



Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica

Título	Mimesis, contemplação, autonomia. Experiência (e) estética na releitura de Adorno por certa terceira geração da Escola de Frankfurt
Autor/a	Artur Sartori Kon
Tradutor/a	
Fonte	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v.3 n.2, Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 46-84
Link	https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/article/view/3636

Formato de citação sugerido:

KON, Artur Sartori. “Mimesis, contemplação, autonomia. Experiência (e) estética na releitura de Adorno por certa terceira geração da Escola de Frankfurt”. Trad. Adriano Januário. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 3 n. 2., Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 46-84.

MÍMESIS, CONTEMPLAÇÃO, AUTONOMIA

Experiência (e) estética na releitura de Adorno por certa terceira geração da Escola de Frankfurt

Artur Sartori Kon¹

RESUMO

Se a atualidade da Teoria Crítica é marcada pela avaliação do pensamento adorniano feita por Jürgen Habermas e em certa medida assimilada pelos demais pensadores da sua geração (como Albrecht Wellmer, Hans Robert Jauß e Peter Bürger), interessa-nos neste ensaio chamar a atenção para um certo “retorno a Adorno” que estaria em curso no presente. Para tanto, buscaremos apresentar brevemente quatro importantes filósofos alemães em atividade, os quais integrariam uma “terceira geração” frankfurtiana: Josef Früchtl, Martin Seel, Christoph Menke e Juliane Rebentisch. A obra desses quatro professores será abordada a partir de suas reinterpretações do

¹ Doutorando em Filosofia pela FFLCH-USP, na linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Celso Favaretto. Estágio de pesquisa na Universidade de Frankfurt, sob orientação do Prof. Dr. Christoph Menke (2019-2020). Pesquisador contratado através do processo nº 2018/24775-5, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

conceito de experiência, e sobretudo de experiência estética, na filosofia adorniana.

PALAVRAS-CHAVE

Experiência estética; Theodor Adorno; Teoria Crítica; filosofia contemporânea.

MIMESIS, CONTEMPLATION, AUTONOMY

Aesthetic(s and) experience in the rereading of Adorno by a certain third generation of the Frankfurt School

ABSTRACT

If Critical Theory's present is marked by Jürgen Habermas's evaluation of Adornian thought – somewhat assimilated by other thinkers of his generation (such as Albrecht Wellmer, Hans Robert Jauß and Peter Bürger) – our main concern in this essay is drawing attention to a certain "return to Adorno" currently underway. To do so, we will briefly present four important German philosophers at work today, part of a "third generation" of the Frankfurt School: Josef Früchtl, Martin Seel, Christoph Menke, and Juliane Rebentisch. Their work will be approached starting from their reinterpretations of the concept of (especially aesthetic) experience, in Adornian philosophy.

KEYWORDS

Aesthetic experience; Theodor Adorno; Critical Theory; contemporary philosophy

(...) a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa desta monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio.

Theodor Adorno

*A música barata me visita
e me conduz
para um pobre nirvana à minha imagem.*

*(...) Basta-me
O que veio da rua, sem mensagem,
e, como nos perdemos, se perdeu.*

Carlos Drummond de Andrade

Não é simples dizer o que dá unidade a uma tradição ou escola de pensamento. Qual critério permite enquadrar ali pensadores e pensamentos, apesar das variações e rupturas presentes em qualquer linhagem? E isso sobretudo nas mais férteis e relevantes, caso da que ainda se tem chamado de Teoria Crítica ou, cada vez menos, de Escola de Frankfurt. O próprio Jürgen Habermas, maior representante dessa filosofia e responsável por continuá-la depois de falecidos seus fundadores, já declarou que “jamais [teve] a intenção de continuar a tradição de uma escola” (*apud* Anderson 2011: 31); também seu seguidor Axel Honneth “se abstém de se identificar como um teórico ‘da Escola de Frankfurt’” (*Ibid.*). Qualquer que seja nossa avaliação

em relação à possibilidade de se seguir falando de uma escola, o debate atual em torno da Teoria Crítica é marcado pela experiência habermasiana, que procurou renovar a vitalidade do pensamento herdado da primeira geração frankfurtiana “provando suas intuições essenciais à luz de novas experiências”, mas sabendo que “isso não acontece sem abandonar aquelas partes das teorias que não são mais adequadas” (Habermas *apud ibid.*). O filósofo parece se referir à sua própria muito conhecida crítica a Theodor Adorno e Max Horkheimer, nomes maiores da primeira geração da Teoria Crítica, e sobretudo à *Dialética do esclarecimento*, “seu livro mais negro” (Habermas 2000: 153). Permitamo-nos retomar muito resumidamente sua posição. A dupla de autores, sem “esperar mais nada da força libertadora do conceito”, mas apoiados na “esperança dos desesperados”, apostariam no paradoxo como única atitude possível diante dos impasses do momento histórico (*Ibid.*). Vendo “abalados os fundamentos da crítica da ideologia”, sem querer abandonar por completo o projeto iluminista, aplicam “o que o esclarecimento efetuou em relação ao mito (...) sobre o processo do esclarecimento em seu todo”, voltando a crítica contra a própria razão “enquanto fundamento de sua própria validade” e tornando-a assim total (169). Habermas admite que “Adorno estava perfeitamente consciente dessa contradição performativa da crítica totalizada”, e caracteriza a Dialética negativa como “a continuação da explicação de por que temos de girar em torno dessa *contradição performativa*, e devemos mesmo persistir nela, de por que somente o desdobramento insistente e incansável do paradoxo” manteria aberto um cami-

nho para a Teoria Crítica (170). A posição habermasiana é de que “este estado de espírito, esta atitude não é mais a nossa” (153). Se a persistência no paradoxo pressupõe que “não há *nenhuma saída*” (183), Habermas se propõe justamente a apontar para um caminho alternativo, retomando, ali onde “os dois iluministas (...) percebem apenas uma aliança entre razão e dominação, poder e validade” um subestimado “conteúdo racional da modernidade cultural” (172), referindo-se “à dinâmica teórica específica que impele as ciências, e do mesmo modo a autorreflexão das ciências, cada vez mais para além da produção do saber tecnicamente útil; (...) à fundamentação universalista do direito e da moral, que encontraram, apesar de tudo, uma personificação (...) nas instituições dos Estados constitucionais, nos tipos de formação democrática da vontade, nos padrões individualistas da formação de identidade; (...) à produtividade e à força explosiva das experiências estéticas fundamentais que uma subjetividade liberada dos imperativos da atividade com respeito a fins e das convenções da percepção cotidiana obtém a partir de seu próprio descentramento” (162-3).

Não faltou quem visse nessa passagem da primeira para a segunda geração uma “forte diminuição no teor de negatividade”, como diz Bento Prado Jr. (2007: 131). Nesse sentido, “onde havia Dialética (...) funciona agora um sistema de estratificação categorial permitindo ressaltar ambiguidades, isolar patologias e selecionar vias alternativas, em continuidade, não obstante, com a marcha evolutiva das sociedades industriais”,

na avaliação de Paulo e Otilia Arantes (*apud* *ibid.*: 132).² Mas há outra crítica possível a Habermas, a qual diz respeito a um *déficit estético* constatado em seu pensamento, parafraseando o diagnóstico de Axel Honneth a respeito de um “déficit sociológico” na primeira geração. A ideia foi proposta, por exemplo, por Silvio Carneiro:

Talvez, na tentativa de conferir maior clareza à normatividade crítica, o pensamento habermasiano tenha reduzido demais o campo normativo. Esquece a especificidade normativa de outros campos, em especial da arte. Com um déficit estético, Habermas defende a *doxa* contra a filosofia, deixando de lado não apenas os ruídos, suas ausências, seus estranhamentos, mas também outras possibilidades da linguagem (Carneiro 2014: 311).

Também Baum (2018: 4) censura Habermas por ver no estético “um campo de uma racionalidade menor, ao qual sua crítica não pode recorrer”. Mesmo convencido por “muitos pontos” da leitura habermasiana, Baum a vê como “insensível à intuição de Adorno e Benjamin para as feridas quase invisíveis experimentadas pelos indivíduos devido aos males sociais, as quais se expressam nas criações estéticas” (5). Sendo o estético “uma forma de reflexão da heteronomia de práticas sociais específicas”, uma teoria crítica da sociedade não poderia abrir mão dele sem cair numa postura “acrítica” (7), numa “pobreza de experiência” (*Erfahrungsarmut*) descrita como “um passo

² Já nos anos 70 Hermann Schweppenhauer (1975: 38-39) ironizava, sem citar nominalmente qualquer possível alvo de sua censura: “Uma dessas reprimendas se centra na afirmação do caráter ‘suicida’ da teoria adorniana. (...) Na ‘negatividade total’ ninguém poderia se manter: como se se pudesse subsistir em um mundo que depois de Auschwitz e Hiroshima retoma seu ritmo habitual e engendra novos infortúnios”.

largo e violento em direção à abstração e para longe das experiências históricas reais” (VII). Que esse aspecto da crítica tenha permanecido por tanto tempo em segundo plano parece ser justamente efeito da marginalização da Estética na filosofia de modo mais geral, como se a reflexão sobre a arte e a sensibilidade nada tivesse a contribuir para os importantes debates no campo da filosofia moral e política. Postura muito distante da mantida pela própria Teoria Crítica em sua primeira geração, que sempre sustentou a relevância da crítica de arte para seu projeto interdisciplinar.

É verdade que houve importantes pensadores ligados a Habermas e à segunda geração se dedicando aos problemas da filosofia da arte. Seria preciso citar ao menos três – Albrecht Wellmer, Hans Robert Jauß e Peter Bürger – que tentaram a seu modo conciliar a reflexão estética com a “virada linguística” ou comunicativa habermasiana. Por um lado, “Wellmer considera a obra estética de Adorno de um modo radicalmente diferente do de Habermas”, atribuindo-lhe “o status de uma teoria da linguagem” (Rauschenberg 2011: 45), bem como a possibilidade de ao mesmo tempo conhecer, integrar e “não exercer violência ao particular, ao suprimido, ao não-idêntico” (46). Por outro, é apoiando-se em Habermas que Wellmer se desloca “de uma estética centrada na obra de arte para outra focada no espectador” (Juárez e Galfione 2015: 416). Assim o filósofo pretende ver nos “efeitos [*Wirkungen*] da arte” (Wellmer 1983: 164, grifos nossos) – por exemplo uma “ampliação *real* das fronteiras do sujeito” (157) e uma “mudança *real* nas relações do eu e do mundo” (158) – o potencial emancipador do fenômeno

estético (ou uma relação “não mais substancial, mas *funcional*, à ‘reconciliação’” [*Ibid.*]) e por conseguinte sua relevância filosófica. É de modo semelhante que Jauß cria sua conhecida “estética da recepção”. Para ele, “Adorno desconfia tanto da experiência *prática* da arte na era da indústria cultural que lhe nega toda função *comunicativa* na sociedade, e desterra o público à solidão de uma experiência na qual ‘o receptor se esquece de si mesmo e desaparece na obra’”; contra essa “estética da negatividade”, seria preciso explicar “como se franqueia o abismo entre a *práxis* presente e a arte como *promesse de bonheur*” e “como será conduzido o solitário e surpreendido espectador, mediante a experiência comunicativa da arte, a uma nova solidariedade em relação à *ação*” (Jauß 2002: 50-51, grifos nossos). Finalmente, também Bürger (apesar da complexidade dialética da argumentação e de contribuições decisivas ao pensamento sobre a arte após o fim das vanguardas, as quais não cabe aqui discutir) busca relativizar as posições extremas de Adorno criticando a “rigidez modernista” (Bürger 1988: 92), visando ultrapassar “a fixação unilateral com a forma” e ao mesmo tempo recolocar “a obra em relação com as experiências dos receptores” (90), chegando a propor uma (admitidamente arriscada) “re-semantização da arte” (95).

O próprio Habermas teria levado em consideração esses desenvolvimentos, absorvendo-os em sua teoria da ação comunicativa ao defender o “projeto inacabado” da modernidade:

A recepção pelo leigo ou, antes, pelo especialista do dia-a-dia recebe uma outra direção do que a do crítico profissional, observador do desenvolvimento interno da arte. Albrecht Wellmer chamou-me a atenção para

como uma experiência estética, não sendo primeiramente convertida em juízo de gosto, modifica sua medida de valor. Tão logo seja usada de modo indagativo na elucidação da vida, ela entra num jogo linguístico que já não é o da crítica estética. Neste caso, a experiência estética não renova apenas as interpretações das necessidades, à luz das quais percebemos o mundo; interfere, ao mesmo tempo, também na explicações cognitivas e expectativas normativas, modificando a maneira como todos esses momentos remetem uns aos outros (Habermas *apud* Prado Jr. 2007: 131).

Talvez a síntese por Habermas das posições dos estetas da sua geração possa dar a ver também suas limitações. Pois fica claro como a experiência estética, submetida às regras da comunicação, “à linguagem imediata do cotidiano”, buscando só o que “é verdadeiro e estritamente comunicável”, torna-se no limite algo “terrivelmente banal”, “um mero catalizador para demandas de validade só vistas a partir de uma ideia de linguagem transcendental da qual a arte é só mais uma manifestação” (Rauschenberg 2012: 2). Com isso, fica excluído do escopo da estética – e da Teoria Crítica (como Baum tentava alertar) – tudo o que “invariavelmente está fora da consciência, e que, por isso, esta precisa decifrar, mas questionando sua própria condição objetiva” (11). Também a Wellmer foi censurado não determinar “a diferença da abertura de mundo que a arte torna possível em relação àquelas que têm lugar no âmbito não-estético” e limitar-se “a atribuir ao aparecer estético uma validade de caráter derivado ou sensivelmente parasitário” (Juárez e Galfione 2015: 417).

Para fugir a essa grave limitação, verdadeiro déficit estético no interior mesmo da reflexão estética de uma geração, será essencial *diferenciar experiência e recepção* no campo da filosofia da arte, retomando a complexidade dialética que o conceito de experiência tinha na obra adorniana. Pois a verdadeira experiência é justo aquela que envolve recepção e produção, passividade e atividade, numa relação produtiva de indeterminação. Ora, a reflexão dialética sobre a experiência estética, mediada por um retorno a Adorno, parece ser o ponto de partida de alguns dos pensadores formados por essa segunda geração, e que hoje se destacam por uma reflexão própria, a ponto de Joel Anderson (2000 e 2011) classificá-los em uma “terceira geração da Escola de Frankfurt”, embora também conceda ser incerto “se uma terceira geração existe realmente” (2011: 44). Mas, completa,

Se se tomam os temas e metodologias amplamente compartilhados pelas duas primeiras gerações e então se olham as conexões institucionais e pessoais para com a segunda geração, então os contornos da terceira geração começam a tomar forma – não apenas na continuidade da tradição, mas também em sua distinção. Institucionalmente, talvez uma das coisas mais marcantes sobre a terceira geração é como ela é internacional. Há numerosas figuras trabalhando nessa ampla tradição em todo o mundo, de Dublin a Nova York a Roma a Lima a Sidnei [ou São Paulo, poderíamos completar] – frequentemente com fortes laços pessoais e institucionais com a segunda geração. E muitos dos mais importantes participantes nessa geração de teoria social crítica trabalham fora da Alemanha (45).

Mas há pensadores dando sequência aos debates da Teoria Crítica ainda na Universidade de Frankfurt, ou partindo dali, e que Anderson interpreta como girando em torno de um “centro gravitacional” (46), qual seja, o renomado Axel Honneth. Três temas poderiam ser destacados como centrais tanto à sua abordagem particular quanto à reflexão da terceira geração em geral, e como pontos de contraste em relação à segunda geração: “(1) uma concepção da história e da sociedade baseada na luta de grupos sociais pelo reconhecimento, (2) uma contextualização das fundamentações normativas nas estruturas profundas da experiência subjetiva, e (3) uma maior atenção para o ‘Outro da razão’” (2000).³ Esses três temas também servem a Anderson para localizar subgrupos dentro da terceira geração da Teoria Crítica, e será dos pensadores ligados a essa terceira e última preocupação que virá o retorno à estética adorniana que mencionamos acima. Se no próprio Honneth há um interesse renovado pelo “lugar do inconsciente e do extra-racional na vida humana” (*ibid.*), para alguns de seus colegas, como Josef Früchtl (aluno de Habermas), Martin Seel e Christoph Menke (ambos alunos de Wellmer),⁴ essa preocupação com o “Outro da razão” reforça a urgência de suprir o déficit diagnosticado

³ Esse interesse fez com que a nova geração localizasse na tradição da Teoria Crítica não apenas o déficit estético que abordamos aqui, mas também um déficit psicanalítico e decolonial, ambos abordados recentemente pela filósofa americana Amy Allen, não por acaso também a partir de certo retorno a Adorno. Ver Allen (2016); seu livro sobre Teoria Crítica e psicanálise deve ser publicado em 2020, e nos foi apresentado pela autora em um *workshop* na Universidade de Frankfurt em novembro de 2019.

⁴ Anderson cita ainda Gertrud Koch e Hinrich Fink-Eitel, cujas obras não abordaremos aqui.

acima – ainda manifesto no próprio Honneth –,⁵ colocando no centro da reflexão filosófica “o potencial emancipatório da experiência estética” (*ibid.*). Apresentar essa tentativa e seus autores, ainda pouco absorvidos no debate brasileiro (e mesmo pouquíssimo traduzidos), é nosso objetivo neste ensaio.

1. Josef Früchtl e a *mimesis*

No posfácio de 1988 à segunda edição de *Crítica do poder*, sua tese de doutorado, Honneth (2000: xviii-xix) vê um interesse renovado pela Teoria Crítica, tendo em seu centro não os escritos programáticos de Horkheimer, mas sim “as contribuições de Adorno a uma filosofia social negativista”, um verdadeiro e “surpreendente retorno a Adorno” centrado na convicção de que “sua concepção crítica do não-idêntico oferece o melhor meio de compreender as condições para uma relação não-instrumental para com a natureza interior e exterior”; por esse motivo, adquiririam status privilegiado “aquelas porções de seus escritos das quais podem ser derivadas formulações filosóficas de um conceito estético de racionalidade”. Embora Honneth admita não ter ele mesmo em seu estudo (que parte de uma repetição da crítica habermasiana à primeira geração da Teoria Crítica) levado em consideração “as possibilidades teóricas novamente abertas por essa virada nas discussões de Adorno”, o que tornaria sua crítica “unilateral demais”, ele também questiona “como a ideia de uma relação não-coerci-

⁵ O debate recente entre Honneth e Rancière (2017) é uma possível introdução a esse déficit.

tiva para com a natureza pode ser adequadamente encaixada não dentro da teoria do conhecimento ou da estética mas antes dentro do quadro conceitual de uma teoria crítica da sociedade” (xx-xxi). Um começo de resposta talvez estivesse no “excelente estudo” recém-publicado por Josef Früchtl, sua tese de doutorado, onde o autor expunha “as raízes na história das ideias das quais, no pensamento de Adorno, poderia ter se desenvolvido o conceito de experiência mimética”, indo além do campo da estética para alcançar elementos da tradição psicanalítica e antropológica “não mencionados explicitamente em lugar algum” no corpus adorniano (xix-xx).

Früchtl (1986: n.p.) esclarece que o livro havia sido escrito

entre 1982 e 1985, portanto em um tempo em que a Teoria Crítica como teoria da sociedade só ocasionava lembranças resignadas, a “Dialética do Esclarecimento” servia de manchete para folhetins e símbolo do pessimismo cultural ressuscitado, e os pensadores do pós-moderno não encontravam resistência ao prosseguir radicalizando ambíguas e eloquentemente a crítica da razão.⁶

⁶ A referência aos “pensadores do pós-moderno” pode remeter de volta à posição habermasiana. No seu *Discurso filosófico da modernidade*, Habermas (2000: 153) esclarece um dos motivos para ele insistir na crítica a Adorno e Horkheimer: mesmo que “nossa atitude” não seja mais a do pessimismo aporético da primeira geração, “sob o signo de um Nietzsche atualizado pelo pós-estruturalismo, difundem-se estados de espírito e atitudes que podem ser confundidos com aqueles. É essa confusão que eu gostaria de prevenir”. Mas Früchtl – e, aliás, toda essa terceira geração – só absorverá parcialmente essa crítica, pois verá na filosofia adorniana “um papel de mediação” entre “a Teoria Crítica tornada filosofia da linguagem e o pós-estruturalismo” (Früchtl 1985: 2-3), sendo que o pensamento francês – Früchtl cita sobretudo Julia Kristeva – continuaria em pontos essenciais o trabalho da Teoria Crítica (181). Anderson (2000) também insiste que essa terceira geração tem “um engajamento mais apreciativo (embora ainda crítico) com filósofos franceses como Merleau-Ponty, Sartre, Foucault, Lyotard, Derrida, e Lévinas”, como veremos.

O ponto de partida para essa reabilitação está justamente no conceito de *experiência*, central para um pensamento que trate “do conhecimento do particular ou de um conhecimento não regulamentado cientificamente sobre a base da subjetividade competente” (3). E a experiência, pelo menos “no sentido adorniano”, é impossível sem *mimesis* (256), de modo que só uma racionalidade “estética” pode ser uma racionalidade “plena” (254). Adorno (*apud ibid.*: 245) insistia no fato de que, “como Platão sabia, a experiência do outro não é possível” sem afinidade; só a *mimesis* permite superar o hiato entre sujeito e objeto, possibilitando assim o conhecimento (246). Assim Früchtel encontra em Adorno uma ideia ampliada de comunicação: pela afinidade “sujeito e objeto ‘se comunicam’, são ‘semelhantes’, ‘aparentados’, como os objetos ‘se comunicam’ uns com os outros” (248). Desse modo, “Adorno não limita a utopia da troca comunicativa à esfera intersubjetiva”, abrangendo “a relação do sujeito para consigo como natureza interior bem como para com a natureza exterior” (191). É aqui que se concentra a polêmica de Früchtel contra seu professor Habermas. A teoria da comunicação dissolveria a *mimesis*, reduzindo-a “a um elemento metacomunicativo-apriorístico do entendimento intersubjetivo”, o qual “sempre já” faz parte do entendimento linguístico, perdendo a função de mediação entre interior e exterior (fundamental para a própria origem dos atos de fala) que teria em Adorno (193-4). Para o autor a arte não é “mero reservatório de emoções ou assunto privado sem consequências” como parece ser “em diversos lugares para Habermas”, mas interpretação das “necessidades do próprio corpo”, o que

colocaria o discurso estético “em uma relação paritária com o discurso prático-moral e cognitivo (197).

É justamente esse princípio que guiará o trabalho posterior de Früchtl: se a arte é “o argumento mais drástico contra a separação epistemológica de sensibilidade e razão” (Adorno *apud ibid.*: 254), ela será fundamental para uma reabilitação da experiência e da reflexão estéticas como parceiras irrevogáveis de diálogo em diversos campos do pensamento. Em primeiro lugar, no suporte às argumentações de uma filosofia moral comprometida com a experiência concreta e histórica dos sujeitos, como já diz o título de *Experiência estética e juízo moral: uma reabilitação* (Früchtl 1996).⁷ Em seguida, no conhecimento crítico sobre as reivindicações de autolegitimação da modernidade, entendidas como uma forma de mitologia que o autor encontra, por exemplo, no cinema hollywoodiano (Früchtl 2004). Finalmente, no fomento a uma cultura democrática diante de uma estetização generalizada que na verdade deve ser entendida como “anestetização” ou “dessensibilização”, contra a qual não bastaria a persuasão comunicativa defendida por Habermas, sendo essencial “a vontade de deixar as convicções e experiências dos outros potencialmente tornarem-se as próprias”, de ser persuadido, a qual “depende – não somente, mas parcialmente – de nossa habilidade de ter experiências estéticas”, que oferecem “um fundamental treinamento epistêmico no antifundamentalismo, em não contar com fundamentos ina-

⁷ Ver entrevista do filósofo a Carla Damião (2014), resultado da troca iniciada na visita dele ao Brasil em 2011.

baláveis, mas pelo contrário deixar-se confundir ou mesmo abalar” (Früchtel 2011).

É digno de nota que o filósofo (como aliás já era o caso em Adorno) propõe ainda uma reflexão sobre a forma da própria filosofia, ou ainda sobre a pluralidade de formas possíveis para além do “esclarecimento sóbrio”, o que ele defende sobretudo no discurso inaugural como professor da Universidade de Amsterdã (Früchtel 2007, 17-8):

A filosofia é poliglota. Ela fala mais de uma língua e com mais de uma voz. Ela se move entre as linguagens do senso comum, a narrativa em primeira pessoa, a ciência expositiva, a política, a moral, a religião e a arte, para citar só alguns exemplos importantes. Ela pode falar científica e poeticamente, política e moralmente, autobiográfica e prosaicamente. E eu acredito que ela precise dessas linguagens e modos de pensar para se equilibrar. (...) A filosofia também tenta ver as coisas como realmente são, questionando as razões para isso. Mas ela também formula hipóteses especulativas, inventa conceitos, cria imagens, introduz metáforas e traz ao mundo ideias que nos permitem ver não apenas de um novo modo, mas também coisas novas.

2. Martin Seel: a contemplação da aparição

Mas talvez não seja Früchtel quem põe em prática essa reflexão sobre as diversas formas que o pensar pode assumir: Martin Seel é que chega a ser comparado a um “Adorno redi-vivo” pelo caráter aforismático de certas obras: “Professor de Filosofia na Universidade de Frankfurt, por assim dizer na ‘casa de Adorno’”, ele estaria à altura dessa “vocação” ao “virar as

páginas, como o patrono, com prazer e convicção, da filosofia entendida cientificamente e regulamentada metodicamente para o ensaio, para a coluna no jornal – e de volta” (Krause 2011). O interesse formal pelo ponto de indistinção entre discurso literário e teórico se espelha no interesse filosófico por uma ideia de experiência que combine “em igual medida percepção estética, conhecimento teórico e reconhecimento prático” (Seel 2017a: 14), encontrada na filosofia adorniana lida como sendo “no cerne uma filosofia da contemplação” (7). Essa leitura “a contrapelo”, exposta em livro publicado em 2004 para comemorar o centenário do nascimento do “herói da minha – e certamente não só minha – formação intelectual”, mas iniciada em 1987 (data do primeiro artigo incluído no volume), busca “o gesto revolucionário desesperado” de Adorno em oposição a “uma perspectiva decididamente reformista” (8). Ela é proposta como revisão da sua imagem como “pensador da negatividade, que teria falhado em dar início ao seu filosofar com determinações positivas”, clichê que Seel vê como “mal-entendido posto em dúvida pelo conteúdo textual dos seus escritos” (7). No centro deles estaria “não a negação, mas a libertação daquele positivo que dá força e agudez às negações” (21).⁸ Inspirado “em cada linha pela experiência da arte”, Adorno busca a “salvação dos fenômenos e dos conceitos”, uma tomada de partido “por uma ética fenomenológica, que tem na liberdade realizada não um ponto de fuga imaginário, mas seu ponto de partida empírico” (7-8). Assim, a ênfase na determinação unicamente

⁸ Para Seel (2017: 22), Adorno é mais forte onde se aproxima “de uma ‘afirmação des-constructiva’, como se poderia dizer com (...) Derrida”. De novo a filosofia francesa da “estetização”, criticada por Habermas, torna-se parceira de diálogo.

negativa para liberdade e felicidade, moral e justiça é lida como *autoengano* de Adorno, cuja ética partiria “radicalmente de experiências positivas, e ainda por cima *radicalmente* positivas”; isso significa que a relação não-instrumental como centro gravitacional de toda a filosofia adorniana não é “utopia”, mas existe realmente em meio ao “mundo administrado”, podendo “ser realmente experienciada” (34-5, grifo do autor). E só da experiência – subjetiva mas “partilhável e comunicável” – podem ser tirados pontos de vista normativos que operem no conhecimento da realidade e das condições para outra forma de vida possível (31).

Como a *mimesis* em Früchtel, porém, a contemplação em Seel – ou, segundo ele, em Adorno – não é sem ambiguidade, dentro das condições históricas dadas: “como substituto para a práxis social livre [ela] ameaça ceder à ilusão de já ser ela mesma uma alternativa a essa práxis” (14). Nesse sentido, há a “contemplação de coração frio”, ligada à práxis social degenerada, e a “de coração quente”, aliada a uma práxis que afasta o primado da razão instrumental (12), tomando “distância da atitude de dispor teórica e praticamente do mundo” (13). Nela, “homens reflexivos” e artistas se colocariam no lugar de *espectadores*, exprimindo “um sentimento de não estar totalmente aí, não participar, como se sequer fossem totalmente eles mesmos” (18). Mas essa distância não perde de vista a “multiplicidade e mutabilidade fenomênica e histórica”, pois a contemplação é justamente “um sentido para a particularidade do estar-aí do homem e das coisas” (13). Por isso a posição de espectador não é atitude apenas estética, “mas igualmente teórica e ética” (18),

e contemplar não é alternativa à práxis, mas “*alternativa à alternativa* entre uma forma contemplativa de práxis e as demais” (14, grifo do autor). Seel vê em Adorno uma recusa “ainda mais radical do que [em] Schopenhauer e Wittgenstein (...) da diferenciação das diversas áreas do filosofar”: ser capaz do “conhecimento do não-idêntico” seria ter não só “experiência do mundo”, mas também “liberdade do espírito” (24).

Também aqui o retorno a Adorno permite uma crítica à virada comunicativa ou intersubjetiva da Teoria Crítica, uma vez que “a relação de sujeito a objeto e a de sujeito a sujeito coincidem”, sendo a consideração de outros sujeitos ou de objetos “apenas dois lados da mesma moeda” (25). Ou ainda: “É *como um sujeito* que o objeto do conhecimento ampliado se coloca diante do sujeito do conhecimento” (52). Embora Seel conceda que essa afirmação seja problemática, avalia que é produtiva na mesma medida: “a capacidade de deixar os outros [*andere*] e aquilo que é outro [*anderes*] ser em sua alteridade constitui o critério pelo qual Adorno mede a situação social” (25). Isso leva a uma teoria do reconhecimento que não a oferecida pela Teoria Crítica atual. O reconhecimento como abertura incondicional entre “três polos – entre as pessoas e em vistas das coisas” (34) – é condição para a vida junto aos outros, bem como para o conhecimento (25). Se em Habermas o reconhecimento é “resultado de uma coordenação e cooperação social racionalmente realizadas”, colocando como meios e critérios para a emancipação “a troca de argumentos livre de coerção, o desenvolvimento mútuo de respeito e valoração bem como o estabelecimento e institucionalização de direitos universais”, do

ponto de vista “extremo” de Adorno isso permaneceria “na esfera da ação instrumental”, limitada a “como os sujeitos podem assegurar a aceitação mútua”, e logo a modos de comportamento “bons *para algo*”, e não “*eles mesmos o bem*” (36-7). E, se mais recentemente Honneth se voltou às relações de amor e amizade para encontrar um reconhecimento para além do dever, a posição adorniana é “ainda mais inflexível”: não quer complementar ou corrigir a ética da troca contratual ou comunicativa (o que talvez ainda seja o intuito de Früchtl), mas fundamentar a própria normatividade da ação “em situações para além da troca e do intercâmbio”, da “cooperação e comunicação”, centrando-se por isso mesmo no momento da contemplação como modelo para a práxis verdadeira (Ibid.). Modelo que não deve ser entendido como *ideal* (um “comportamento exclusivo que num dia distante deverá substituir a práxis de agora”), mas antes como *força corretiva* que pode ser “*incluída* por todas as demais formas de práxis” como uma “*dimensão* do comportamento que pode fundamentalmente se abrir em todos os seus âmbitos” (38-9).

A relação com obras de arte é exemplo privilegiado – mas jamais único (62) – desse comportamento, à medida que elas “não dizem apenas ‘não’ para modos habituais de formação, mas inventam em sua forma um modo novo, para o qual *dizem sim* com a força de sua construção”, afirmação da “possibilidade da experiência que surgiu e vem junto com elas”, na “relação para com o *presente* de sua aparição” (70-71, grifos do autor). Será em estudos menos comprometidos com a leitura de Adorno que Seel desenvolverá essa ideia (bastante adorniana)

de aparição, conceito oposto e complementar ao de contemplação, explorando as consequências dessa retomada da experiência estética para uma filosofia da arte, bem como para a filosofia em geral. Em *Estética do aparecer* (*Ästhetik des Erscheinens*), talvez sua obra mais importante, o filósofo busca pensar o que significa a “contemplação desse aparecer”, essa atitude estética pela qual percebemos algo sem “insistir em uma determinação teórica (ou prática)” (Seel 2010: 89), permitimos “que algo determinado (e portanto determinado de muitas maneiras) apareça em sua indeterminabilidade fenomênica” (87), e assim finalmente “deixamos que [esse] algo esteja em sua plenitude” (79). Na existência finita das coisas, a percepção estética descobre “a oportunidade de apresentar a si mesma uma infinidade de possibilidades, impossível de experimentar em uma atitude prática e teórica”:

Ainda que a consciência da indeterminação e da indeterminabilidade do mundo possa resultar paralisante em muitos contextos, precisamente na mesma medida pode ser libertadora. Tem efeito libertador sempre que acontece como consciência de possibilidades inexploradas, não preconcebidas, que se encontram abertas, e que/ contudo estão presentes aqui e agora. Essa consciência nasce quando algo é percebido em sua particularidade sensível por essa mesma particularidade sensível. Torna-se consciente de que o radicalmente indeterminável não é o futuro, mas o presente. O futuro é, desde já, em certo sentido, ainda menos determinável que tudo que acontece no presente e tudo que aconteceu no passado. Mas o futuro é indeterminado demais para poder ser *experimentado* na plenitude de sua indeterminabilidade. Essa possibilidade é privilégio do presente efêmero (209).

Essa percepção estética é, para Seel (2004: 74), “uma capacidade fundamental de indivíduos que sabem que sua situação de vida, apesar de todas as possibilidades de determinação e domínio, é persistentemente indeterminada e não-dominada”. Essa consciência “do real no possível e do possível no real” é consciência “do presente”, ou seja, “de como o curso do tempo e a ordem das coisas são de fato abertos” (78) para além de toda segurança (81). Ora, essa experiência do possível não é sem consequências fora da Estética. Se “aquilo que – no modo de vida próprio e coletivo – *deveria* nos dizer respeito” só ganha contorno a partir “de que – e como – as situações de vida fatuais e possíveis nos *dizem* e *poderiam* dizer respeito”, então a filosofia prática bem como a teórica “estreitam dogmaticamente seus próprios horizontes caso percam de vista o campo do estético” (Seel 2017b: 4-5).

3. Christoph Menke: negatividade, autonomia e tragédia

Talvez seja outro professor da Universidade de Frankfurt, Christoph Menke, quem vai mais a fundo no retorno a Adorno para recuperar um conceito forte de experiência estética que oriente a Teoria Crítica. Em primeiro lugar porque ele o faz assumindo radicalmente o caráter de *negatividade* da filosofia e estética adornianas, sem tentar devolvê-las a uma positividade

como ainda faz Seel.⁹ Isso desde sua tese de doutorado, publicada em livro com o título *A soberania da arte: negatividade estética em Adorno e Derrida*, que parte da ideia de que a autonomia da arte, isto é, aquilo que distingue estético e não-estético

é na verdade negatividade estética. Só concebendo as obras de arte em sua relação negativa para com tudo que não é arte pode-se entender adequadamente a autonomia dessas obras, a lógica interna de sua representação e do modo como são experimentadas. A singularidade da arte é se colocar à parte, se separar. É tão inadequado explicar a autonomia da arte em termos de distinção, coexistência ou complementaridade quanto subordinar a arte a fins impostos externamente. O que a arte é de fato é contradição, rejeição, negação. (Menke 1998: 3)

Essa negatividade leva Menke a descrever a experiência estética como definida inicialmente “por atos experienciais que não são genuinamente estéticos”, e que são transformados negativamente pelo acontecimento da diferença estética (13-4). Abrindo uma “processualidade desautomatizadora”, a negatividade estética cria objetos que não são signos com sentido, mas antes uma “hesitação entre o som e o sentido” (33); nesse sentido, “o processo da experiência estética começa apenas onde o entendimento é perturbado” (58). Que essa perturbação seja processual significa que a experiência não pode abdicar da *tentativa* de entendimento, “o objeto estético é fundamento

⁹ *Negatividade* é justamente o título de um volume recém-publicado em comemoração ao 60º aniversário de Menke (Khurana et al. 2018), contendo artigos que avaliam a força do negativo para a filosofia política, do direito e da arte, três áreas em que se move com destreza o homenageado.

[*Grund*] de uma experiência de negatividade estética apenas na medida em que se mostra como aquilo que é estranho (*das Fremde*) a tentativas de entendimento *no interior mesmo dessas tentativas* de entendê-lo”, como “ao mesmo tempo chão [*Grund*] e abismo [*Abgrund*] do entendimento” (146, grifos do autor). Que a perturbação seja produtiva implica em avaliar a negatividade da experiência estética como “não apenas o fracasso do entendimento, mas também uma libertação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão” (27). Isso não significa dizer apenas que cada receptor tem da obra sua experiência, que infinitas interpretações são possíveis, mas que a verdadeira experiência se dá apenas como experiência da própria indecidibilidade das interpretações (112), é esse infinito mesmo que “tem de constituir a lógica interna de todo ato experiencial (estético) individual em si” (66).¹⁰

Assim, a análise abre caminho para uma “crítica estética da razão”, resposta explícita à censura habermasiana do “esteticismo” aporético de Nietzsche, Adorno e do pensamento francês, os quais seguirão como parceiros privilegiados de diálogo na obra posterior de Menke. Para ele, Habermas argumenta convincentemente, mas “erra de longe o alvo”, confundindo essas teorias que quer refutar com um romantismo – de fato ainda presente na forma de “resquícios” pelos quais ele teria se deixado enganar – sem reconhecer a “volta peculiar na ênfase moderna do valor do estético” (249). Ora, diferente da visão romântica da experiência estética, que vê na arte “uma ativi-

¹⁰ Para uma interessante crítica da leitura de Adorno por Menke, ver Chiarello (2001).

dade trans-racional que resolve os problemas dos discursos não-estéticos, problemas logicamente anteriores à arte e analisáveis independentemente da arte”, a concepção moderna de Adorno entende a arte como “catalisadora de problemas que sequer podem surgir ou ser concebidos sem a experiência estética”, pois é ela que “confronta práticas e discursos não-estéticos com a experiência da crise diante da qual eles se tornam aporéticos” ou ainda “dialéticos” (249). A arte não resolve, mas revela problemas irresolúveis.

É assim que, na reflexão posterior de Menke – desde a tese de habilitação sobre a “tragédia na eticidade” em Hegel (1996) – o déficit estético na teoria crítica aparecerá sempre também como déficit de *negatividade*, de *dialética* e de *trágico*. Contra a visão de que a modernidade teria superado a condição trágica em uma “teoria do sujeito autônomo” que, sendo racional, segue um princípio que “permite introduzir o acordo fundamental nas argumentações morais”, visão atribuída a Habermas (Menke 2011: 219), o filósofo defende um retorno à posição “negativamente dialética” da primeira geração da Teoria Crítica (Menke 2006: 49).¹¹ Mas Menke precisará ainda explicar o sentido dessa sua filosofia trágica, e o fará comparando as diferentes posições *no interior dessa primeira geração*. Pois, a princípio, a ideia de *necessidade* própria à tragédia seria mais

¹¹ Já Honneth acertaria ao atribuir “à atitude de fazer justiça aos indivíduos uma função essencial na realização da atitude da consideração igual de todos”, mas se equivocaria ao presumir “que essa circunstância – o fato de que a atitude de fazer justiça aos indivíduos tem uma função interna à igualdade – exclui a possibilidade de que ela possa ser direcionada contra a igualdade”, isso é, justamente a possibilidade do trágico (Menke 2006: 203).

própria ao “neo-estruturalismo francês” – afeito a descrições de “um acontecimento inelutável, fora de nosso escopo, objetivo” em relação ao qual “proclama então uma relação afirmativa” – do que a uma reflexão que visa a transformação radical da sociedade: donde a “hostilidade ao pensamento trágico” visível desde “a crítica messiânica do destino mítico” em Benjamin até a “crítica marxista da reificação fetichista” no primeiro Horkheimer (Menke 1999: 28). Mas o que Menke busca é uma “outra compreensão da necessidade”, contra o “mal-entendido” que opõe teoria crítica e experiência trágica, visto por ele como “um vestígio idealista”; pois “o conceito de interpretação [verdadeiramente] materialista da prática implica o de um conhecimento trágico” e vice-versa (29). A recusa do trágico pelo conceito horkheimeriano de alienação, que faz “*toda* necessidade não dominada aparecer como uma ilusão, *toda* objetividade não posta por si como falsa”, falha em compreender a *prática*, sempre “situada em uma história e uma cultura, e materializada em um corpo e um meio”, conservando portanto “uma dimensão de necessidade intransponível, de objetividade irreduzível” (35, grifos do autor). Se materialismo significa consciência da “precedência da ‘existência material’, da ‘práxis’, do ‘mundo da vida’, do ‘inconsciente’”, então “não se pode mais manter a ideia de que o devir social se reduziria a sua livre produção”, a qual exigiria “um conhecimento transparente da sociedade por ela mesma”, uma “consciência absoluta” da totalidade da práxis (36). O caminho do pensamento de Horkheimer a partir dos anos trinta descobre aí o que chama de “traço pessimista” do materialismo, mas para Menke não há que “interpretar negati-

vamente a compreensão materialista da diferença incoercível da práxis”, lendo-a “como impedimento que não podemos impedir” (37). Uma significação alternativa é encontrada justamente na *Dialética negativa* de Adorno: a realidade material não apenas arruína as esperanças idealistas, mas *torna possível* a práxis social ao lhe conceder “uma autonomia irreduzível” em relação do conhecimento (37-8). Assim “a teoria crítica rompe o idealismo do conceito de liberdade” (40), passando a encarná-la como “relação ao necessário”, o qual “é – segundo uma fórmula de Derrida – enquanto condição de possibilidade da práxis, ao mesmo tempo a de sua impossibilidade – a impossibilidade de uma *garantia* de sucesso” (41). Aquilo que torna possível a ação também a faz fracassar, donde o caráter *trágico* do descentramento materialista (42), trágico não mais visto como “metafísica para embelezar o sofrimento” oposta à teoria crítica, mas como consequência e corretivo necessário dela (45).¹²

4. Juliane Rebentisch: da autonomia da arte à arte da liberdade

Antes de terminar, seria o caso de apresentar uma quarta autora cujo pensamento tem se desenvolvido nesse mesmo caminho apresentado até aqui. Com habilitação pela Universidade de Frankfurt e integrante do Instituto para Pesquisa Social, Juliane Rebentisch, nascida em 1970, é mais jovem que Früchtel, Seel e Menke (os dois primeiros de 54 e o último de 58),

¹² Para um estudo mais detalhado sobre o conceito de trágico em Menke, com foco em uma reflexão sobre o teatro contemporâneo, ver Kon (2017).

talvez devendo antes ser encaixada em uma quarta geração incipiente. Porém, interessa-nos incluí-la aqui pela produtividade de sua apropriação do conceito de experiência estética desenvolvido pelos antecessores (sobretudo Menke, seu professor e depois colega), o qual ela coloca em confronto com os desenvolvimentos mais recentes nos campos da arte contemporânea e da política (pós-)democrática.

Rebentish (2012: 60-61) põe a experiência no centro de “uma teoria estética (...) que já não tenta conceituar o conteúdo de verdade das obras de arte no marco de um sistema filosófico”, colocando em questão “o esquema moderno de progresso, e com ele seus juízos sobre a arte, a filosofia da história subjacente e sua ideia de arte”; essa reflexão viria tanto do fato de que “nas últimas três ou quatro décadas a ideia de ‘experiência’ de fato tem sido o centro do debate na estética filosófica, ao menos na Alemanha” (em nota são citados os três filósofos que já apresentamos até aqui) – implicando “uma crítica da ideia modernista de determinação objetiva da obra, deixando assim a questão da determinação da obra a interpretações potencialmente discrepantes entre si” – quanto da real “deslimitação do trabalho artístico tradicional mediante várias modalidades de ‘cruzamento de fronteiras’”, isto é, ao caráter das próprias obras “posteriores a 1960, abertas e híbridas”, que “dissolveram a integridade dos gêneros artísticos tradicionais que se pressupunham na construção moderna de um desenvolvimento histórico contínuo e homogêneo (em pintura, escultura, literatura, música, cinema etc.)”. Sem acreditar que isso leve forçosamente à posição “pós-moderna”, a autora defende

que essa dissolução pela arte contemporânea de “convicções básicas da teoria artística do modernismo histórico” não se dirige “contra o estético e sua autonomia enquanto tal (como deduz parte da crítica [...])”, mas se motiva “por uma compreensão distinta do estético e de sua autonomia”, almejando antes “um desenvolvimento da ilustração estética, do progresso” (62).

A ideia é exposta em seu doutorado, *Estética da instalação*, que pretende atualizar conceitos essenciais à filosofia da arte em embate com outros que, a princípio, lhe seriam alheios e pareceriam ameaçar suas conclusões, como “teatralidade”, “intermedialidade” e “*site specificity*”, todos trazidos da produção artística recente (da qual a arte da instalação seria paradigmática, segundo a autora). Ora, para isso a autora surpreendentemente não propõe um afastamento de Adorno – apesar de em certos momentos adotar muito prontamente a crítica habermasiana, mediada por Wellmer (p.ex. Rebenisch 2012: 128) – mas uma releitura crítica de sua estética a partir de um de seus últimos ensaios, “A arte e as artes”, no qual o filósofo defende um embate produtivo entre a arte e o mundo dos objetos que lhe é heterogêneo (Adorno 2017). Resguardar o conceito de autonomia estética seria essencial uma vez que, sem ele, “o termo ‘arte’ é conceitualmente vazio”, e a prática artística passa a precisar ser justificada como teoria ou política por parte dos críticos e mesmo pelo discurso dos artistas, que curiosamente passam a se tornar especialistas em problemas de filosofia política – para a autora sobretudo relacionados a “palavras de ordem” como os estudos “pós-coloniais, feministas

e *queer*” – ao invés da estética, “ponto cego” visto como sintomático por Rebetisch (2012: 13). Sem querer diminuir as dimensões políticas desses discursos, a autora aposta numa nova concepção de autonomia estética que possa operar em conjunto com experiências de cruzamento de fronteiras entre as artes e entre arte e teoria, arte e política, arte e vida, cruzamento entendido “não como ruptura com, mas pelo contrário como radicalização dos princípios do modernismo estético” (13-4), só havendo uma autotranscendência crítica do modernismo por e através de si mesmo (139). Essa superação não deixa para trás a autonomia, mas uma visão objetivista dela (14): “A arte não é autônoma porque é constituída desse ou daquele jeito, mas porque permite uma experiência distinta das esferas da razão prática e teórica, por virtude da estrutura específica da relação entre seu sujeito e seu objeto” (11).¹³ Isso significa uma primazia da experiência não apenas em relação ao objeto (como já advogava a segunda geração), mas também ao sujeito (12), retomando o movimento descrito por Adorno de “autotranscendência” do sujeito (273). Com isso, a experiência estética potencialmente “confronta o sujeito com a dimensão social de sua própria subjetividade”, não apontando para uma “utopia abstrata da humanidade reconciliada”, mas antes para “a consciência esclarecida de que a realização dessa utopia exigiria mais do que apenas a arte e sua experiência” (275).

E, no entanto, essa experiência não é dispensável para a filosofia ou para a práxis políticas. Será em *A arte da liberdade*:

¹³ Em artigo traduzido para o português, Rebetisch (2017) retoma e resume sua argumentação sobre autonomia hoje.

Sobre a dialética da existência democrática, sua tese de habilitação, que Rebenitsch desenvolverá uma análise do sentido político da experiência estética. Descrito pela própria autora como uma apologia à estetização contra seus muitos detratores – de Platão a Walter Benjamin, passando por Rousseau e Hegel, Kierkegaard e Carl Schmitt, cada um merecendo um capítulo de crítica detalhada – a obra expõe o argumento de que a experiência de “liberdade estética” em relação às coisas não-estéticas do mundo da vida não é contrária, mas essencial à existência política, se entendida como “um momento produtivo no curso prático da vida do sujeito”, gerando uma distância que abre espaço não para “uma liberdade abstrata do social, mas [para] sua mutabilidade” (Rebenitsch 2014: 19-20). A experiência de *indeterminação* promovida pela liberdade estética (como vimos com Seel, por exemplo) é central para uma democracia radical, isso é, uma que não se fixe na atualidade de suas instituições, mas olhe com ceticismo para suas formas atuais e busque a própria transformação no sentido de se aperfeiçoar e corrigir, abrindo-se a “momentos enfaticamente democráticos (...) nos quais um conflito force a autocompreensão então dominante da democracia à autorreflexão e eventualmente também à autorrevisão” (83-4). Essa distância irônica – argumenta Rebenitsch retomando a teoria de Menke sobre a tragédia – também é essencial para toda ação verdadeira, ou seja, aquela que tem consciência de que “o que é (e permanece) bom não depende somente dela” e não toma isso como razão “para se afastar de toda práxis”, mas antes como “motor das suas repetições sensíveis à história e ao contexto” (215). Também não

caberia recusar a “teatralização” da democracia, como Reben-tisch vê fazerem, depois de Rousseau, pensadores como Han-nah Arendt, Habermas, Stanley Cavell, Benjamin e Guy Debord (271): “no palco democrático da política os representantes atu-ais do *demos* têm de se apresentar sempre de novo diante daqueles cuja vontade querem representar” (23), buscando assim legitimar-se “diante de um público de potenciais concor-rentes” por meio de sua “performance” (363). Mas não são só esses representantes que, no sentido teatral, representam: “aquilo que nossa subjetividade é e pode ser nunca está previa-mente determinado, mas sempre só pode se formar pelo desvio da relação mimética aos outros [*Andere*] e àquilo que é outro [*Anderes*]” (324). Não há Ser por trás da aparência, apenas imi-tação e performance, como argumentou Judith Butler em rela-ção ao gênero (293). Por tudo isso, para Reben-tisch, “uma democracia decididamente antiteatral equivaleria a seu próprio fim” (271).

Se Reben-tisch fala em fim da democracia, não se trata de mera figura de retórica. Sua preocupação maior no último capít-ulo do livro, dedicado à posição de Walter Benjamin, é com duas ameaças históricas às sociedades democráticas: o autorita-rismo e a “pós-democracia”. Diferente da célebre equiparação benjaminiana do fascismo a uma “estetização do político”, a autora propõe chamar de “anestética” – isto é, uma “estratégia estética que acompanha, na perspectiva ética e política, uma dessensibilização contra o outro dentro de si [*das Fremde im Eigenen*]” – a operação totalitária das encenações de massa,

“empenhada em inverter a representação do povo como de sua vontade na imediatez e literalidade de uma comunidade fatural” (343-4, grifo da autora). Mas há também um perigo alternativo e complementar a essa “anestetização do político” pelo totalitarismo, no qual “o poder afirma a si mesmo” a ponto de pretender encarnar a vontade geral: a ameaça “pós-democrática” é aquela em que o poder, alegando a coerção objetiva dos fatos [*Sachzwang*], “nega a si mesmo a ponto de acreditar simplesmente levar a cabo o que lhe dita a lógica do sistema como única possibilidade de ação” (368-9). O único antídoto para a anestetização (ou dessensibilização, como já dizia Früchtl) seria justamente a defesa da estética como lógica diferencial da democracia (374).

Justificando a declaração citada no início deste texto, Habermas (*apud* Anderson 2011:31) falou da historicidade de sua crítica à primeira geração da Teoria Crítica, que pensara em “resposta a experiências historicamente específicas com o fascismo e o stalinismo” e “sobretudo ao incompreensível Holocausto”. Essas experiências não eram mais as da segunda geração, escrevendo no auge do Estado de Bem-Estar Social, elevado então a “horizonte normativo insuperável” com o qual se estabeleceria um “vínculo compulsivo”, na formulação de Vladimir Safatle (2019, pos. 413 e 358), que critica esse projeto político “desinflacionado de aspirações de transformação” (4457).¹⁴ Não é à toa que nessa passagem de gerações “emanci-

¹⁴ O livro *Dar corpo ao impossível*, de Vladimir Safatle – publicado depois de pronta a primeira versão deste artigo – compartilha em diversos pontos o projeto aqui exposto de retorno à filosofia adorniana. Contudo, apesar de chegar a citar em notas as leituras de Früchtl e Seel, o filósofo brasileiro ignora essa terceira geração frank-

pação’ deixa de ser sinônimo de ‘revolução’, de abolição das relações sociais capitalistas pela ação consciente do proletariado como classe”, em prol da “valorização dos potenciais emancipatórios presentes nos mecanismos de participação próprios do Estado democrático de direito”, como coloca Marcos Nobre (2004: 58). Ora, hoje, quando esse Estado democrático de direito se vê ameaçado pelo retorno em todo o globo do fantasma (para não dizer a presença ainda viva) do fascismo, que como Adorno já sabia em 1959 jamais chegou a ser extinto de fato, quando totalitarismo e pós-democracia já não parecem tão separáveis como para Reberich em 2012 – que dirá “velho conservadorismo” e “nova obscuridade” como Habermas (2015) nomeava em 1985 –, o retorno à radicalidade da experiência adorniana é urgente. Isso significa desenvolver um pensamento verdadeiramente dialético, e mesmo revolucionário, que recuse e supere o déficit estético, trágico e negativo da segunda geração da Teoria Crítica, no caminho aberto pelos filósofos aqui apresentados e contra a ideia ainda comum da Estética como escapismo ou enfeite supérfluo.

Recebido em 19/06/2019, aprovado em 25/11/2019 e publicado em 06/04/2020.

furtiana ao mencionar as “exceções mais notáveis” (Peter Dews, Fredric Jameson, Amy Allen e Jean-Philippe Deranty) a esse movimento que ele censura na Teoria Crítica recente (Safatle 2019: 62-71).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. A. Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970].
- _____. “O que significa elaborar o passado?”. In: *Educação e emancipação*. Trad. W. L. Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995 [1959].
- _____. “A arte e as artes” & “Primeira introdução à Teoria estética”. Trad. R. Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- ALLEN, A. *The end of progress: decolonizing the normative foundations of critical theory*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- ANDERSON, J. “The ‘Third Generation’ of the Frankfurt School”. *Intellectual History Newsletter* 22, 2000. Disponível em: <http://www.phil.uu.nl/~joel/research/publications/3rdGeneration.htm>. Acesso 12 jun. 2019.
- _____. “Situating Axel Honneth in the Frankfurt School Tradition”. In: D. Petherbridge (ed.). *Axel Honneth: Critical essays: With a reply by Axel Honneth*. Leiden, Boston: Brill, 2011, p. 31-57.
- ANDRADE, C. D. “Música barata”. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 30.
- BAUM, M. *Zu einer Kritischen Gesellschaftstheorie der Kommunikation: Erfahrungsarmut und der Ausschluss von Ästhetik und Hermeneutik im Werke Habermas*. Wiesbaden: Springer, 2018.
- BÜRGER, P. “O declínio da era moderna”. Trad. H. Jahn. *Novos estudos* (20), p. 81-95, 1988 [1983].

- CARNEIRO, S. *Poder sobre a vida: Marcuse e a biopolítica*. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2014.
- CHIARELLO, M. “A Arte Mais Além de Auschwitz: Sobre a interpretação da teoria estética adorniana feita por Christoph Menke”. *Cadernos de Filosofia Alemã* (7), p. 55-66, 2001.
- DAMIÃO, C. Entrevista com Josef Früchtl. *Paralaxe* 2 (2), p. 67-76, 2014.
- FRÜCHTL, J. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986.
- _____. *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil: Eine Rehabilitierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- _____. *Das unverschämte Ich: eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- _____. *Our Enlightened Barbarian Modernity and the Project of a Critical Theory of Culture*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.
- _____. “On the use of the aesthetic for a democratic culture: a ten-point appeal”. *Esthetica: Tijdschrift voor Kunst en Filosofie*, 2011.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. L.S. Repa e R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1985].
- _____. *A nova obscuridade: Pequenos escritos políticos V*. Trad. L.S. Repa. São Paulo: Editora Unesp, 2015 [1985].
- HONNETH, A. *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*. Trad. K. Baynes. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1993 [1985].

- _____, RANCIÈRE, J. *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2017.
- JUÁREZ, E., GALFIONE, M. “Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Reben-tisch”. *Kriterion* (132), p. 413-431, 2015.
- KHURANA, T. et al. (orgs.). *Negativität: Kunst – Recht – Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- KON, A.S. “Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea”. *Rapsódia* (12), p. 165-184, 2018.
- KRAUSE, D. “Adorno redivivus? Martin Seels philosophische Aphoristik”. *Tabvla Rasa* (43), 2011. Disponível em: <http://www.tabvlarasa.de/43/Krause2.php>. Acesso em 16 jun. 2019.
- MENKE, C. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Trad. N.Solomon. Cambridge: The MIT Press, 1998 [1988].
- _____. *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- _____. “Théorie critique et connaissance tragique”. *Rue Descartes* (23), pp. 27-45, 1999.
- _____. *Reflections of equality*. Trad. H.Rouse e A.Dene-jkine. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- _____. *Estética y negatividad*. Trad. G. Leyva. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- NOBRE, M. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- PRADO JR., B. “Ética e estética: uma versão neo-liberal do juízo de gosto”. *risco* 5 (1), p. 128-134, 2007.
- RAUSCHENBERG, N. “Entre Adorno y Habermas: notas sobre la experiencia intelectual de Albrecht Wellmer”. *Controvérsia* 7 (1), p. 38-60, 2011.
- _____. “Jauss, Wellmer e Menke: três leituras sobre a antinomia da arte em Adorno”. *Cenários* 1 (5), 2012.
- REBENTISCH, J. *Aesthetics of Installation Art*. Trad. D.Hendrickson e G. Jackson. Berlim: Sternberg Press, 2012 [2003].
- _____. *Die Kunst der Freiheit: Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014 [2012].
- _____. “Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje”. Trad. S.Baumgärtel. *Urdimento* 3 (30), p. 101-111, 2017.
- SAFATLE, V. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (recurso eletrônico).
- SCHWEPPENHAUSER, H. “Quelques exemples de critiques adressées a Adorno”. *Présences d’Adorno: Revue d’Esthétique* (1-2), p. 28-47, 1975.
- SEEL, M. “Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung - fünf Thesen”. In: G. Mattenklott (org.). *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung in Vergleich*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2004.
- _____. *Estética del aparecer*. Trad. S. P. Restrepo. Madrid: Katz, 2010 [2000].

_____. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017 (a) [2004].

_____. “Ästhetik – ein Herzstück der Philosophie”. In: J. Rebentisch (org.). *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*. 2017 (b). Disponível em: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/. Acesso em 16 jun. 2019.

WELLMER, A. “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität”. In: L. Von Friedeburg e J. Habermas (orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.