquanto cifra enigmática, a linguagem discursiva que a tudo quer explicar de forma perfeitamente detalhada, isto é, abarcar conceitualmente uma realidade que não permite ser abarcada por determinações, deve ser abandonada. Para isso Adorno evoca a necessidade de um sujeito literário que por meio de outra linguagem poderia apresentar de modo mais profundo essas relações reificadas. É assim que Adorno aponta para a concepção de uma segunda linguagem.

*O sujeito literário, quando se declara livre das convenções sociais da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refúgio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (destaque nosso).<sup>485</sup>*

Nesse sentido, como narrar o que não se pode narrar de forma discursiva? Como transpor o horror da realidade a qual os seres humanos então submetidos para o âmbito da apresentação estética? Para Adorno, a arte moderna, ou ainda, o que ele chamava de arte nova, estava mais que capacitada para o desenvolvimento desta outra linguagem apartada das convenções sociais. “A arte nova, curvada sob o enorme fardo, aceita tão mal a realidade que se lhe esvai o divertimento na ficção. Nem sequer pretende reproduzir a fachada. Ao impedir a contaminação com o que simplesmente existe, exprimi-o ainda mais inexoravelmente”.<sup>486</sup>

<sup>483</sup> Ibid., p. 57.

<sup>484</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>485</sup> Ibid., p. 62.

<sup>486</sup> ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo, 1982, p. 31.

Ela está apartada da realidade, não a reproduz de modo imediato, pois, enquanto obra hermética, não possui um conteúdo evidente, uma vez que sua linguagem não é a que identifica, mas a linguagem que expressa a não-identidade, que provoca no espectador a angústia de não poder compreender de modo evidente seu conteúdo.

O estremeamento constitui uma reação ao hermetismo secreto, que é função deste momento indeterminado. Mas ao mesmo tempo, é o comportamento mimético que reage como mimese da abstração. Só no Novo é que a mimese se une irreversivelmente à racionalidade: a própria *ratio* torna-se mimética no calafrio do Novo, com um poder nunca atingido em Edgar Allan Poe, verdadeiramente um dos faróis de Baudelaire e de todos os modernos.<sup>487</sup>

A arte nova quer narrar os horrores de uma realidade que não permite ser contada como nos romances tradicionais. Para Adorno sem dúvida Franz Kafka representava de forma bastante significativa a posição do narrador no romance contemporâneo. “A força de Kafka é já a de um sentimento negativo da realidade; o que nele aparece fantástico no absurdo é o ‘*Comment c’est*’.”<sup>488</sup> Sua força não é o do “foi assim”, mas o do “como se”. Por que por intermédio da apresentação de um mundo absurdo, a sua linguagem provoca no leitor uma experiência diferente. Por exemplo, quando o narrador afirma “Alguém devia ter caluniado Josef k., pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã”.<sup>489</sup> Os eventos que se desenrolam daí por diante podem ser representados pela voz do narrador expressando o sentimento de Josef K: “Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que estavam falando? A que repartição pertenciam?”.<sup>490</sup> Dessa forma, os romances de Kafka são a radicalização daquilo que para Adorno está presente no romance desde *Tom Jones* de Fielding, isto é,

o verdadeiro objeto do conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas [...] a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.<sup>491</sup>

É deste modo, que Kafka suplanta as determinações estéticas da tradição filosófica alemã, pois as experiências do calafrio e do horror que irrompe na leitura de seus romances, “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato ainda eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição

<sup>487</sup> Ibid., p. 32.

<sup>488</sup> Ibid., p. 31.

<sup>489</sup> KAFKA, F. **O processo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto alegre: L&PM, 2016, p. 13.

<sup>490</sup> Ibid., p. 17.

<sup>491</sup> ADORNO, T. W. Posição do Narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 58.

do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento”.<sup>492</sup> Há pelo menos dois motivos para considerarmos as dúvidas de Adorno se Kafka ainda cabe no conceito de romance. Por um lado, se tomarmos partido daquilo que Walter Benjamin afirma sobre a relação entre obra e gênero no contexto de seu “Drama Barroco”, segundo a qual uma obra importante ou funda o gênero ou o transcende e nas mais perfeitas encontram-se esses dois aspectos reunidos,<sup>493</sup> então para Adorno a obra de Kafka pelo menos se encontrava bem próxima dessa perfeição. E quando falamos em perfeição não se trata de dizer que suas obras se encaixavam em uma concepção simbólica de arte, ou para adotar a expressão de Peter Bürger, uma concepção orgânica, onde a obra apenas se torna significativa quando as partes encontram-se reunidas formando uma totalidade, aos moldes da concepção clássica de arte que Lukács defendia.<sup>494</sup>

Na verdade, para Adorno poucos artistas expressavam esteticamente de maneira tão profunda aquilo que ele entendia por relações reificadas do Mundo Administrado. Como ele afirma, “os protocolos herméticos de Kafka contém a gênese social da esquizofrenia”.<sup>495</sup> Tudo indica que para Adorno a obra de Kafka estaria mais próxima de uma concepção alegórica de obra de arte, onde cada particular são autônomas de ante do todo da obra. Em Kafka cada frase é literal, no sentido de que cada frase significa

Cada frase diz: “interpreta-me”, e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação do ‘é assim’, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante da sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente.<sup>496</sup>

Por outro lado, quando o narrador anuncia a morte de Josef K. “– como um cão! – ele disse. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”,<sup>497</sup> revela-se então que em vez da “ideia de dignidade humana, conceito supremo da burguesia, aparece em Kafka a ideia da salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte de sua narrativa”.<sup>498</sup> É

---

<sup>492</sup> Ibid., p. 61.

<sup>493</sup> Cf. BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução e edição de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 1. Reimp. - 2. Ed, p. 33.

<sup>494</sup> Cf. BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012, p. 106, 132.

<sup>495</sup> ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998, p. 251.

<sup>496</sup> Ibid., p. 241.

<sup>497</sup> KAFKA, F. **O processo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto alegre: L&PM, 2016, p. 262.

<sup>498</sup> Ibid., p. 268.

deste modo que são apresentados os heróis dos romances de kafkianos, não mais como os heróis dos romances tradicionais, que enquanto representantes da megalomania burguesa objetivavam superar os obstáculos a fim de dominar tudo o que não reduz aos seus próprios fins. A resignação dos heróis de Kafka e seus finais fatídicos anunciam a supremacia do mundo das coisas. “Esses heróis rastejam por entre propriedades há muito tempo amortizadas, que lhes concedem existência apenas como esmola, na medida em que sobreviveram além da conta”.<sup>499</sup> Essa é a figura de Josef K., o burguês que vê sua vida habitual ser estremecida por acontecimentos que ele próprio desconhece os motivos.

Para Adorno, é assim que se desenvolve a linguagem da obra kafkiana. “Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura”.<sup>500</sup> É assim que para retratar o mundo reificado das relações, Kafka se lança na própria reificação, ou melhor, como afirma Adorno, Kafka realiza o a mimesis do que está petrificado. “O estilo épico de Kafka é, no seu arcaísmo, a mimese da reificação”.<sup>501</sup> É por isso, que no mundo romanescos de Kafka os cenários e as relações inter-humanos, tudo está morto, pois “o acervo de fotos instantâneas é tão pálido e mangolóide quanto um casamento pequeno-burguês de Henri Rousseau; o cheiro, o de camas ainda não arrumadas; a cor, o vermelho de colchões que perderam o tecido; a angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito”.<sup>502</sup> A apresentação do mundo desprovido de beleza tal como nos romances tradicionais, convida o leitor a desvelar seu próprio mundo enquanto mundo morto vazio de sentido.

Para finalizar, retomamos a pergunta inicial do tópico: como narrar o que não pode ser narrado? Um episódio da obra de Kafka parece conter ao menos uma pista para sua resolução. A senhorita interpela Josef: “Mas como é que foi tudo?” e no primeiro momento tudo o que Josef K. consegue responder é: “Foi terrível”. Imediatamente ela responde o quanto é vago essa resposta. A solução encontrada pela personagem não é outra se não indagando a senhorita: “A senhorita quer que eu lhe mostre como tudo aconteceu?” Rapidamente se põe em movimento e pergunta a senhorita se pode arredar sua mesinha de cabeceira e ela responde: “sim, se o senhor precisar dela para a apresentação, então pode puxar a mesinha sem o menor problema”. Inicia-se então a sua apresentação:

- A senhorita tem de imaginar corretamente a distribuição das pessoas, é bem interessante. Eu sou o inspetor; lá, sobre o baú, estão sentados dois vigias; junto às fotografias encontram-se três jovens. No trinco da janela está pendurada, coisa que

<sup>499</sup> ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998, p. 251.

<sup>500</sup> Idem. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, p. 24.

<sup>501</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>502</sup> Idem. Anotações sobre Kafka In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998, p. 252.

menciono apenas de passagem, uma blusa branca. E agora tudo começa. Sim, estou esquecendo de mim. A pessoa mais importante, ou seja, eu, está de pé diante da mesinha. O inspetor está sentado e de modo extremamente cômodo, as pernas cruzadas uma sobre a outra, o braço pendendo sobre o encosto, um descarado de marca maior. E agora tudo começa realmente. O inspetor chama como se tivesse de me despertar, ele chega a gritar, e eu lamentavelmente tenho de, caso queira tornar tudo compreensível para a senhorita, gritar também; além do mais é apenas o meu nome que ele grita tão alto.<sup>503</sup>

É nessa medida que Kafka não vê outra solução diante de forças opressivas e invisíveis do mundo administrado. Ao invés de simplesmente falar, a personagem prefere apresentar o horror se assemelhando as próprias forças que o contrapõe. Sob este aspecto da obra de Kafka, Adorno afirma: “Como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo. O encanto da reificação deve ser quebrado, na medida em que o próprio sujeito se reifica. O sujeito deve executar aquilo de que padece”.<sup>504</sup> Os gestos contidos em suas personagens refletem uma época em que apenas palavras literais não podem apresentar a obscuridade do processo social. E é deste modo, mantendo uma linguagem que mantém sua obra afastada do mundo governado por uma racionalidade que condicionou o próprio caos do mundo historicamente produzido como mundo da convenção, através de uma mimesis da reificação que Kafka convence o mundo corroído por uma racionalidade que é a verdadeira irracionalidade, conserva a sua imagem e convence o estado de coisas existentes de sua absurdidade.

---

<sup>503</sup> KAFKA, F. **O processo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto alegre: L&PM, 2016, p. 44.

<sup>504</sup> ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka In: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998, p. 268.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a presente dissertação buscamos entender como Adorno ressignifica em pleno século XX um debate muito presente na tradição estética alemã dos séculos XVIII e XIX. O que significa dizer que a natureza é bela nos dias atuais? Para tanto, uma vez que suas reflexões retomam aspectos de seu próprio projeto filosófico iniciado na década de 1930, necessitamos primeiramente retomar suas discussões de juventude. Sempre se lançando de modo dialético e materialista, desde sua conferência *A ideia de história natural* já somos possibilitados a observar uma primeira maneira de o filósofo abordar a questão da natureza. A partir de um material estético bem definido, o autor pretende apresentar uma forma de pensar de modo crítico e dialético sobre o estado atual da realidade. Já nesse primeiro momento podemos perceber a relevância dos debates estéticos para Adorno e como eles nos possibilitam uma perspectiva crítica sobre os fenômenos concretos que constituem a realidade. Além disso, nessa conferência Adorno traz à tona o conceito de segunda natureza do jovem Lukács e que o acompanhará em suas produções posteriores.

Do mesmo modo, o conceito de história natural de Benjamin confere a possibilidade para que Adorno retire uma tarefa para a filosofia, interpretar criticamente o que na realidade se apresenta de modo enigmático e vazio de sentido. O que é usualmente tido como um fenômeno natural, Adorno queria demonstrar que era uma realidade historicamente produzida. Isso possibilita uma atitude de não resignação diante a realidade. Além disso, a chave, se podemos dizer assim, para a interpretação do que na realidade se encontra enigmático e alheio aos seres humanos está contida nas próprias estruturas cifradas. O mais indicado para uma perspectiva de mudança da realidade não advém de uma força exterior a realidade, mas sim, colocando as ideias em ordenações cambiantes, isto é, em constelações, de modo que o que se encontra enigmático seja iluminado para logo em seguida se esvanecer. Essa é a tarefa do filósofo que nunca cessa, mas sempre começa e recomeça, nunca se conformando com os resultados já obtidos. Ainda que não seja citado, tudo indica que já nessa conferência vemos uma proto-imagem da concepção de crítica da cultura e das obras de arte que acompanharão Adorno, qual seja: a crítica imanente.

Uma vez nos lançado nessa primeira forma de Adorno tratar a questão da natureza, somos impelidos para sua obra escrita a quatro mãos, em parceria com Horkheimer, que guarda a semelhança com muitos aspectos metodológicos provenientes da conferência de 1932. Ora, a concepção de Benjamin de história natural apresentava a natureza em seu inevitável declínio, ruínas, cacôs, isto é, a face hipocrática da natureza. Nesse sentido, na

denúncia de Adorno e Horkheimer sobre o domínio irrefletido da natureza pelo processo imemorial do esclarecimento desde sua fase mítica, vemos de forma mais concreta como se deu esse inevitável declínio da natureza por meio do processo de civilização ocidental que advogava para si a detentora de uma razão pretensamente infalível.

Com efeito, a natureza em declínio não é apenas a natureza extra-humana, como também a natureza interna ao ser humano. Mas devemos entender que a natureza aqui em voga seriam os impulsos inerentes a própria razão. Ainda que não fique muito bem definido do que se trata, os autores diziam que com o domínio irrefletido sobre natureza, a razão bem como a sua advogada, a filosofia, perdeu aquilo que lhe era essencial, a capacidade de reflexão sobre as coisas e sobre si própria. O resultado dessa perda veio à tona da forma mais cruel no século XX, a era das catástrofes sociais e das guerras mundiais. Com a perda da capacidade integral de reflexão por intermédio de seu enrijecimento no limiar do declínio da natureza, a razão perdeu também a capacidade de alteridade com o outro que não é ela própria. Nesta medida, tudo o que não se enquadra em uma normatividade estabelecida no bojo desse enrijecimento, é reduzido a mera natureza e por isso, deve ser dominado, reprimido ou mesmo exterminado. Sob este aspecto o esclarecimento é totalitário. Enquanto o ser humano reclamar para si o título de senhor sobre todas as coisas sem que promova uma autorreflexão sobre para onde suas descobertas o têm conduzido, a violência social continuará avançando. A natureza não deve ser rechaçada a qualquer custo, pois ela está presente no próprio sujeito. Neste período, Adorno denuncia o domínio da natureza e não oferece nenhuma possibilidade de resolução para essa relação de violência.

Deste modo, é apenas enquanto categoria estética que ele fornecerá a possibilidade de uma relação com a natureza de forma não violenta. Para isso, foi necessário mostrar como a própria categoria do belo natural era tratada na tradição estética alemã, mais especificamente naqueles que seriam os dois principais representantes dessa tradição: Kant e Hegel. Para Adorno, Kant nutria um gesto de emergência para o belo natural, ele se apresentava como um exímio representante do espírito revolucionário do século XVIII que considerava falível o fabricado. Mas suas duas principais categorias estéticas, o sublime e o próprio belo natural sucumbem ao espírito burguês da dominação da natureza. Por sua vez, Hegel de modo mais explícito rebaixa o belo natural ao belo artístico asseverando que a vida natural não é autossuficiente e, portanto, não é produto das ciências do espírito absoluto.

Em ambos, Adorno observava o desprezo pelo belo natural. Por sua vez, a beleza contida na natureza que Adorno buscava para uma mais autêntica experiência não diz respeito a imagem literal da natureza, tal como era evidente em Kant e Hegel. Isto é, a concepção de

belo natural que Adorno persegue não diz respeito a uma bela imagem da natureza, propriamente dita. Primeiro porque o próprio belo como se apresenta na tradição estética é um sintoma do histórico domínio da natureza, isto é, a concepção de belo presente na tradição estética alemã é um instrumento do esclarecimento dominador da natureza. Para além de um modelo de dominação, a experiência do belo natural a qual Adorno advoga diz respeito a uma relação de não dominação com a natureza. Sua beleza reside no fato de que ela permanece indefinível diante conceitos abarcantes e, por isso, ela representa uma experiência e reconciliação com o que foi historicamente reprimido.

Por sua vez, o belo natural necessita de outra linguagem apartada da linguagem discursiva que se perpetuou no âmbito do mundo das convenções. Essa linguagem é a mimética e para isso as obras de arte (moderna) se apresentam como os únicos meios de expressarem essa linguagem e, portanto, de suscitar em seus espectadores uma experiência que tem por modelo a natureza não dominada. Adorno falava em uma imitação do belo natural por intermédio das artes. Mas essa imitação não ocorre pela simples cópia ou reprodução, e sim pela mimesis. Ora, mimesis diz respeito muito mais ao comportamento do que a mera cópia. Deste modo, é muito mais pela própria existência que a arte moderna, de forma determinada por ela própria, nega a sociedade sem sucumbir aos seus esquemas troca.

Deste modo, enquanto comportamento mimético, a arte desempenha o outro da razão que foi reprimido durante o processo de esclarecimento. A razão em tal forma integral não visa apenas a organizar e ordenar, mas também expressar e possibilitar ao ser humano a capacidade de se lançar em experiências que os arranquem de situações de estagnação e resignação. Não aceitar uma ordem estabelecida como uma natureza, ou melhor, como uma lei natural imposta e que não pode ser modificada. Não há nenhuma lei natural que governe ou determine as relações humanas.

É apenas no âmbito da experiência estética que Adorno reclama a possibilidade de emancipação do ser humano diante de uma trama social bem organizada. Mas essa emancipação não é possibilitada por via de engajamento e um ativismo manifesto. Antes se deve entender que as obras de arte primeiramente provocam uma mudança na própria consciência humana, que por sua vez, convencida do estado de caos a qual está submetida buscará transformar essa realidade. Em uma realidade em que todos os seus meios visam resignar homens e mulheres em uma situação de desigualdade e de dominação, Adorno busca elucidar experiências de pensamento das quais as arranquem de experiências reconfortantes. A experiência da angústia e do sofrimento abre a possibilidade para que Adorno construa uma teoria que não aceite as imposições de um mundo que foi historicamente produzido.

Na parte final da dissertação foi necessário nos lançar na sua própria concepção de mimesis. Percebemos que no limiar da obra escrita a quatro mãos, Adorno reconsidera seu próprio posicionamento em relação ao comportamento mimético. No primeiro momento, mimesis era apenas uma forma mais arcaica de dominação da natureza. Isto é, não por um completo afastamento da natureza para dominá-la, mas sim pela completa assimilação da natureza, um estado de indiferenciação com o meio. Nesse momento, quando a mimesis passar a ser utilizada de modo manipulada, ela serve apenas aos fins de auto-conservação, que por sua vez, resultaram nas próprias políticas totalitárias que se ergueram no século XX.

No âmbito da *Teoria estética*, Adorno é enfático quanto a sua concepção de mimesis: ela é o comportamento no qual o sujeito se expõe ao outro, ao diferente, não com fins de auto-conservação, mas em graus mutáveis de sua autonomia. Diante do outro, que não se enquadra em esquemas de identificação, isto é, a não correspondência entre o que se pensa e o que é pensado, a mimesis se torna o telos do conhecimento. Por tanto, a arte, mais especificamente, a arte moderna, que para Adorno é quando mimesis e racionalidade encontram-se efetivamente reunidas, é o meio pelo qual se realiza outra experiência do conhecimento, isto é, não aos moldes da razão instrumental que torna tudo um meio para determinados fins, mas pelo resgate daquilo que foi esquecido desde o projeto imemorial do esclarecimento, a capacidade de reflexão e de auto-reflexão. Deste modo, enquanto telos de um conhecimento de não dominação, o comportamento mimético é a única forma de relação de forma não dominadora sobre a natureza, e, portanto, respeitando a natureza em sua autonomia, ou seja, o belo natural.

Por fim, na tentativa de relacionarmos arte e belo natural, trouxemos à tona um artista que para Adorno era um exímio representante daquilo que ele chamava de o Novo na arte. Ora, a articulação entre arte e belo natural não diz respeito a apresentação estética do que usualmente entendemos por natureza, mas sim, a forma como a arte moderna, ou ainda, o seu hermetismo, que não permite qualquer identificação do sujeito, provoca uma experiência muito similar ao que a natureza pré-histórica provocava no ser humano, o medo, a angústia, o sentimento de finitude, o estranhamento perante a coisa que permanece incompreensível. Esta é a autêntica experiência estética para Adorno, a que provoca o estremeamento, o mais intenso abalo, pois consciência sem estremeamento é consciência reificada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia primária

ADORNO, T. W. Atualidade de filosofia. In: **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Ästhetische theorie**. Hrsg. Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. (Suhrkamp – Taschenbuch Wissenschaft; 2).

\_\_\_\_\_. **A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

\_\_\_\_\_. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. Aspectos. In: **Três estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013. 1 ed.

\_\_\_\_\_. A Ideia da história natural. In: **Primeiros escritos filosóficos**. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. Crítica Cultural e Sociedade. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_ & BENJAMIN, W. **Correspondência 1928-1940**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

\_\_\_\_\_ & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_ & HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: philosophische fragmente*. Frankfurt am Main, Mai 1988.

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 1 ed.

\_\_\_\_\_. Educação após Auschwitz. In: **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Ruschel supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Philosophische Frühschriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 26/ dirigida por J. Guinsburg)

\_\_\_\_\_. *History and Freedom. Lectures 1964 – 1965*. Edited by Rolf Tiedemann and translated by Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2006.

\_\_\_\_\_. La idea de historia natural In: **Actualidad de la filosofia**. Tradução de José Luis Arantangi Tamoyo. Barcelona: Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azouge, 2008.

\_\_\_\_\_. O artista como representante. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. 2 ed.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. 2 ed.

\_\_\_\_\_. Palestra sobre a lírica e sociedade In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. 2 ed.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. 2 ed.

\_\_\_\_\_. Sobre Sujeito e Objeto. In: **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1982.

#### Bibliografia secundária

ALMEIDA, J. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BASSANI, J. J; VAZ, A. F. Sobre o domínio da natureza na filosofia da história de Theodor W. Adorno: uma questão para a educação. **Revista Brasileira de Educação**, Florianópolis/SC, v. 16, n. 46, p. 9-32, janeiro/abril. 2011.

BERNSTEIN, J. M. “O discurso morto das pedras e estrelas”: a Teoria Estética de Adorno. In: RUSH, F (org.). **Teoria Crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **The Fate of Art**: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

BENJAMIN, W. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e Técnica; Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rounet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; Vol. 1). 7 ed.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução e edição de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 1. Reimp. 2 ed.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet e prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v.1). 8 ed.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. – (Filô/Benjamin).

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v.1). 8 ed.

BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2012.

BURKE, D. *Adorno's Aesthetic Rationality: on the Dialectic of Natural and Artistic Beauty.* In: BIRO, A. *Critical ecologies: the Frankfurt School and contemporary environmental crises.* Canadá: University of Toronto Press, 2011.

CHAVES, E. Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez. **Limiar**, Guarulhos/SP, vol. 1, n. 2, p. 259-277. 1 semestre, 2014.

CHIARELLO, M. Em torno do motivo da despersonalização em TH. Adorno. **Limiar**, vol. 3, n. 6, p. 371 – 403, 2 semestre de 2016.

\_\_\_\_\_. **Natureza-Morta: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

DUARTE, R. A desartificação da arte segundo Adorno. In: Org. IANNI, G.; GARCIA, D.; FREITAS, R. **Artefilosofia: Antologia de textos estéticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 1 ed.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural: uma introdução.** Rio de Janeiro: FGV, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mímesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno.** São Paulo: Loyola, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teoria crítica da indústria cultural.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FREITAS, Verlaine. Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo (org.); FIGUEIREDO, Virginia (org.), KANGUSSU,

Imaculada (org.). **Theoria Aesthetica**: em comemoração ao centenário de Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

\_\_\_\_\_. A arte moderna como historicamente-sublime. Um comentário sobre o conceito de sublime na Teoria estética de Th. Adorno. **Kriterion**, Belo Horizonte, n 127, p. 157-176, jun./ 2013.

GAGNEBIN, J. M. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre a arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. 1 ed.

\_\_\_\_\_. “Após Auschwitz. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009. 2 ed.

\_\_\_\_\_. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, n 16, p. 67-86, 1993.

\_\_\_\_\_. Homero e a Dialética do esclarecimento. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009. 2 ed.

\_\_\_\_\_. O olhar contido e o passado em falso. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. 1 ed.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1, 2018.

GATTI, L. **Constelações**: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. Exercícios do pensamento: Dialética Negativa. **Novos Estudos-CEBRAP**, n. 85, p. 261-270, Janeiro. 2009.

HABERMAS, J. **Teoria do Agir Comunicativo 1**: Racionalidade da ação e racionalização social. Tradução de Paulo AstorSoethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Clássicos; 14).

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830**. Traduzido por Paulo Meneses, com colaboração de José machado. São Paulo: loyola, 1995.

HONNETH, A. Uma patologia social da razão: sobre o legado intelectual da Teoria Crítica. In: RUSH, F (org.). **Teoria Crítica**. Tradução de Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefacio Carlos Alberto Nunes. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2015. 25 ed.

- HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. – 1. Ed. – São Paulo: Unesp, 2015.
- JARVIS, S. *Adorno. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1998.
- JÚNIOR, D. G. A. A restituição do corpo na Teoria estética. In: Org. IANNI, G.; GARCIA, D.; FREITAS, R. **Artefilosofia**: Antologia de textos estéticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1 ed.
- LIMA, E. Dialética, Linguagem e Genealogia: sobre o programa da dialética negativa de Adorno. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília/DF, v.2, n. 1, p. 143-164, outubro. 2014.
- LUKÁCS, G. Narrar ou Descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. 2 ed.
- KAFKA, F. **O processo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2016. (Coleção L&PM POCKET; v.543)
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2012. 3 ed.
- KOGLER, S. Música, linguagem e a autonomia da arte: algumas considerações sobre a atualidade do pensamento adorniano hoje. Tradução de Ana Paula Ávila. **Artefilosofia**, Ouro Preto/MG, n.7, p. 73-85, outubro. 2009.
- MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética**: Debate sobre o Expressionismo. São Paulo: Unesp, 2016. 2 ed.
- O'CONNOR, B. Philosophy of History. In: **Theodor Adorno**: key concepts. Edited by Deborah Cook. London and New York: Routledge, 2014.
- \_\_\_\_\_. **ADORNO**. London and New York: Routledge, 2013.
- PETRY, F. B. Belo Natural e Reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno. **Artefilosofia**, Ouro Preto/MG, n.17, p. 145-156, dezembro. 2014.
- ROUANET, S. P. Adorno e a crítica da barbárie: um olhar psicanalítico. In: SOARES, J. C. (Org.) **Escola de Frankfurt**: inquietações da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ROUSSEAU, J-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

- SAFATLE, V. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo: Unesp, 2006.
- SILVA, R. P. **Negatividade do Belo**: a Estética crítica de Theodor Adorno. 101 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- UFPB: João Pessoa/PB, 2014.
- SELIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção contemporânea: Filosofia, Literatura e artes).
- SILVA, E. S. N. Coerência em Suspensão: Adorno e os modelos de pensamento. **Artefilosofia**, Ouro Preto/MG, n.7, p. 55-72, outubro. 2009.
- TÍBURI, M. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção Filosofia 26).
- TÜRCKE, C. Pronto-Socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa. In: ZUIN, A; PUCCI, B; OLIVEIRA, R., (org.) **Ensaio frankfurtianos**. São Paulo: Cortez, 2004.
- ZANOTTI, G. Ser objetivo como não-identidade: sobre as críticas de Marx e Adorno a Hegel. **Limiar**, Guarulhos/SP, vol. 4, n. 7, p. 191-206. 1 semestre, 2017.