

O CONCEITO DE MATERIAL ARTÍSTICO COMO CENTRO DO PROBLEMA DA ESTÉTICA ADORNIANA

Lucyane De Moraes¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo geral discorrer sobre a importância de conceitos centrais da estética de Theodor Adorno no âmbito da análise das mudanças nas relações que se estabelecem entre arte e sociedade. Segundo o filósofo frankfurtiano, a própria obra de arte é capaz de desmascarar falsas relações em ambas as esferas. À luz deste objetivo geral pretende-se mostrar que para isto concorre o conceito de material artístico devido ao seu papel-chave desempenhado no pensamento estético de Adorno. Guiando-se pelo método crítico do autor, delineado especialmente na *Teoria estética*, entende-se que a arte se caracteriza, acima de tudo, pela sua incompreensibilidade na medida em que, não sendo um veículo de comunicação direta não afirma, em sua subjetividade, qualquer coisa definível conceitualmente. Ainda assim, um sentido objetivo em seu processo construtivo se faz presente no que respeita à organização de seus elementos internos, constituídos como material artístico. Consequentemente, ele não se desassocia da história nem do que a arte tem de imaterial, designado como o seu “espírito” (*Geist*).

Palavras-chave: Teoria estética, Material artístico, Sociedade.

ABSTRACT: This paper intends to discuss the importance of key concepts of Theodor Adorno's aesthetics by analyzing of changes in the relationships established between art and society. According to the Frankfurter philosopher, the art work itself is able to disclose false relationships in both spheres. In view of this overall objective aims to demonstrate that it contributes to the concept of artistic material due to its key role in Adorno's aesthetic thought. Based in the author's critical method, outlined especially in Aesthetic theory, it is understood that art is characterized by its enigmaticalness, considering that in their subjectivity does not express something conceptually. Nevertheless, an objective sense in its constructive process is present according to the organization of its internal elements, established as artistic material. Consequently, the material does not disassociate from the history or of what art is immaterial, designated as your "spirit" (*Geist*).

Keywords: Aesthetic theory, Artistic material, Society.

Na Europa, a transição histórica do chamado período do romantismo para o modernismo nas artes é marcada por uma série de rupturas, embora desenvolvida

¹ Doutoranda da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista CAPES. Contato: cinetoscopio@yahoo.com.br.

enquanto um *continuum*. Como se sabe, entre o fim do século XIX e início do século XX, a ideia de conceituação genérica da arte por estilos, critério balizador da crítica histórica e estética até então, apresenta os primeiros sinais de superação devido a uma série de contradições inerentes ao próprio desenvolvimento histórico. Os reagrupamentos geopolíticos da Europa e o conseqüente estabelecimento dos estados-nação, entre outros, irão determinar novas realidades contextuais e relações hegemônicas diferenciadas, influenciando diretamente o quadro social da produção artística, ecoando na crítica. É como uma consequência que a ideia de conceituação genérica da arte por estilos - caracterizada pela valoração hierárquica e por critérios históricos evolutivos - não mais será capaz de responder às concepções resultantes das diferentes realidades sociais decorrentes, gerando novos desafios para os artistas, que haveriam de criar obras a partir do enfrentamento com tal estado de coisas, e para a crítica, considerando a necessidade da apreensão de problemáticas geradas pela configuração de novas obras. Coube então perguntar como se daria o processo de criação artística para além dos preceitos tradicionais adequados à expressão das antigas regras estabelecidas, ao mesmo tempo abrindo mão das formas tradicionais, tendo em vista que estas não mais respondiam às novas demandas expressivas da época. Determinadas correntes artísticas permaneceram ligadas aos modelos tradicionais enquanto outras empreenderam esforços no sentido de sua renovação, ou, segundo Adorno, em sua restauração, ainda que para todos fosse válida a questão sobre quais novas regras teriam de ser adotadas para a criação artística.

Nesse sentido, quando Adorno aborda a questão do material artístico nos anos vinte ele o faz tendo em vista a resolução de tais problemas ligados ao estado da arte, incluindo o superado conceito de estilo que não responde mais as questões ligadas às relações da crítica, do público e dos artistas com a obra de arte. Mas, é só a partir dos anos trinta que o filósofo frankfurtiano irá consolidar sua primeira teoria do material enquanto um conceito mais amplo, objeto ao qual ele irá se debruçar ao longo de toda a sua vida. Para além da questão que envolve o conceito em si de material em sua obra, importante ter em mente as injunções históricas e artísticas que levaram Adorno à sua formulação, tendo como pano de fundo o primeiro pós-guerra. Com a reconfiguração do advento do modernismo na Europa da segunda metade dos anos dez, registra-se nos anos vinte o surgimento de vanguardas que imbuídas pelo espírito de revolta procura romper com toda a tradição e com qualquer norma estabelecida. Tal corrente se fez representar por uma geração que foi levada à guerra e, como tal, sofreu os reveses

inerentes a um conflito de tamanha envergadura, pondo em cheque a totalidade dos valores estabelecidos da sociedade. Enquanto dicotomia, estas vanguardas se lançam em um projeto de concepção artística radical que implicava no rompimento da própria ideia de arte como até então concebida, envolvendo a obra, o autor, o seu significado, sua forma de comunicar e o público. Apesar de permanecerem em muitos momentos atrelados às formas mais tradicionais, ainda assim, se opuseram fundamentalmente às vertentes neoclássicas (aquelas que objetivando restabelecer vínculos de comunicação com o público, se caracterizavam pela defesa da restauração de formas artísticas convencionais). Tal tendência de restauração se coaduna inteiramente com as concepções da crítica estética do período, para a qual a história da arte resumia em si a história dos estilos artísticos, do renascimento ao classicismo, desembocando no romantismo e sua permanência tardia. Este é um dos problemas que Adorno irá afrontar - para além dos ideais vanguardistas de ruptura total - ao se dedicar inicialmente à questão do material a partir dos anos vinte. O denominado romantismo, caracterizado pela apologia a interiorização do sujeito como expressão plena de sua individualidade, inclusive no plano artístico, é aquilo que Adorno irá enfrentar em defesa de uma ideia de progresso artístico, tendo no conceito de material o pressuposto de sua fundamentação teórica.

Como se sabe, os ideais do romantismo tiveram grande expressão, por exemplo, no campo da música. Enquanto disciplina baseada em um sistema mais ou menos organizado e estável, a música de extrato tonal, marcadamente característica do período romântico, vai sofrendo paulatinamente uma série de abalos como consequência das próprias práticas compositivas, levando seus pressupostos teóricos até ao limite, rompendo com concepções basilares, com formas pré-estabelecidas e com o conceito de estilo tão caro à crítica estética tradicional. Assim como Schoenberg rompe com o conceito de estilo nos anos vinte, Adorno vai elaborar respostas para os inúmeros problemas que implicam em tal superação, bem como àquelas ligadas a ruptura com as formas tradicionais. Uma vez superado aquilo que estava pré-estabelecido, restava saber quais alternativas se apresentariam para o compositor em termos de novas formas e em que bases estas formas iriam se desenvolver. A resposta para a questão está no conceito de material que Adorno apreende de Schoenberg, sendo importante lembrar que o ponto nodal de desenvolvimento da música de doze sons não foi outro senão a ideia de progresso do material artístico. É *mister* salientar que para Adorno a ideia de progresso em arte não resume simplesmente uma noção positiva, na medida em que tal ideia

implica em maior complexidade nos processos de criação e, conseqüentemente, em um adensamento dos elementos internos e formais das obras, determinando um tipo de impasse comunicativo que dificulta o acesso do público à obra. É, portanto, no sentido histórico do processo de criação que se pode entender a necessidade de elaboração do conceito de material artístico desenvolvido por Adorno, entendendo por material a totalidade dos recursos, inclusive imateriais, que se encontram disponíveis ao artista.

Material histórico versus Material natural

Em verdade, o conceito de material artístico adquire mesmo caráter principal na totalidade do pensamento filosófico adorniano, na medida em que é a partir de tal noção que Adorno irá procurar respostas para a maioria de suas reflexões sobre a arte, sendo, pois, o material, aquilo que irá se estabelecer como parâmetro para a ideia de progresso. Em outras palavras, o conceito de material enquanto conceito estético se estabelece como ideia de progresso, resultado do processo dialético entre o material e a técnica, uma vez que o material não se dá de forma indiferente à história da arte. O conceito de material, assim como o conceito de dialética, por adotar o sentido de historicidade como um seu sentido próprio e sendo definido como uma totalidade de conceitos interligados e interdependentes entre si, não se resume enquanto mera definição. Considera-se que isto é o que determina a própria transformação do conceito de material como resultado do processo histórico, determinado no âmbito de seu desenvolvimento interno. Como decorrência, o material não pode ser concebido como elemento previamente estabelecido, senão como algo que se dá em termos potenciais.

Sendo assim, o material não é aquilo que se estabelece como a materialidade da obra de arte propriamente dita, ou seja, com os concretos elementos construtivos que a compõem. Entende-se, pois, que material é um conjunto de toda maneira de se expressar, o que é, também, proporcionado ao artista, sendo com o que ele irá trabalhar, tendo sons, pontos e linhas, formas, palavras, cores e tudo o mais, em todas as suas combinações, inclusive a totalidade dos procedimentos técnicos adotados, ou seja, é o que se apresenta aos artistas como alternativas, naquilo que eles podem determinar. Se nenhum artista cria *ex nihilo*, parece ser essenciais a escolha, a utilização e os limites de aplicação do material. Porém, a “ideia irrefletida” dos artistas sobre a escolha do material consiste em um problema, pois o conceito de material pressupõe alternativas de

escolhas. A esse sentido, Adorno assegura que “tanto mais livre será um autor, quanto mais estreito for o contato com seu material”². E conclui: “Somente submetendo-se ao ditado técnico da obra aprende o autor dominado a dominá-la”³.

Significa, pois, que o material não diz respeito somente aos meios que o artista utiliza para a criação da obra, mas também à totalidade dos recursos disponíveis em cada momento histórico, disposto como produto social. Ou seja, que a sua utilização não pode prescindir do acervo de procedimentos técnicos já dados historicamente, devendo ser re-configurados no sentido da formulação de um decurso artístico próprio. O material é, portanto, o que determina o desenvolvimento histórico da arte no ocidente, ou melhor, o seu “alargamento”, propiciando - através da conseqüente expansão de seus recursos históricos - cada vez mais possibilidades ao artista e à criação artística, tanto técnicas quanto os meios atinentes. Tal procedimento é também o que determina a evolução das formas artísticas e as possibilidades de o artista se expressar de acordo com o momento histórico, superando as formas de expressão dos períodos anteriores. Segundo Adorno, tais possibilidades de utilização do material expandido historicamente não significam, obrigatoriamente, uma maior liberdade individual de expressão para o artista, na medida em que este, de posse plena de tais recursos, deverá fazer o devido uso deles rompendo com as formas expressivas passadas, contribuindo com as novas do presente. Enquanto um paradoxo, a liberdade artística que advém da aquisição de uma totalidade mais ampla de recursos e possibilidades oferecidas historicamente também determina a necessidade de o artista lidar com esse material expandido de forma conseqüente, ou seja, de modo a construir uma obra que se determine a partir da lógica e do próprio rigor técnico do material em sua integralidade, observando seu conjunto de possibilidades. Tal austeridade artística determina a própria questão da autonomia da arte, gerando uma relação dialética entre a arte e o artista que se resume no entendimento de que, paradoxalmente, quanto mais livre for a criação tanto mais rigoroso será o seu processo, de acordo com uma sentença do poeta Paul Valéry: “a maior liberdade nasce do maior rigor”⁴. Significa dizer que a relação dialética entre expressão e construção determina que o artista seja tanto mais livre, em um sentido social, quanto mais consistente for a sua obra, entendendo que a sua subjetividade tanto mais haverá de se expressar quanto mais ele estiver em consonância com a lógica do

² ADORNO. *Reacción y progreso - y otros ensayos musicales*, p. 15 (tradução da autora feita a partir da edição espanhola Clotet-Tusquets. Título original: *Reaktion und Fortschritt*).

³ *Ibidem*, p. 16 (tradução da autora).

⁴ VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 143.

material histórico, tendo em vista que o ideal de expressão artística não pode se dar para além do rigor de construção da própria obra de arte.

Necessário salientar, portanto, que a concepção de liberdade de criação artística determinada por qualquer relação de natureza espontânea é algo inexistente e de sentido extemporâneo, mais afeiçoado com os ideais do romantismo do século XIX, convertida em ideologia. Em suma, a originalidade do processo de criação artística se dá enquanto liberdade de uso do material histórico reconfigurado de modo próprio ao seu tempo, recriando a tradição com outro sentido. No entanto, a dialética entre expressão e criação artísticas reflete uma relação de tensão entre artista e material, o que leva Adorno a refletir sobre a possibilidade de esta tensão, levada a seu extremo, provocar uma perda do significado social da arte, determinada tanto pelo processo de expansão sucessiva do material histórico quanto pela ideia de supervalorização da liberdade individual, característica da sociedade de consumo. Baseado no entendimento de que a totalidade do material artístico derivado dos constantes processos de superação provinha mesmo das diversas mudanças sociais decorrentes do processo histórico, Adorno discorre também sobre as consequências desse progresso em relação ao processo de regressão das sociedades modernas, processo este que, adverso a qualquer ideia progressista, acaba por promover o afastamento entre a arte e a sociedade, culminando na criação de uma arte de consumo de característica igualmente regressiva, o que leva o filósofo à formulação da teoria de que à regressão da arte corresponde a sua perda de consistência estética, deixando clara a relação existente entre expansão do material artístico e desenvolvimento da subjetividade.

Ainda, tendo em vista as consequências dessa ideia de progresso, Adorno reflete também sobre a denominada Música Nova, considerando que aqueles pressupostos que nortearam o seu desenvolvimento nos anos vinte se tornaram arbitrários, determinando a perda de sua potencialidade subjetiva, aludindo ao fato talvez de que a própria ideia de material artístico tivesse atingido um tal limite que a sua própria essência organizacional teria se desenvolvido no sentido de uma total autonomia de natureza arbitrária. Desta forma Adorno, sem perder de vista que o mesmo ideal que remete à autonomia da arte pressupõe o desenvolvimento contínuo de novas formas de expressão, reflete sobre a possibilidade de tal sentido autônomo derivar em ideologia do novo pelo novo estabelecido como ruptura sem continuidade de pressupostos que fundamentem tal processo, conforme apregoaram as chamadas vanguardas históricas. Assim é que, baseado em um ideal diferente de vanguarda artística, Adorno dirigiu-se

mais no sentido de uma reconfiguração da própria ideia de arte, tendo sempre como foco o desenvolvimento histórico do material.

Foi neste sentido que Adorno em resposta ao compositor Ernest Krenek, nos anos trinta, afirma em missiva que “o campo de ação do progresso na arte é produto não das obras individuais, mas de seus materiais”⁵. A gênese de tal discussão, objeto da troca de correspondência entre ambos, publicado no periódico vienense *Anbruch*, de 1930, tem como origem o texto de Krenek intitulado *Progresso e reação*, ao qual Adorno responde contrapondo tanto seu conteúdo quanto o próprio título, denominando-o *Reação e progresso*. Se por um lado Krenek postula a liberdade autoral de compor conforme uma suposta verdade própria do compositor, baseado na individualidade artística e através da crítica ao conceito de progresso no sentido normativo, Adorno refuta argumentando ainda que o conceito de progresso não implica na afirmação de superioridade de uma obra nova, porquanto mais recente, sobre uma obra do passado. O que polariza tal discussão é o fato de Krenek defender uma suposta autonomia do fato estético, bem como a liberdade do compositor de criar conforme suas próprias determinações, preestabelecidas no âmbito individual, sendo este o critério de construção de um objeto musical segundo a “verdade do artista”. Em outros termos, Krenek afirma que somente a liberdade individual do criador pode garantir o caráter de comunicabilidade de uma composição musical, levando a crer que, além de tal fato se dar sob uma ótica de relação espontânea no âmbito de uma vontade individual, uma ideia de progresso em arte pressupõe tanto o mero aspecto cronológico da criação quanto aquele de acessibilidade incondicional da arte, ignorando a condição de individuação do sujeito receptor da obra em prol de uma suposta individualidade criativa do artista. Significa dizer que a recusa de Krenek em admitir a possibilidade de uma ideia de progresso normativo, tendo como critério o conceito de material histórico e não o de “juízo de gosto”, corresponde a uma sua outra recusa em admitir uma ideia de arte no sentido social, considerando o suposto caráter restritivo daquilo que é social em relação à individualidade. Assim é que Krenek entende o conceito de progresso em arte sob uma ótica de progresso técnico evolutivo, reivindicando tal condição a toda obra referente à contemporaneidade. Ao contrário, Adorno entende que uma ideia de progresso em arte não pode ser restrita a um conjunto de demandas técnicas e formais dadas fora do contexto histórico, considerando a função sistêmica e determinante do

⁵ ADORNO, *Op. cit.*, p. 13 (tradução da autora feita a partir da edição espanhola Clotet-Tusquets. Título original: *Reaktion und Fortschritt*).

material artístico para o próprio desenvolvimento histórico-musical. Em seu contributo à missiva de Krenek, Adorno dimensiona de forma definitiva as opostas relações existentes entre o que se determina como critérios de possibilidades do material histórico e aquilo que se resume como simples vontade individual do compositor, entendida como liberdade artística. É em oposição a Krenek que o pensador frankfurtiano postula o sentido prévio da obra como consequência da expressividade individual do compositor através de uma abordagem subjetiva dada ao material, defendendo uma concepção objetiva do material, tendo em vista uma organicidade tal que possibilite a uma obra a sua exata adequação enquanto produto social: “progresso não significa outra coisa senão a utilização do material no nível mais avançado de sua dialética histórica”⁶. Se para Krenek o material é natural - não histórico - determinado exclusivamente pela individualidade do compositor, subentende-se que ao artista se atribui, em uma dimensão idealizada, surtos excepcionais de virtuosidade, reduzindo o conceito de material a algo que se estabelece enquanto criatividade artística única e excepcional, aferindo ao artista a condição de ente-não-social. Em contraposição, Adorno entende que o material enquanto conceito objetivo é aquilo que condiciona a obra como produto social e com função igualmente social e externa à própria obra, na medida em que sua origem se dá no âmbito da sociedade e seu destino não é outro senão a própria sociedade.

De acordo com tal concepção de material, entende Adorno que a liberdade do artista termina onde começa a liberdade da obra, considerando que a liberdade artística não prescinde de um sentido ético que compreende tanto o processo do fazer composicional quanto a própria competência do compositor, tendo em vista que, para além de uma suposta neutralidade do fazer composicional, tal procedimento se dá através de processos de tensão que precedem e determinam a própria obra de arte. Cabe dizer que a esta competência do compositor não corresponde uma atitude irrefletida e meramente automática àquilo que é determinado como exigência histórica, senão outra que, baseada no pressuposto histórico e social do material, leve em conta uma ideia orgânica de progresso que não desconsidere o conjunto de problemas atinentes à sua própria época. De acordo com Adorno, Schoenberg, de forma coerente com as necessidades de seu trabalho de composição e em contraposição a uma ideia de estética de sentido tradicional estranha à própria obra, aboliu as fronteiras estabelecidas

⁶ *Ibidem*, p. 14 (tradução da autora).

dogmaticamente entre a estética e o ensino do ofício composicional, defendendo entre outros o conceito de material musical enquanto material histórico, contraposto à ideia corrente de material dado pela natureza, conseqüentemente imutável: “a arte não é, como a natureza, uma realidade existente, senão algo que veio a existir”⁷. Sob tal concepção, entende-se que o material em sua natureza histórica é determinado pelas constantes mudanças sociais, convertendo-se em material sempre mutável, em consonância com o próprio desenvolvimento da sociedade. Ora, se o material não é dado pela natureza nem mesmo quando oferecido como tal aos artistas, entende-se que o material em sua totalidade é histórico e seu caráter supostamente natural diz respeito ao declínio de toda a ontologia da arte e esta derrocada afeta os materiais artísticos em igual sentido. Em outras palavras, os materiais dependerão tanto das transformações técnicas determinadas pelo desenvolvimento histórico quanto as técnicas dependerão dos materiais que elabora. Neste sentido, alude Adorno que um artista que trabalha com um material convencional, claro está que o recebeu da tradição, mas, se em uma perspectiva crítica à tradição o artista se utiliza de um material autônomo, emancipado do todo tradicional, a negação à própria tradição se converte no negado e assim seu conteúdo de verdade se converte em algo negativo. Por outro lado, parece que as obras de arte decorrentes da tradição se comunicam mais diretamente em virtude do fato de que elas representam algo de valor indiscutível, enquanto em seu sentido tradicional. Se for assim, pode ser esta a causa objetiva que justifica a censura à arte moderna radical, pois a austeridade de seu desenvolvimento, que expurga de seu material emancipado o que tem nele de resíduos da tradição, herdados e negados, diz respeito à tendência histórica ilusória de que o material em sua essência se dá de forma natural.

A conotação histórica do material se apresenta para Adorno no sentido de uma dupla acepção, enquanto resultado do processo histórico dado como herança da tradição e como critério de um desenvolvimento predeterminado que se afigura como racionalização técnica progressiva, sendo tal estado do material aquilo que determina uma obra enquanto consequência de seu momento histórico. Sendo a racionalidade aquilo que se estabelece como critério de desenvolvimento artístico, significa dizer que Adorno concebe a história da arte como um progresso racional de ideal técnico que liberta a arte de sua tradição hierárquica, emancipando-a em seu sentido expressivo graças a uma utilização ampliada do material, sendo a negação da hierarquia tradicional

⁷ SCHOENBERG. *Harmonia*, p. 151.

aquilo que estabelece uma nova ordem artística baseada em uma razão natural. Como infere Adorno, o exemplo mais notável de progresso em música se deu com a chamada Segunda Escola de Viena formada por Schoenberg e seus discípulos, cuja produção se apresenta em um sentido plenamente determinado uma vez que a razão musical no método dodecafônico se impôs sobre a estrutura natural dos sons de forma a eliminar o antigo sistema clássico de relações tonais em nível definitivo, resultando no completo abandono do material tradicional, tendo em vista a construção de novas formas compositivas que se legitimam a si mesmas enquanto princípio estrutural, graças a outro tipo de material então completamente racionalizado. Dado como uma nova ordem é realmente inerente ao método dodecafônico a possibilidade de emprego da totalidade de combinações sonoras possíveis em um sentido físico, porquanto não hierarquizadas, instituindo enquanto válida qualquer forma de sonoridade desejada, significando a culminância do processo de desenvolvimento da música. De acordo com Adorno não é apenas pelas regras empíricas e tampouco somente pelas deliberações técnicas que se dá a aplicação plena do material, considerando o seu manifesto caráter de aporia no que respeita à racionalidade, uma vez que, de certa forma, no ato de racionalizar está contido certo nível de irracionalidade, dando ao material certo sentido não conceitual, fazendo deste uma forma de conhecimento mais ou menos consciente. Equivale dizer que à detenção progressiva do material historicamente sempre mais elaborado, corresponde o próprio sentido de sua superação, tornando-se algo enquanto totalmente racionalizado, também tradicional em seu estado de dissolução. Em outras palavras, se é implícito ao material uma noção de progresso, também se faz explícito o seu caráter histórico em termos da acumulação de procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo dos tempos, fazendo da experiência contemporânea algo que se retroalimenta da herança tradicional. É sob este legado que o artista, tão mais livre quanto aquiescente ao material histórico, estabelece as bases para o progresso em arte, tendo em vista o pressuposto de reelaboração e conseqüente renovação daquilo que é tradicional. É desta forma que Adorno estabelece os vínculos entre material, progresso e tradição, constituídos como critérios de continuidade do desenvolvimento artístico, no sentido da relação dialética que se estabelece entre o artista e os meios técnicos determinados por cada período histórico.

Significa, pois, que como elemento histórico-mutável e não natural-imutável, o material é aquilo que procede como acervo de todas as matérias primas e técnicas acumuladas ao longo do processo de desenvolvimento histórico da arte,

disposto objetivamente e que se impõe ao artista como um conjunto de recursos expressivos que determina formas e significados, sendo o material, aí sim, o todo que o artista utiliza para estruturar e dar materialidade à obra. Assim é que o material se apresenta como o elemento motriz com que o artista se depara e confronta em cada determinado período histórico, sendo o material, estritamente histórico em seus aspectos técnicos, aquilo que se objetiva de forma crítica. Por outro lado, a afirmação de Adorno de tal pressuposto, em sua *Teoria estética*, se contrapõe a outra referente ao material enquanto “patrimônio passivo” e ao mesmo tempo como “limitação ativa”, dando a questão um claro sentido de antinomia ao próprio conceito de material. Tal aporia se estabelece tendo em vista o fato de que sendo o material um conjunto de recursos técnico-formais que se dispõe ao artista, espécie de acervo quantificado de opções dadas historicamente como patrimônio, ao mesmo tempo, segundo Adorno, tal recurso desempenha uma função constringente para o artista no que respeita a outro tipo de material por assim dizer emancipado ou mais específico, determinado enquanto uma limitação que se impõe ao artista. O que se pode depreender disto é talvez o fato de que Adorno entenda mesmo o conceito de material em termos dialéticos, determinado enquanto “patrimônio passivo” no que respeita a tradição e como “limitação ativa” dos procedimentos expressivos no que respeita ao circunscrito à contemporaneidade, dimensionando assim a complexidade que encerra uma definição do conceito de material.

Da relação dialética entre Material e Espírito

Sendo implícito ao conhecimento estético o caráter de subjetividade inerente que se apresenta como conteúdo nas obras de arte, composta por aquilo que resulta de material e imaterial nelas, acredita-se não poder confundir tal conteúdo no mesmo sentido que o conhecimento estético em seu estado “pré-artístico”, tendo em vista que este - como forma - parece ser apenas o estágio do material ainda isento daquilo que é o imaterial da arte: o espírito. Se assim for, a ausência do elemento sutil do sensível, que é imaterialidade imprescindível à assimilação do artístico, faz com que este se esvaia frente à rigidez daquilo que em seu estágio “pré-artístico” ainda é o material. Mas igualmente, o material em seu estado “pré-artístico” também perderá força no momento da experiência estética, na qual também o espírito se faz conhecimento, uma vez que

conteúdo e forma não se desassociam. Por isto talvez, a experiência estética se constitua em experiência estranha ao indivíduo na medida em que a este seja demandado um tipo de percepção não cognitiva, baseada unicamente naquilo em que as obras de arte em sua imanência auto-exprimem, exigindo em sua gênese relacional um distanciamento, por assim dizer, entre o sujeito e o objeto artístico.

Tendo em vista a não coincidência assinalada entre matéria e materialidade da obra de arte, Adorno reflete sobre a questão da mediação que o material exerce entre a arte e a sociedade em um dado momento da história social e da própria dialética, aludindo ao fato de que a relação entre a obra de arte e a sociedade se dá através da intermediação do material. Segundo o filósofo, o material pressupõe tal relação de identidade entre ambas as instâncias, não sendo o material determinado pelo estado de forças produtivas, mas sim definido como o próprio estado de forças produtivas, assinalando a ideia de que ambos, enquanto o mesmo são epifenômenos de um estado do espírito. Neste sentido, para Adorno o material é tanto aquilo que se determina enquanto estado de forças produtivas quanto também é “espírito sedimentado”, significando dizer que as relações de produção se constituem também como espírito sedimentado uma vez que tais relações implicam na própria história do progresso econômico. Visto como elemento chave para a compreensão daquilo que determina as obras de arte, o conceito de material, entendido no sentido da expressão hegeliana como *sedimentier Geist*, se apresenta como uma espécie de ideia abstrata, tratado como categoria filosófica histórica. Definido, então, como espírito sedimentado, o material para Adorno se apresenta como um código organizado de relações no qual o espírito, em seu estado então sedimentado, guarda as suas marcas históricas coletivas.

Considerando a posição basilar do conceito na filosofia adorniana, uma definição propriamente dita de material é dada muitas vezes pelo próprio Adorno de forma negativa, resultando em uma aparente não definição que remete à forma dialética de afirmação pela negação, sendo também possível definir o conceito de material como aquilo que ele não é além do que propriamente talvez possa ser. Pode-se então atribuir como sintomático o fato de Adorno ter tratado tal noção basilar de forma não definitiva, constituído aparentemente como um simples arcabouço de uma ideia principal, “uma mensagem encerrada numa garrafa”⁸, que se apresenta, no entanto, como um enigma que - tal como o desafio da esfinge de Tebas - não sendo decifrado tende a devorar.

⁸ ADORNO. *Filosofia da nova música*, p. 107.

Equivale dizer que o tratamento dado por Adorno ao conceito de material se faz conseqüente ao encerrar em si uma determinação negativa, tendo em vista que tal conceito não comporta uma aceção positiva porquanto ente abstrato em sua inconcretude, disposto como elemento condicionante de experiência estética. Assim é que uma definição propriamente dita do conceito de material pode parecer um tanto minimizada por Adorno, por exemplo, em sua *Teoria estética*, sendo, no entanto, esta não-definição aquilo que o define exatamente como conceito tal, de forma indireta. Por assim dizer, uma própria ideia de material, enquanto abstração, deve se negar, portanto, a qualquer tentativa no âmbito conceitual na medida em que tal aceção, de natureza meramente discursiva, tende a reduzir o conceito a simples aspecto técnico, sendo o material, no entanto, aquilo que é dado como possibilidade fundamental de percepção estética.

Conforme Adorno, desde o advento da teoria hegeliana da obra de arte do período romântico, subsiste o errôneo entendimento de que a supressão das formas gerais preestabelecidas pôs fim àquilo que tinha de comum entre os materiais e as formas. Concorre para isto o fato de que a ampliação dos materiais disponíveis, que pôs fim as ultrapassadas fronteiras entre os gêneros artísticos, é o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma. No entanto, somente uma pequena parte do material disponível em sua abstração pode ser utilizada concretamente sem entrar em choque com o estado do espírito. Diferente da aceção hegeliana, para Adorno a arte passa a ter um sentido de unicidade, deixando de ser apenas uma atividade do espírito que se encarna em obras, introduzindo uma nova percepção de arte que ultrapassa a condição de mera imitação da natureza criada. “A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é promessa da felicidade que se quebra”⁹. Em outras palavras, Adorno chama a atenção para a inutilidade de se pensar a arte para além de seu aspecto imanente, reduzindo-a a um mero objeto funcional que desta feita serve bem a propósitos alheios enquanto não-arte, pois ao contrário daquilo que concilia com uma ideia de comunicabilidade direta das obras de arte, a forma estética é tanto o que se faz manifesto enquanto subjetividade quanto à própria atividade subjetiva da arte, constituída em sua essência como uma determinação objetiva. Por conseguinte, a forma não pode ser resumida a algo cognitivo senão enquanto fórmula artística, ou seja, como

⁹ ADORNO, *Teoria estética*, p. 184 (tradução da autora feita a partir da edição espanhola AKAL. Título original: *Ästhetische Theorie*).

método de objetivação implícito ao qual o artista renúncia à forma estética aderindo a um sucedâneo aparentemente subjetivo.

O material não se resume àquilo que se estabelece como relação entre conteúdo e forma. De acordo com sua *Teoria estética*, Adorno pensa tal relação como noção de imaterialidade distinta e indireta, pois sendo o conteúdo aquilo que é o determinado e a forma o que determina, significa dizer que o material se traduz como forma de conhecimento, precedendo mesmo aquilo que se estabelece como liame entre conteúdo e forma no processo de criação de uma obra de arte. Ainda na referida *Teoria estética*, o pensador frankfurtiano atribui à forma uma força normativa que determina a afinidade entre a própria obra e os elementos internos e processuais que a compõe, aludindo àquela, enquanto detentora de uma dupla função, como o principal elemento que produz o liame da totalidade das partes com a totalidade interna da obra artística, aferindo a esta um sentido de coerência e integralidade que justifica a sua não identidade autorreferente com aquilo que se faz meramente existente: ou seja, uma dialética que estabelece a relação entre o que é particular e seu desenvolvimento integral. Assim sendo, a forma, apartada de um dado conteúdo prefigura aquilo que se desobriga da vinculação com o conteúdo enquanto coisa real, reagrupada em outra acepção formal, dando à obra artística um sentido de independência em relação ao contexto do existente. Ainda assim, Adorno insiste em uma unidade possível que se faz implícita em tal relação, uma vez que enquanto processo esta não se dá em um sentido passivo. Ao afirmar em sua *Teoria estética* que “a forma é a coerência dos artefatos - por mais antagonista e quebrada que seja -, mediante a qual toda obra bem sucedida se separa do simples ente”¹⁰, Adorno alude ao fato de que, enquanto realidade existente e frente ao forçoso processo de cerceamento que lhe é imposto, o conteúdo, ainda assim oferece resistência a tal processo, uma vez que a forma, como elemento de recriação do real se impõe como algo absoluto reorganizado enquanto não real que se legitima somente enquanto aparência na pura aparência da arte. Ainda que uma obra de arte resuma a forma e o conteúdo ao mesmo tempo, a imposição daquela sobre o conteúdo se dá como um elemento de confronto em um sentido organizador que assegura a inter-relação entre ambas no que respeita ao aspecto de funcionalidade da obra enquanto conformação antinômica. Tal confronto se faz mediado pelo material enquanto conteúdo elaborado e formalizado, dimensionando aquilo que se estabelece como

¹⁰ *Ibidem*, p. 192 (tradução da autora).

diferença e identidade entre forma e conteúdo, ou seja, entre aparente e existente, entre arte e realidade.

Afigurado em campo de tensão, o processo formal de criação da obra irá determinar uma conseqüente relação de confronto entre aquilo que é o material e a criatividade individual do artista. Uma vez que o conteúdo se realiza no âmbito do individual, em tal processo cabe ao artista a realização de escolhas, de eleição de quais aspectos de um conteúdo primitivo enquanto ainda não artístico, podem ou devem, ser designados e transferidos a uma obra de arte, que racionalizados se convertem em categorias formais. Ou seja, ao artista incumbe a tarefa de transformar, através dos processos de desenvolvimento formais, um conteúdo primitivo em conteúdo elaborado, cabendo à individualidade artística extrair do conteúdo ainda não artístico, o pressuposto da obra de arte. Ao contrário, Adorno entende que o material, como uma condição do ato formal, não se resume à simples escolha do artista, mas sim se impõe a ele como patrimônio. Constituído como o todo objetivo e não-objetivo que estrutura e dá materialidade à obra, o material condiciona o ato expressivo individual, exercido como um elemento de constrição em relação ao artista, imposto a ele como um princípio categórico que a ele não se restringe. Em tal processo, resta ao artista eleger dentro do acervo de possibilidades expressivas - implicado social e historicamente como patrimônio - quais elementos pré-determinados do material pretende utilizar como significado para a elaboração de uma obra. Se o conteúdo e a forma, enquanto partes indissociáveis que se determinam e são determinados mutuamente, são o que originam a obra artística, o material, em seu caráter histórico e social recíproco, é aquilo que condiciona a possibilidade da própria obra enquanto percepção. Para além do que se estabelece ou não como conseqüente em tal processo, Adorno chama a atenção para o fato de que em arte o conteúdo subsumido à forma, transposição do existente para o aparente, pode derivar também na produção de simples ornamentos decorativos e palatáveis que se destinam a obnubilar o sentido do real que a própria existência impõe em nome de um todo aparente que disfarça o temor de ser humano frente à própria humanidade. Baseado na necessidade de percepção daquilo que se impõem como jogo de forças na arte, fruto do processo dialético histórico que determina o próprio material, torna-se imperativo pensar no aspecto de dupla função da forma a uma só vez como simultâneo e interdependente e não como dois momentos que se sucedem no âmbito de um mesmo processo, tendo em vista que a arte como objeto apartado daquilo que é real

e existente, é condicionada pela mediação da forma que assegura a sua integralidade e coerência enquanto algo dado como aparência (*Schein*).

Assim é que tal conceito de forma restringe a sua própria dimensão potencial, tendo em vista que, ao contrário, a forma estética como unidade constituída é a organização objetiva daquilo que passa a existir em uma obra artística enquanto linguagem. Em seu estado constituído a forma cessa de existir como unidade e em sua relação com o conteúdo se torna o elemento que o emancipa de sua condição pré-artística. Estabelecida então como conteúdo sedimentado, Adorno irá se referir à forma como “lei da transfiguração do ente” como representação da liberdade do homem, aludindo alegoricamente à dimensão mítica da vinda de Deus a terra na forma humana do Cristo: “Ela [*a forma*] seculariza o modelo teológico da imagem à semelhança com Deus; não é Criação, mas comportamento objetivado dos homens, que imita a Criação; não se trata, certamente, de criação a partir do nada, mas do criado”¹¹. É como tal que a forma, enquanto elemento convergente faz da arte enquanto elemento crítico de sua própria essência aquilo que é partícipe do progresso civilizatório, “selo do trabalho social”. Aquilo, pois, que constitui as obras de arte enquanto tal é a forma, cabendo a esta refutar a condição não reflexiva da arte como imediatidade objetiva que se consuma na mera comunicabilidade. Neste sentido, o que concede aparência de linguagem à arte, antítese do existente, nada mais é do que a forma concisa, síntese dialética entre o particular e o geral, o que significa dizer que aquilo que se atribui como formalismo na arte não é outro senão o desconhecimento de que a forma, que se opõe ao conteúdo, nada mais é do que um conteúdo sedimentado que prima por intervir naquilo que intenta em manter intacto o que é meramente existente como conteúdo pré-artístico em nome de uma supremacia do objeto sobre a arte. Ao contrário, enquanto conteúdo sedimentado a arte é forma estética de conhecimento e tudo o que se deixa transparecer na obra é ao mesmo tempo conteúdo e forma em sua condição dialeticamente indissociável. Para além daquilo que se convencionou denominar de arte pela arte, sinônimo de formalismo alienante oposto a conteúdos objetivos de crítica social e política, deve-se atentar para o fato de que aquilo que se critica como supremacia da forma sobre o conteúdo nada mais é do que o desconhecimento da simples evidência de que a arte somente é arte em sua imanência, espécie de negação arbitrária do próprio direito de existência da arte que em última instância remete contra a própria

¹¹ *Ibidem*, p. 194 (tradução da autora).

humanidade do espírito que é inerente à própria condição humana: “sempre que se acusa a inumanidade do espírito, é contra a humanidade que se insurge”¹². Tal desconhecimento serve à medida e fundamenta o totalizante mercado da cultura que negocia conteúdos pré-artísticos veiculados enquanto mensagens objetivas de apreensão imediata.

Conclusão

Pensar a filosofia de Adorno pressupõe uma imersão na própria história da filosofia, procurando desvendar em seus primórdios aquilo que caracteriza a história do homem sob a ótica de seu “progresso” material. Ao incorporar novos problemas e expandir a noção de arte, Adorno objetiva dar um novo sentido (histórico-estético) a uma obra por meio da assimilação do material artístico, ampliando seu sentido para discursos mais próprios à modernidade. Se Freud dizia que nosso inconsciente trabalha com os dejetos do mundo sensível, Adorno recupera esses “dejetos” da experiência artística e os reconfigura em sua obra, rompendo com uma totalidade de parâmetros pré-estabelecidos. É neste sentido que sua contribuição filosófica para o mundo contemporâneo permanece ainda como algo de difícil assimilação não somente pela sua forma de escrita enigmática, como usualmente se diz, mas pelo teor e profundidade dos conteúdos que abordou e, principalmente, pelo sentido crítico-negativo por ele adotado como princípio, sendo o seu pensar, em um sentido inovador, conformado em conceitos que se constroem a partir dos “vestígios e escombros” daquilo que já se encontra historicamente em declínio. Se seus escritos são construídos como enigmas, e eles certamente o são, não é por outra senão pela necessidade de estabelecer uma forma retórica adequada aos conteúdos igualmente singulares por ele versados e discutidos sempre em sentido interdisciplinar com a sociologia, a psicologia, as artes e a filosofia. Entendendo Adorno que “a arte é a intuição de algo não-intuitivo é semelhante ao conceito sem conceito”¹³, alude ao fato de que “a arte opõe-se tanto ao conceito como à dominação, mas, para tal oposição, precisa como a filosofia, dos conceitos”¹⁴, significando dizer que a arte precisa resistir a uma definição e que, como tal, deve

¹² *Ibidem*, p. 195 (tradução da autora).

¹³ *Ibidem*, p. 134 (tradução da autora).

¹⁴ *Ibidem*, *loc. cit. op. cit.* (tradução da autora).

procurar o seu entendimento por meio de uma constelação de elementos históricos que está em constante transformação. Neste sentido, entende-se que uma análise pertinente de qualquer obra de arte hoje, implica, sobretudo, na compreensão da história inscrita em seu interior.

Por contraditório que possa parecer, o material artístico em sua dupla acepção é tanto um conceito indefinido que determina o desenvolvimento histórico da arte quanto o sustentáculo estético que possibilita estabelecer uma analogia entre arte e linguagem, porquanto um paradoxo. É como tal que a exterioridade normativa do material compreende ao mesmo tempo uma relação dialética entre o universal e a criatividade individual, como dois lados de uma mesma moeda, sendo tal mediação possível na medida em que o material se afirma na obra de arte como categoria de linguagem capaz de aferir a criatividade individual um sentido comunicativo universal. Tendo em vista que o seu desenvolvimento se dá no âmbito da sociedade, o material, enquanto elemento mediador da comunicação social é aquilo que irá garantir o próprio sentido da arte em uma dada sociedade em constante desenvolvimento, considerando a sua dupla feição conceitual e não-conceitual. E na esfera do conceitual o material é aquilo que possibilita a Adorno delimitar claramente o que se estabelece enquanto progresso e reação na arte, por mais complexo seja tal circunscrição, tendo em vista que sua estética se fundamenta na noção de material enquanto critério estrutural dos conteúdos artísticos constituídos historicamente. Neste sentido, a noção de material se torna uma ferramenta efetiva de análise dos fenômenos artísticos tanto do passado herdado pela tradição quanto do presente em construção, representando o ponto central para a compreensão do pensamento de Adorno sobre a arte. Ainda que caracterizado por uma total clareza racional, tal pensamento apresenta alto nível de dificuldade na medida de sua condição primeiramente dialética de não afirmar absolutamente nada sem considerar ao mesmo tempo a possibilidade de seu contrário possível, mantendo um nível de distanciamento capaz de incorporar a totalidade de relações implícitas à questão, dada a sua real complexidade. Em um segundo plano de elucubração, o coeficiente adorniano de inteligência procura preservar uma ideia de liberdade da arte que se pauta em conceitos não totalizados, aferindo a arte um sentido igualmente não integralizado que garante a sua autonomia. E enquanto condição de sentido artístico, o conceito de material para Adorno adquire a sua mais ampla acepção exatamente naquilo que o caracteriza como conceitualmente indeterminado, porquanto garantia de noção aos limites da razão.

Em suma, a noção adorniana de material artístico, estabelece as bases daquilo que pode ser chamada de procedimentos técnicos, opostos, portanto, a simples matéria (*Stoff*), significando dizer que o conceito de material se separa das interpretações meramente construtivas que o consideram simplesmente como efeitos físicos. Ao entender que o material tenciona-se de forma intermitente com o seu outro (o *Geist*), a obra de arte se torna a cristalização do processo entre o existente e o sensível, isto é, entre o material e o espírito. Evidenciada a relação dialética entre os dois últimos, entende-se como o material, determinado pelas mudanças históricas e sociais, relaciona-se com as necessidades expressivas concernentes a cada época. Desta forma, a noção de material se revela como um instrumento interpretativo essencial para a compreensão da complexidade do pensamento estético-crítico adorniano, ao qual responde a todas as considerações relativas à arte. É uma noção fundamentalmente híbrida, conduzida por Adorno com finalidade de não deixar alheio o sentido de espírito na arte, garantindo assim, uma mediação entre arte e sociedade.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas, Parva aesthetica, Intervenciones. Volumes I-II*. Madri: AKAL, 2008-2009.
- _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *El cine y la musica*. Madri: Fundamentos, 1976.
- _____. *Estética (classes 1958/59)*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2013.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- _____. *Introducción a la sociología de la música; Disonancias*. Madrid: AKAL, 2009.
- _____. *Introducción a la dialéctica (classes 1958)*. Buenos Aires: Nova Cadencia Editora, 2013.
- _____. *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Madrid: AKAL, 2006.
- _____. Lukács y el equívoco del realismo. In: *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- _____. *Reacción y progreso - y otros ensayos musicales*. Barcelona: Clotet-Tusquets, 1984.
- _____. *Teoría estética*. Madrid: AKAL, 2004.

_____. BENJAMIN, W. *Correspondance: 1928-1940*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. MANN, T. *Correspondance: 1943-1955*. Paris: Klincksieck, 2009.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.