

dossiê funções da arte

entre a utopia e a catástrofe: sobre a ideia de ‘promessa de felicidade’ na *teoria estética* de adorno

between utopia and catastrophe:
on the idea of the ‘promise of happiness’ in
adorno’s *aesthetic theory*

victor hugo amaro*

resumo

Este artigo discute a ideia de “promessa de felicidade” na teoria estética de Theodor W. Adorno, reconstruindo brevemente sua origem na tradição filosófica e literária moderna. Em seguida, analisa-se a especificidade da abordagem adorniana, segundo a qual a promessa não se realiza de forma afirmativa, mas se mantém em confronto com a sua frustração. Sustentamos que, para Adorno, a arte carrega uma promessa que não se cumpre — e é nesta quebra que a utopia adquire densidade crítica, ao apontar para a impossibilidade de reconciliação no presente. A proposta do artigo é mostrar como a fidelidade da arte à promessa se dá por sua recusa ao cumprimento ilusório, especialmente diante das formas presentes na indústria cultural. Assim, a promessa de felicidade em Adorno é compreendida como negativamente modulada, vinculada à denúncia do sofrimento social e à resistência à integração estética.

palavras-chave: Adorno; Teoria Crítica; Estética; Felicidade.

abstract

This article examines the idea of the “Promise of Happiness” within Theodor W. Adorno’s aesthetic theory, beginning with a brief reconstruction of its origins in the modern philosophical and literary tradition. It then turns to the specificity of Adorno’s approach, in which the promise is not fulfilled positively but preserved precisely through its failure. We argue that, for Adorno, art carries a promise that remains unrealized — and that it is in this very rupture that utopia gains critical force, by exposing the impossibility of reconciliation within the present. The article suggests that fidelity to the aesthetic promise lies in resisting its affirmative realization, especially under the conditions of the Culture Industry. Thus, the promise of happiness in Adorno should be understood as negatively mediated, bound to the expression of social suffering and to a refusal of aesthetic integration.

keywords: Adorno; Critical Theory; Aesthetics; Happiness.

* Doutorando em Filosofia pelo PPGFIL-UFPE. Bolsista CNPQ (Processo: 141037/2025-3). E-mail: victorecreio@hotmail.com.

1. Introdução

A ideia de “promessa de felicidade”, ou *promesse du bonheur*, pode ser facilmente encontrada virando as páginas da *Teoria Estética* de Adorno, publicada de forma póstuma em 1970. Desde o primeiro parágrafo apresentado, esta obra parece majoritariamente enigmática, de difícil acesso, sempre parecendo querer lembrar ao leitor que se trata de uma obra *inacabada*. Tais problemas parecem dificultar a compreensão da supracitada promessa, e principalmente, de afirmar qual seria seu papel na estética de Adorno.

Podemos ter uma noção do que está em jogo em relação a essa dificuldade de compreensão indo diretamente a um dos momentos mais particularmente marcantes em que o mote é trabalhado: nos “Paralipômenos” da *Teoria Estética*. Adorno reforça que esta frase não é necessariamente *dele*, mas sim de Henri-Marie Beyle (mais conhecido como Stendhal), escritor e romancista francês do Séc. XIX:

O mote *stendhaliano* sobre a *promesse de bonheur* significa que a arte faz justiça à existência, ao acentuar o que nela pré-anuncia a utopia. Mas esta parte de utopia diminui cada vez mais, a existência torna-se mais e mais semelhante a si própria. Por conseguinte, a arte consegue cada vez menos assemelhar-se a ela. Porque toda a felicidade encontrada no existente estado de coisas é simples substituto e falsidade, **a arte vê-se obrigada a quebrar a sua promessa para permanecer fiel à existência**. Mas a consciência dos homens, em especial a das massas, que estão separadas da consciência de semelhante dialética pelo privilégio cultural na sociedade antagonista, adere a essa promessa de felicidade, com razão, mas sob a sua forma imediata, material. É aí que intervém a indústria cultural. Planifica e explora a necessidade de felicidade. A indústria cultural possui o seu momento de verdade em satisfazer uma necessidade substancial, proveniente da recusa socialmente intensificada; mas, mediante o seu tipo de concessão, torna-se a inverdade absoluta.¹

Certamente, como já dito outrora, nada nessa citação de Adorno é autoevidente.² Entretanto, algumas coisas chamam a atenção, e podem nos dar alguns indícios para algo mais concreto sobre sua ideia de promessa de felicidade. Pode-se dizer que um dos elementos mais enigmáticos dessa citação está na afirmação grifada: que a promessa de felicidade da arte só pode ser cumprida se ela for *quebrada*, uma contradição que não necessariamente é explicativa em si mesma.

Parte-se também da constatação que a *felicidade* presente na arte estaria conectada com uma ideia de *utopia*. Consequentemente, como a existência humana parece cada vez mais *se afastar* da concretização dessa utopia, a arte deveria quebrar a promessa de felicidade para fazer sentido à sua existência. Adorno parece estar se referindo a uma *impossibilidade* da utopia se efetivar na sociedade administrada do séc. XX, ocasionando a ideia de que a felicidade encontrada na arte hegemônica da indústria cultural se apresentaria como falsidade, um mero consolo. Assim, a *promesse du bonheur* de Adorno nos parece ser uma promessa referente às possibilidades de a arte

1 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008., p. 472, grifo nosso.

2 FINLAYSON, J. G. “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno”. *European Journal of Philosophy*, v. 23, n. 3, p. 392–419, 2015.

poder apontar para uma *determinada ideia de utopia*, no seio da sociedade administrada. Entretanto, como ‘utopia’, ‘felicidade’ e ‘arte’ se conectam propriamente nessa promessa, não fica exatamente claro.

Este artigo buscará compreender essa afirmação de Adorno, explorando também suas possíveis ressonâncias em outros intérpretes. Pois, como iremos demonstrar, Adorno na realidade faz parte de uma certa tradição que reinterpreta esse dito atribuído a Stendhal, mas o teórico frankfurtiano também permanece em certo diálogo estético com as interpretações de Baudelaire, Nietzsche e Marcuse do mesmo dito. Na primeira seção deste artigo, buscaremos demonstrar as origens da promessa de felicidade que Adorno tanto enuncia, que serão identificadas propriamente em um diálogo com estes autores citados acima.

Na segunda seção, trabalharemos como Adorno aloca esse dito em algumas passagens de sua obra, até a forma da citação acima, de sua *Teoria Estética*. Iremos trabalhar também com parte da literatura secundária, e em especial, o artigo de Jordan Finlayson “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno”. Lá, encontremos uma recepção crítica da ideia de promessa de felicidade em Adorno, de uma maneira que buscará definir como há uma “interpretação tradicional” sobre este dito na literatura de comentários da obra de Adorno; ao mesmo tempo, Finlayson também irá propor uma “interpretação nova” sobre a ideia de promessa de felicidade no projeto do frankfurtiano, buscando corrigir alguns erros que ele encontra na dita “interpretação tradicional”. Sem querer esgotar o artigo de Finlayson, iremos expor sua nova forma de interpretar o dito, e como ela corretamente aponta problemas do que ele chama de “interpretação tradicional” da promessa de felicidade em Adorno.

Na última seção, buscaremos um diálogo crítico com as interpretações na literatura secundária que comentam este dito. Partindo de alguns textos específicos de Adorno, buscaremos propor uma outra possibilidade de interpretação, recusando a interpretação “tradicional”, assim como alguns elementos da nova interpretação de Finlayson, para podermos repensar a promessa de felicidade do teórico crítico por uma outra possibilidade que nos parece cabível em sua obra.

Deve-se ressaltar que, longe de ser um elemento unicamente atrelado ao contexto de sua *Teoria Estética*, o leitor mais atento perceberá que é fácil encontrar a ideia de promessa (*Versprechen*) sendo utilizada em diversos momentos da obra de Adorno, que muitas vezes não se resumem à *promesse* stendhaliana. Propomo-nos, nesse artigo, a pensar momentos em que esse termo nos parece ter uma ênfase conectada a problemas estéticos. Se a teoria de Adorno deve ser compreendida nos detalhes, talvez seja interessante demonstrar como alguns desses detalhes estão em amplo diálogo com tradições não tão evidentes, como se poderia imaginar de forma imediata. Retraçar aqui Adorno como um *leitor* (o que implica retracá-lo como um *intérprete*) de Stendhal e dos posteriores que interpretam seu dito, é o passo inicial para entender sua interpretação da *promesse du bonheur*.

2. Promessa de beleza, promessa estética

Antes de tudo, é útil voltar à origem do dito que Adorno utiliza: como Stendhal propriamente formula sua *promesse du bonheur*? A citação se encontra em uma nota de rodapé, do capítulo XVII da obra *De l'Amour* [Do Amor] (1822). Deve-se destacar que esta obra é diferente de outras mais conhecidas do escritor francês, que se caracterizam

majoritariamente por serem romances, como seu *Le Rouge et le Noir* [*Vermelho e Negro*] (1830), um romance psicológico cujo o protagonista Julien Sorel nos ilustra uma reflexão sobre os valores que Napoleão deixou de herança para a sociedade francesa.

A obra *De l'Amour* se diferencia profundamente de tal tipo de romance, pois nela encontramos menos uma narrativa, e mais uma escrita ensaística, que se assemelha a uma teoria do amor, ou como Stendhal afirma em um de seus prefácios da obra, uma “Fisiologia do Amor”³. Poderíamos dizer que Stendhal almeja, de certa forma, uma “teoria científica” sobre o amor. Inclusive, sobre esse último, Stendhal parece mais encará-lo como uma “doença” do que propriamente um mero sentimento: “Para Stendhal, o *Do amor* seria uma espécie de descrição exata e científica de uma espécie de moléstia rara na França de seu tempo, seria um estudo circunstancial de todas as fases de uma doença da alma chamada amor”⁴.

É no curtíssimo capítulo XVII desta obra, que Stendhal nos traz a *promesse du bonheur*. Ao contar o caso de um homem que encontra uma mulher *mais bonita* que sua atual amante, o que implicaria que a pessoa mais bela deveria ser o seu *novo par amoroso*, o homem acaba por preferir a sua antiga amante, que na teoria, seria “mais feia”. Stendhal explica: “Se a feiura vem a ser preferida e amada, é porque a feiura é beleza”. A nota de rodapé acoplada a esta frase segue: “A beleza é apenas uma promessa de felicidade. A felicidade de um Grego é diferente de um francês de 1822. Veja os olhos da Vênus de Médici e compare-a com os olhos da Madalena de Pordenone (em posse do Marquês de Sommariva)”⁵.

Devemos lembrar que Stendhal considera o amor uma espécie de “doença”, algo que se difere de nossa relação espontânea com o mundo. Nesse sentido, a promessa de felicidade ocorre justamente nas pessoas apaixonadas, as quais, no objeto da sua paixão, irão encontrar a “perfeição” e a “felicidade”, independentemente de como ou com quem se apaixonou. A partir do momento que se ama, não se observa o objeto mais como ele efetivamente é, proporcionando uma espécie de “alteração da realidade”. Por isso, a beleza, no amor de Stendhal, está menos ligada à “perfeição física”, e mais à própria visão do amante. O conceito de *cristalização* de Stendhal, nesse sentido, confere uma chave de compreensão para a sua ideia de promessa de felicidade. Para ele, a *cristalização* seria

a operação do espírito onde que para tudo que lhe é apresentada, se tira a conclusão de que haverá novas perfeições no objeto de seu amor. [...] Esse fenômeno, que eu porventura chamo de cristalização, é o produto da natureza humana, que nos ordena ao prazer e envia sangue diretamente para nosso cérebro; ela nasce da convicção que o prazer do amor aumenta com a perfeição do objeto amado, e com a ideia: “Ela é minha”⁶.

Sendo assim, a cristalização pode ser pensada como uma espécie de projeção que ocorre no amor.⁷ É dessa forma que a *promesse du bonheur* de Stendhal deve ser interpretada em suas próprias chaves, em que a beleza pode ser encontrada não de uma maneira

3 STENDHAL, *On love*. Trad. Philip Sidney Woolf. New York: Brentano's, 1915, p. 11.

4 CAMBEIRO, D. “Caminhos de eros sob a óptica da cristalização. Uma mirada sobre as figuras literárias de Heloisa, Mariana Alcoforado e Adèle Hugo”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 9, n. 10, 2017, p. 79.

5 STENDHAL, *On love*. Trad. Philip Sidney Woolf. New York: Brentano's, 1915, p. 55.

6 *ibidem*, p. 23.

objetiva, mas alocada no espírito do amante. A felicidade, proveniente dessa beleza, é uma *criação* do próprio indivíduo apaixonado, uma “operação do espírito”, como o autor afirma. Sua fisiologia, nesse sentido, é uma retirada das propriedades “metafísicas” do amor, para situá-la no próprio sujeito e em seu corpo. Como iremos ver, tal fisiologia de Stendhal irá exercer influência não apenas como uma teoria do amor, mas também, em uma *teoria da própria arte*.

Longe de querer menosprezar as conceituações do escritor francês, Adorno⁸ e outros autores posteriores a Stendhal parecem estar menos interessados nas reverberações ligadas a uma fisiologia do amor implicada em seus conceitos⁹, e mais em uma apropriação crítica, sendo que o sentido desta crítica é realizado de forma particular por cada um dos autores específicos que se utilizam do dito de Stendhal. Poderíamos dizer que Stendhal será majoritariamente lido como aquele que irá fornecer uma “genealogia do prazer estético”, na esteira da interpretação de Wotling¹⁰ em sua obra *Nietzsche e o problema da Civilização*. Dessa forma, iremos agora diretamente para o modo como que esse dito é discutido em autores posteriores à Stendhal.

O primeiro autor de destaque para a interpretação de Adorno, visto se tratar de um autor que fornece uma determinada definição de *modernidade na arte*, será o escritor Charles Baudelaire. Poeta e crítico literário do século XIX, podemos encontrar uma citação direta a Stendhal em seu texto *Le Peintre de la vie moderne*¹¹ (O pintor da vida moderna). O principal tema deste texto é a arte do pintor francês Constantin Guys, que será alcunhado por Baudelaire como o pintor da modernidade francesa por excelência.

Neste ensaio, Baudelaire nos fornece “uma teoria racional e histórica do belo”, que ele irá opor a uma “teoria do belo único e absoluto”¹². Sua proposta se apresenta sem pressa como uma “teoria dualista”, onde a beleza é definida tanto por um elemento fixo e imutável como por um elemento variável e mutável, dependente do próprio tempo em que está inserida. Ambas as “parcelas” de beleza precisam uma da outra para a belo

7 CONSTÂNCIO, J. “Quem tem razão, Kant ou Stendhal?” uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant”. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 54, 2013, p. 478

8 Como iremos ver no caso de Adorno, o frankfurtiano parece não somente reinterpretar este dito de acordo com seus próprios elementos teóricos, como também em diálogo com o sentido de “beleza no amor” de uma maneira muito similar tematicamente àquela de Stendhal em sua *promessa*. Isso pode ser visto especificamente no aforismo 109 das *Minima Moralia*, intitulado *L’inutile beauté*.

9 Deve-se deixar claro que, na maioria das vezes que vemos filósofos e ensaístas discutindo a ideia stendhaliana de *Promesse du Bonheur*, geralmente isso acontece às custas da própria interpretação de Stendhal, que raramente é levada em consideração por seus próprios termos. Ou seja: na maioria das vezes, o dito de Stendhal é quase sempre *apropriado*, do que necessariamente discutido. Para uma compreensão de Stendhal que tente levar em conta suas próprias conceitualizações, conferir o artigo de WEINTRAUB (“Stendhal’s Definition of Beauty”, in *and as Philosophy. Romanic Review*, v. 113, n. 2, p. 222–240, 2022).

10 WOTLING, P. *Nietzsche et le problème de la civilisation*. 2 éd. Paris: Presses universitaires de France, 2012, p. 197.

11 Este ensaio foi escrito alguns anos após sua obra mais conhecida, *As Flores do Mal* (1857), causar alvoroço na França. Traça-se a escrita do *Pintor da vida moderna* em algum momento entre 1859 e 1860, sendo publicado pelo jornal *Le Figaro* em três partes separadas no ano de 1863 (MAYNE, J. Introdução do Editor e Notas Biográficas. Em: BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays, and Art in Paris 1845-1862*. Pantheon Books. 1964. p.xviii), e republicado na íntegra na coletânea póstuma *L’Art romantique [A Arte romântica]* de 1869.

12 BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Trad.: Christine Röhrig e Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008, p. 9.

existir no espírito humano. Baudelaire chega mesmo a afirmar que a dualidade da arte se assemelha à dualidade do próprio homem.¹³ Seu objetivo com a apresentação dessa teoria é definir a modernidade, que será perfeitamente expressa aos olhos de Baudelaire pelas pinturas de Guys:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. (...). Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. ...) Sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual. [...] Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere. É a essa tarefa que G[uys] se dedica em particular.¹⁴

A referência a Stendhal acontece ainda no início de seu ensaio, utilizando a ideia de promessa de felicidade de uma forma alterada de seu propósito original. Aqui, o dito não irá mais ser utilizado como um mecanismo para demonstrar que a beleza de uma pessoa *feia* pode ser apreciada no amor, mas como uma espécie de *teoria do belo na arte*, traço que irá se repetir em todas as utilizações posteriores a Stendhal no fio de autores que interpretam esteticamente seu dito, passando por Nietzsche até Adorno. Vejamos como Baudelaire utiliza o dito stendhaliano:

É por isso que Stendhal, espírito impertinente, irritante, até mesmo repugnante, mas cujas impertinências necessariamente provocam a meditação, se aproximou mais da verdade do que muitos outros ao afirmar que o belo não é senão a promessa da felicidade. Sem dúvida, tal definição excede seu objetivo; ela submete de forma excessiva o belo ao ideal indefinidamente variável da felicidade; despoja com muita desenvoltura o belo de seu caráter aristocrático, mas tem o grande mérito de afastar-se decididamente do erro dos acadêmicos.¹⁵

Observamos que apesar de Baudelaire elogiar a definição de Stendhal, ele ainda a considera limitada para sua proposta de belo¹⁶, apesar de que o segundo esteja falando da beleza física de uma pessoa, enquanto Baudelaire fala da beleza artística. O “erro dos acadêmicos” estaria atrelado a uma concepção errônea proveniente do século XVIII,

13 ibidem, p. 10.

14 ibidem, p. 24-25.

15 ibidem, p. 10-11.

16 FINLAYSON (“The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno”, in *World Picture 3: Happiness*, Summer, 2009) também irá afirmar que tal concepção baudelaireana é remanescente do platonismo, algo que poderia não entrar de acordo com a “fisiologia” de Stendhal. De qualquer forma, a diferença pode ser mais bem compreendida se nos atentarmos ao aspecto “mutável” da teoria de Baudelaire: acima de tudo, a lição principal que ele irá tirar da *promesse* de Stendhal é a de que o belo é uma ideia, historicamente construída, não unicamente condessada em uma eternidade fixa.

ligada ao pensamento moral, que relacionaria o belo à natureza¹⁷, argumento que é mais bem desenvolvido na seção “Elogio da maquiagem” do ensaio sobre o *Pintor da vida moderna*. Stendhal estaria um passo à frente dos acadêmicos que erroneamente relacionam a beleza da arte ao natural, pois perceberia, em sua proposta “científica” de “fisiologia do amor”, que o belo não é ligado à natureza, mas às próprias percepções do sujeito enamorado. Já que “tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo”¹⁸, e não da natureza, as visões “científicas” da promessa de felicidade de Stendhal são mais bem recepcionadas por Baudelaire, em contraste com alguma estética remanescente de Kant, por exemplo, que, apesar de não ser citado no *Pintor da vida moderna*, poderia ser facilmente o foco das críticas de Baudelaire em relação à aproximação entre arte e natureza.

Já um autor que utilizará a promessa de felicidade *explicitamente* para criticar Kant é Friedrich Nietzsche. Apesar de ser possível encontrar apreciações dirigidas a Stendhal em diversos momentos da obra de Nietzsche, como em *Além do Bem e do Mal*, *Genealogia da Moral* e *Ecce Homo*¹⁹, será precisamente na *Genealogia da Moral*, de 1887, que encontraremos contribuições valiosas para interpretar como a *promesse du bonheur* pode ser formalizada também como uma teoria da arte, ou até mesmo uma fisiologia da arte²⁰, e não apenas como uma fisiologia do amor, como nas propostas iniciais do autor de *De l'Amour*. O momento de referência direta ao dito de Stendhal pode ser encontrado especificamente no aforismo 6 da Terceira Dissertação de sua *Genealogia da Moral*.

Cabe também mencionar que a questão da fisiologia da arte²¹ não é propriamente sistematizada por Nietzsche em nenhum momento de suas produções, nem em suas obras publicadas ou em seus fragmentos póstumos.²² A primeira referência explícita à essa ideia de uma fisiologia da arte surge em 1886, em um fragmento póstumo da obra inacabada *Vontade de poder. Ensaio de uma transvaloração de todos os valores*²³. O uso ‘metafórico’ da fisiologia aplicada a arte permitirá Nietzsche fazer uma “crítica ao ideal ascético na arte de Wagner e na filosofia pessimista de Schopenhauer. Justamente a

17 BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Trad.: Christine Röhrig e Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008, p. 55.

18 ibidem, p. 56.

19 CHAVES, E. “L’ amour, la passion. Nietzsche e Stendhal”. In: Azeredo, V (org.). *Falando de Nietzsche*. Ijuí: Editora da Unijuí. 2005, p. 45-46.

20 Conforme: CHAVES, E. “Considerações sobre o ator. Uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. *Revista Trans/Form/Ação*. v. 30, n. 1, São Paulo. 2007; assim como também ARALDI, C. L. *A fisiologia da arte no Nietzsche tardio*. Veritas (Porto Alegre), v. 69, n. 1, 2024.

21 Os comentadores WOTLING (*Nietzsche et le problème de la civilisation*. Paris: Presses universitaires de France, 2012. p.197), ARALDI (*A fisiologia da arte no Nietzsche tardio*. Veritas. 2024. p. 4) e CHAVES (“L’ amour, la passion. Nietzsche e Stendhal”. In: Azeredo, V (org.). *Falando de Nietzsche*. Ijuí: Editora da Unijuí. 2005. p. 47) concordam que a ideia de uma fisiologia da arte em Nietzsche está intrinsecamente ligada à sua referência à literatura, e em especial, à leitura de *Do Amor* de Stendhal. As interpretações literárias de Nietzsche geralmente são colocadas como fonte fundamental para sua interpretação desta fisiologia, além das referências às ciências da vida, como as da Biologia, conforme CHAVES (“Considerações sobre o ator. Uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. *Revista Trans/Form/Ação*. v. 30, n. 1, p. 51-63. São Paulo. 2007. p.55) explicita, combinando fontes tanto da literatura quanto das ciências em sua concepção de fisiologia.

22 CHAVES, E. “Considerações sobre o ator. Uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. *Revista Trans/Form/Ação*. v. 30, n. 1, São Paulo. 2007, p.52.

23 ARALDI, C. L. *A fisiologia da arte no Nietzsche tardio*. Veritas (Porto Alegre), v. 69, n. 1, 2024, p.2

compreensão de amor de Stendhal seria o antídoto para os desvios ascéticos de seus velhos mestres”²⁴. Parte fundamental desta fisiologia é a aclamação não de uma “estética dos efeitos”, mas de uma estética que privilegie “o ponto de vista do próprio artista”, e nisso Stendhal servirá como base para executar essa crítica. Vejamos como Nietzsche aloca na sua *Genealogia da Moral* sua proposta:

Schopenhauer fez uso da concepção kantiana do problema estético — embora certamente não o contemplasse com olhos kantianos. Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador” no conceito de “belo”. Se ao menos esse “espectador” fosse bem conhecido dos filósofos do belo! — conhecido como uma grande realidade e experiência pessoal, como uma pletora de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo! Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições em que, como na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece na forma de um grande verme de erro. “Belo”, disse Kant, “é o que agrada sem interesse.” Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista — Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*.²⁵

Nota-se aqui que Nietzsche talvez seja um dos leitores mais particulares de Stendhal: a intuição de conceber a “fisiologia do amor” stendhaliana não somente como uma *gênese do prazer*, mas como uma *gênese do prazer estético* através dos mesmos princípios utilizados pelo escrito francês – afinal, ele mesmo destaca que seu trabalho é uma “fisiologia” – talvez seja o ponto mais forte de sua interpretação. O belo na promessa de Stendhal, apesar de ser aplicado à beleza física, é utilizado por Nietzsche como o “ponto de vista do artista”, como lugar privilegiado para a crítica do *desinteresse na arte*, que se esconderia no universalismo da estética do efeito kantiano; assim como também serve para uma crítica do *ascetismo estético*, atrás da ideia de supressão da sensualidade defendida por Schopenhauer.

Marcuse será aquele que trará uma interpretação sobre a fisiologia da arte de Nietzsche para a importante discussão de uma *estética materialista* no âmbito da *Zeitschrift für Sozialforschung*, revista dos membros do Instituto para Pesquisa Social. Em seu texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, de 1937, Marcuse busca situar a discussão da estética nas contradições e ambiguidades da cultura burguesa. Para além de uma mera divisão (comum em alguns debates sobre autores da Teoria Crítica) entre “otimismo” e “pessimismo” frente a cultura burguesa, o que Marcuse almeja com a

24 ibidem, p. 4.

25 NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 93-94.

denúncia do “duplo caráter da Cultura”²⁶ é compreender a capacidade de desenvolvimento dos conceitos burgueses, tanto em seu sentido alienador, quanto em seu sentido emancipatório²⁷, inclusive, na tentativa de *superação* dessa cultura burguesa.²⁸ É justamente o que a categoria de fantasia, próxima da promessa de felicidade, parece indicar em seu pensamento.²⁹

A *promesse du bonheur*, nesse sentido, aparece no texto de 1937 de Marcuse já ao lado da forma como Nietzsche a utiliza em sua *Genealogia da Moral*: como crítica ao sentido *ideal* da beleza e da arte. Tal discussão se conecta a um momento específico do texto, em que Marcuse atesta que a cultura burguesa *não tolera* a realização de suas ideias mais radicais – bondade, solidariedade, verdade e, especialmente *felicidade* – pelo fato de elas serem tarefas *de um mundo superior*, não cotidiano, distante da efetivação prática da realidade, sendo meramente *ideais*, pertencentes como tarefas da *alma*. Só que, apesar dessa vida não realizada na prática se encontrar longe de ser efetiva, há um lugar à vista onde se pode encontrar sua realização: na esfera da arte.³⁰

Para Marcuse, a arte poderia mostrar um desenvolvimento diferente dos princípios culturais burgueses. Quando esses elementos não se encontram presos à alma individual, eles podem ser reencontrados na própria arte, quase como potenciais não alcançados na vida externa durante a era burguesa. A *promesse du bonheur* e a discussão fisiológica de Nietzsche reaparecem, sob o prisma de Marcuse, representando justamente o aspecto emancipatório e disruptivo da cultura afirmativa, e não somente um aspecto alienante ou ilusório – como se poderia imaginar à primeira vista, falando-se de cultura burguesa:

A qualidade sensorial imediata da beleza remete imediatamente à felicidade no plano dos sentidos. Conforme Hume, um caráter decisivo da beleza é estimular fruição: a fruição não constitui uma manifestação secundária da beleza, mas constitui sua própria essência. Para Nietzsche a beleza reanima “a felicidade afrodisíaca”: ele polemiza contra a definição kantiana do belo como prazer desinteressado, confrontando-a com a afirmação de Stendhal, de que a beleza é “*une promesse de bonheur*”. Nisto reside seu perigo em uma sociedade que precisa racionar e controlar a felicidade. A beleza é propriamente desavergonhada: a apresenta à vista o que não pode ser prometido abertamente e o que é negado à maioria. Separada de sua vinculação ao ideal, no âmbito puro dos sentidos, a

26 KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Ed. Loyola. 2008, p. 31.

27 Nosso objetivo não é fazer uma análise completa de nenhum dos autores aqui citados antes de Adorno, mas demonstrar que todos eles fazem usos específicos da ideia de “promessa de felicidade” em cada uma de suas elaborações teóricas, especialmente no campo da estética. No caso de Marcuse, acreditamos que a complexidade de seu pensamento e as particularidades que ele possui devem necessariamente recorrer também a uma análise de como o mesmo não só se relaciona marginalmente com essa “promessa”, mas também como ela pode gerar contornos em diferentes aspectos frente aos de Adorno, no desenvolvimento teórico da própria obra de Marcuse. Nós nos restringimos, nessa seção do artigo, a “retraçar” as origens desse dito, até a maneira que Adorno traz na configuração de sua obra.

28 MARCUSE, H. Filosofia e teoria crítica. In: MARCUSE, *Herbert. Cultura e sociedade – Vol. 1*. Tradução: Robespierre de Oliveira, São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 130.

29 CARNEIRO, S. A Crítica a partir da fantasia: um debate entre Horkheimer e Marcuse. *Artefilosofia*, v. 19, n. 35, 2024, p. 12

30 MARCUSE, H. Filosofia e teoria crítica. In: MARCUSE, *Herbert. Cultura e sociedade – Vol. 1*. Tradução: Robespierre de Oliveira, São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 113.

beleza se submete à desvalorização geral dessa esfera. Separada de todas as exigências da alma e do espírito, a beleza só pode ser fruída com boa consciência em planos muito claramente delimitados: conscientes de que por essa via a gente por um breve intervalo relaxa e se perde.³¹

O princípio de compreender como a *promesse du bonheur* de Stendhal é apropriado das mais diversas formas nessa “tradição de interpretação” de seu dito, apesar de parecer sempre conectado com apenas os interesses particulares de cada autor que a interpreta, pode, para além disso, revelar um núcleo coerente por trás da dito stendhaliano: que sua formulação de *Beleza como promessa de felicidade* permite recusar diversas definições puramente *idealistas* de beleza. Eis o seu valor para qualquer tipo de Estética, e por isso que em dada medida pode ser considerado *um dito moderno*. Apesar de Baudelaire, por exemplo, apresentar uma definição remanescente de certo platonismo dualista, sua interpretação também ressalta que a proposta de Stendhal “foi além dos acadêmicos”, corroborando para a ideia de que a promessa de felicidade está localizada no âmbito do *prazer*, e não unicamente numa definição de um ideal absoluto, ou de uma ligação da arte com o natural.

No que tange à interpretação de Adorno para esse dito, considerando-o leitor de todos os outros autores acima³², podemos dizer que ela guarda características similares e a o mesmo tempo extremamente particulares: o âmbito do prazer, da felicidade, da beleza e da promessa são reconfigurados dialeticamente, e isso ficará claro ao darmos atenção a como esse dito foi incorporado ao seu escopo teórico. Iremos agora destacar três ocorrências distintas onde este dito é trabalhado em sua obra.

3. Uma promessa não cumprida?

A primeira ocorrência do dito stendhaliano na obra de Adorno ocorre em 1938, no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Um dos pontos centrais da discussão de Adorno neste ensaio é que o texto possui forte debate com os conceitos elaborados por seu amigo Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que estava sendo amplamente discutido por troca de cartas entre ambos.³³ Em aspectos menos ressaltados, o texto também é perpassado por um diálogo com a experiência de Theodor Adorno no projeto empírico da rádio no *Princeton Radio Research Project*³⁴, com categoriais similares (como o de *música de fundo*) ao projeto de pesquisa empírica em questão. Além disso, ressalta-se a importância do conceito marxista de *fetice de mercadoria*, sendo utilizado aqui para

31 MARCUSE, H. Filosofia e teoria crítica. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade – Vol. 1*. Tradução: Robespierre de Oliveira, São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 114.

32 A influência de Stendhal no pensamento ocidental não deve ser menosprezada, e é importante lembrar que as menções aqui trazidas não são as únicas referências a Stendhal possíveis de serem encontrada em autores relevantes para Adorno. Podemos encontrar menções a Stendhal também em Ernst Bloch, Marcel Proust, Paul Valéry, entre outros escritores, ensaístas e filósofos, os quais optamos aqui por não assinalar diretamente.

33 FREITAS, V. “Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno”. *Pensando – Revista de Filosofia*, Vol. 8, Nº 16, 2018, p. 80.

34 WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro (RJ): DIFEL, 2002, p. 268.

compreender o fenômeno da alienação na música em um período em que sua produção em massa se torna regra.

Essa maneira específica de discutir o conceito de fetiche no âmbito da música já é, de antemão, recusada por ser um debate “moralista”, ou, nos termos de Platão em sua *República*, da defesa de uma música “disciplinadora”³⁵. Adorno está fortemente ligado aqui aos movimentos modernos da nova música, como os de Schoenberg e Stravinsky, dois compositores que serão revisitados anos depois na discussão de sua *Filosofia da Nova Música*. Mas, no que tange ao texto sobre o “fetichismo”, boas doses da escrita de Adorno se dedicam ao estado da música cair em uma situação de *mero entretenimento*. Suas transformações de produção na época de massificação implicam não somente uma modificação na própria música, mas também uma reorganização da relação dos próprios ouvintes com ela. Os ouvintes, afinal, demonstram como a categoria de “gosto musical” se tornou caduca: “O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas”³⁶.

Padronizada, a música se torna agora incapaz de ser propriamente valorizada: seu valor é o valor de mercado, que cria e fabrica meticulosamente as músicas de sucesso. Se “gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo”³⁷, a ideia de uma “música de entretenimento” se formaliza na prerrogativa de oferecer unicamente prazer imediato, divertimento. Se a sociedade contemporânea assiste ao definimento da própria categoria de sujeito³⁸, eles não escutam de fato a música, e a percepção do “gosto” se torna ilusória. Considerando esses fatores, a função da arte se torna menos efetivamente um “entreter”, e mais uma curvatura ao próprio emudecimento do sujeito:

(...) para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.³⁹

A intencionalidade da música comercial é sempre a de levar o ouvinte ao “prazer imediato”. Dessa maneira, a função crítica que pode acontecer em uma música que “pensa no todo” (como as peças de Schoenberg, por exemplo), está descartada da produção da música comercial. Aqui, o termo “música de fundo” remete ao debate de

35 ADORNO, T. W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-174.

36 ibidem, p. 173

37 ibidem, p. 173.

38 FREITAS, V. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. *Pensando – Revista de Filosofia*, Vol. 8, Nº 16, 2018, p. 83.

39 ADORNO, T. W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 174.

Adorno sobre a música distraída⁴⁰, chamada ora também como *background music* nos seus estudos sobre a Rádio nos Estados Unidos; e de *Hintergrund Musik* em seus ensaios de crítica musical na década de 30. A ideia de uma “audição distraída”, onde se entra em contato com a música sem *efetivamente ouvi-la*, mas apenas como “plano de fundo” de cafeterias, bares e elevadores, faz parte do próprio processo social analisado nas músicas de entretenimento: ao invés de efetivamente “entretê-la”, ela colabora com a passividade dos sujeitos. O momento de prazer, que é hipostasiado na música comercial, faz Adorno defender em seu ensaio a dissonância musical, que recusaria a “harmonia existente”⁴¹, chegando inclusive a afirmar que o prazer e o encanto na música só sobrevivem mediante tal dissonância.

Dessa forma, até mesmo aspectos “dionisíacos” da música, seus momentos parciais, esquecem da sua função rebelde no estado contemporâneo da música. O ascetismo, recusado outrora por Nietzsche, será reconsiderado para o presente de Adorno. Em um momento do texto em que o frankfurtiano almeja uma compreensão dialética do conceito de “ascese” na música, o filósofo critica a forma como a música comercial delineia “prazer imediato” em suas formulações. Assim, a ascese se transforma, reaparecendo como uma posição que rejeita a possibilidade de uma felicidade imediata nos “divertimentos” trazidos aos sujeitos:

O próprio conceito de ascética é dialético na música. Se em outros tempos a ascese derrotou as exigências estéticas reacionárias, nos dias que ocorrem ela se transformou em característica e bandeira da arte avançada. Obviamente tal não acontece em virtude de sua deficiência arcaizante de meios, na qual a miséria e a pobreza são enaltecidas, mas antes por rigorosa exclusão de tudo o que é culinariamente gostoso e que deseja ser consumido de imediato, como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores do espírito, que somente se revela e se degusta no todo, e não em momentos isolados da matéria artística.⁴²

Neste contexto, a promessa de felicidade de Stendhal é recuperada para demonstrar que o fundo de sua realização em tal contexto é *negativo*. Mesmo que o “incentivo ao prazer imediato” esteja presente desde o início da era burguesa, a “liquidação do indivíduo” é marca do tempo corrente de Adorno. A própria ideia de *prazer*, de *gosto artístico* é fraudada. E, em certa medida, a promessa de felicidade também. Ela não se encontraria mais em evidência, a possibilidade do prazer imediato pela arte se tornaria ilusória. Apenas através da *retirada da fachada* desse falso prazer é que se mantém *fidelidade* à promessa.

40 ALVES SOUZA, I. L. MÚSICA PARA NÃO SER OUVIDA: audição distraída a partir de Theodor Adorno. *PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília*, v. 12, n. 26, 2023.

41 ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.176.

42 ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.176.

A arte considera negativa precisamente aquela possibilidade de felicidade, à qual se contrapõe hoje a antecipação apenas parcial e positiva da felicidade. Toda arte ligeira e agradável tomou-se mera aparência e ilusão: o que se nos antolha esteticamente em categorias de prazer já não pode ser degustador; a *promesse du bonheur* — foi assim que uma vez se definiu a arte — já não se encontra em lugar algum, a não ser onde a pessoa tirar a máscara da falsa felicidade. O prazer só tem lugar ainda onde há presença imediata, tangível, corporal. Onde carece de aparência estética é ele mesmo fictício e aparente segundo critérios estéticos e engana ao mesmo tempo o consumidor acerca da sua natureza. Somente se mantém fidelidade à possibilidade do prazer onde cessa a mera aparência.⁴³

Adorno parece querer demonstrar como uma antecipação forçada da felicidade na arte, em um momento em que tal felicidade não efetivamente é possível no mundo, é marca de uma arte que estampa uma *falsa felicidade*. Como ele mesmo afirmará anos depois em sua *Teoria Estética*: “O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor”⁴⁴. Para a arte, só restou ser determinada como *diversão*, consolo para uma vida que inequivocamente é “ascética”, focada no trabalho; restando assim para a arte servir apenas como palco da esfera de consumo. Através da *retirada* da máscara, ou seja, da superação da arte como mera aparência, e do reconhecimento da *felicidade falsa* do mundo burguês, pode-se fazer *justiça* à ideia de *felicidade na arte*.

O imperativo do prazer imediato, que implica o *emudecimento* dos sujeitos, mais tarde fará parte da análise da indústria cultural, amplificando os sentidos da dominação não somente para os próprios sujeitos e para a arte, mas fazendo parte agora do próprio movimento regressivo da sociedade ocidental⁴⁵. Pode-se, nessa medida, conferir tanto uma *ampliação* do debate estético feito por Adorno na tradição de interpretação da *promesse*, como também um traço que aponta para o próprio elemento social nas obras de arte, sendo esse ponto exatamente uma marca distintiva da *promesse du bonheur* adorniana. É o que a “domesticação do estilo”, no capítulo sobre a “Indústria Cultural” da *Dialética do Esclarecimento*⁴⁶ revela, sobre a standardização do próprio estilo da arte. E ninguém menos que *Stendhal* é evocado indiretamente neste debate:

Em toda obra de arte, o estilo é uma promessa. Ao ser acolhido nas formas dominantes da universalidade: a linguagem musical, pictórica, verbal, aquilo que é expresso pelo estilo deve se reconciliar com a Ideia da verdadeira universalidade. Essa promessa da obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto

43 ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 176-177.

44 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 32-33.

45 ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética Do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad.: Guido Antônio De Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 45.

46 Vale notar que a ideia de *promessa* (*Versprechen*) também reaparece em outros momentos da *Dialética do Esclarecimento*, como no capítulo “Conceito de Esclarecimento” (ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética Do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.45). Nesta parte em específico, a promessa não é só alocada como uma promessa de *beleza*, e nem apenas como *promessa estética*, mas como um elemento da própria dialética da civilização, no contraste da tensão da autoconservação e a autodestruição em *Ulisses*, de Homero.

hipócrita. Ela coloca as formas reais do existente como algo de absoluto, pretextando antecipar a satisfação nos derivados estéticos delas. Nessa medida, a pretensão da arte é sempre ao mesmo tempo ideologia. No entanto, é tão somente neste confronto com a tradição, que se sedimenta no estilo, que a arte encontra expressão para o sofrimento.⁴⁷

Vemos que, nessa citação, a referência a Stendhal é reorganizada dialeticamente por Adorno, como sinônimo de determinada *dialética do material* nas obras de arte, onde se atesta a hipocrisia de “transmitir a verdade pelas formas”, numa suposta reconciliação com o existente. No contexto da indústria cultural, para Adorno, a promessa do estilo só pode ser fidedigna recorrendo à ascese, expressando o sofrimento; destacando a compreensão fundamental de que os pressupostos de um prazer imediato e antecipadamente reconciliado em um mundo injusto seja a tomada para sair da rota da indústria cultural. Mesmo sendo “sempre ao mesmo tempo ideologia”, o estilo da obra de arte sempre está em *confronto* com a tradição, e nisso reside sua força. Quando a arte rompe a promessa, outro sentido se articula: “Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida”⁴⁸. A arte que realiza isso, pela negação da imposição social recorrente, consegue fazer jus à promessa: pela quebra desse prazer imediato, pela quebra da *imposição social*, fundamenta-se a possibilidade efetiva desta promessa.

Vale lembrar que o tema da liquidação do indivíduo é parte importantíssima também de suas *Minima Moralia*. Pode-se dizer que esta obra se propõe a compreender, através dos momentos fragmentários e particulares da vida individual, a mais viva e presente determinação social que as configura: em outras palavras, trata-se de uma análise crítica da vida particular dentro do capitalismo no século XX. Partindo de uma escrita aforística, a coletânea de textos busca pensar os momentos fragmentários da vida privada, que se encontram também mediados socialmente. Pode-se dizer que as *Minima Moralia* buscam compreender a *liquidação da particularidade* nos momentos da vida privada.

O momento subjetivo – que aparentemente não teria valor numa teoria da sociedade que articularia as esferas de determinação do todo social – ganha significância aqui como sendo capaz de extrair uma análise social da própria “vida imediata”. A introdução da obra, intitulada “Dedicatória”, que foi direcionada ao amigo e colega de trabalho Max Horkheimer, já nos traz muitos detalhes dos objetivos e pressupostos do trabalho: Adorno diz que oferece uma “triste ciência”⁴⁹ para seu amigo Max, a ciência da “vida certa” — ou seja, da moral. Curiosamente, para Max, ficou também a dedicatória do livro em si, articulando-se como *promessa*: “Para Max. Como agradecimento e promessa”.

A *promesse du bonheur* stendhaliana aparece com certos ecos nesta obra, em temas mais variados, sendo articulada com o uso dos termos em alemão para *promessa* [*Versprechen*] e *promessa de felicidade* [*Glücksversprechen*]. Pode-se notar tais

47 ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética Do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad.: Guido Antonio De Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 122-123.

48 ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética Do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad.: Guido Antonio De Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 131.

49 ADORNO, T.W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz. Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 7.

ressonâncias no aforismo 77, em que Adorno prepara uma dialética do luxo, onde este último é relacionado como uma promessa de felicidade no “único e diferente”, que acabaria por ser aniquilada pela própria desigualdade que o sistema pressupõe.⁵⁰ Vale destacar também o aforismo 109, em que Adorno aparentemente busca levar a discussão de volta para o problema original de Stendhal – à sua própria maneira: discutindo sobre a ideia de *beleza feminina e felicidade*.⁵¹

Há indícios de que a articulação de *promessa* [*Versprechen*] na obra de Adorno tem um caráter que pode ser meramente metafórico, mas ao mesmo tempo tem conexão com o lema de Stendhal. Parece que Adorno encontrará lá não somente uma interpretação da “gênese do prazer estético”, mas também um itinerário que permite compreender as *promessas não cumpridas* que estão em nosso corpo social, que não se encontraria *verdadeiramente feliz* ou *plenamente realizado*. Se, na *Dialética do Esclarecimento* e nas *Minima Moralia*, as “promessas” parecem estar se referindo também às *promessas da modernidade* que não se cumpriram, acreditamos que parte desta intuição nos parece estar alocada também na ideia de *promesse du bonheur* de Adorno, especialmente quando se articula uma ideia do *rompimento da promessa*, como no texto do “Fetichismo na música” e no capítulo sobre a “Indústria Cultural”. Por isso, será comum na sua *Teoria Estética*, como visto na citação inicial que trazemos neste artigo, uma tentativa de dizer que mesmo numa época em que a própria arte parece perder sua evidência – ou seja, quando as promessas da modernidade parecem estar carentes de sentido – ainda é possível relacioná-la com um sentido de *utopia*.

Tal ligação entre *utopia*, *felicidade* e *promessa* não se articula de forma tão imediata, pois Adorno interpreta todos estes termos em chaves não claramente segmentadas. A *utopia* de Adorno estaria menos ligada a uma “terra paradisíaca”, e mais conectada com os “materiais mais repelentes e desagradáveis”⁵². Isso se dá seguindo consequências discutidas após o fim de seu ensaio sobre Schoenberg, na *Filosofia da Nova Música*, onde toda a beleza da nova música busca “se subtrair da aparência do belo”⁵³. Sendo assim, na *Teoria Estética*, a discussão da promessa de felicidade é também direcionada para as próprias filosofias da arte do passado, que serão passadas por um exame crítico em sua obra póstuma: “A condenação da filosofia idealista da arte é ela não ser capaz de formular a *promesse du bonheur*”⁵⁴. Para Adorno, resgatar o sentido de que a arte é a “promessa de felicidade que se quebra” é o caminho de discutir não somente a dialética do lema *stendhaliano* no contemporâneo, mas também revisitar o sentido de arte moderna, e da crítica às estéticas idealistas, em ligação direta com Baudelaire⁵⁵ e Nietzsche⁵⁶.

50 ADORNO, T.W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz. Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 104-105.

51 Para uma compreensão mais detalhada sobre as imagens do feminino nas *Minima Moralia*, conferir PETRY (Theodor W. Adorno: imagens do feminino nas *Minima Moralia*. *ethic@ - An international Journal for Moral Philosophy*. v. 13, n. 2, 2014).

52 QUEIROZ, L. M. Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno. *Griot : Revista de Filosofia*, v. 15, n. 1, 2017, p. 158.

53 ADORNO, T. W. *Filosofia Da Nova Música*. Tradução: Magda França. Editora Perspectiva, 2020, p. 107.

54 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.131.

55 *ibidem*, p. 480.

56 *ibidem*, p. 387.

Convém notar que a ideia de promessa de felicidade discutida na chave que Adorno nos traz na *Teoria Estética*, por mais que seja inicialmente diferente à formulação original por Stendhal, vincula-se às tentativas de reflexão sobre o sentido de *utopia* durante o século XX, especialmente após as *promessas da modernidade* fracassarem.⁵⁷ De fato, a promessa de felicidade pode ser um dos caminhos possíveis para interpretar um dos temas mais caros da filosofia de Adorno: da *promessa de esclarecimento que não se cumpriu*. Não é raro, por esse motivo, que alguns intérpretes de sua obra chamam a atenção para o sentido de uma *promessa* conjuntamente com a ideia de *emancipação* prometida pelo sistema capitalista.⁵⁸ Nesse sentido, o capitalismo incessante frustra os sujeitos com as promessas que não cumpre, demonstrando como as tarefas da filosofia adorniana seriam ligadas a realizar uma crítica da *desbarbarização da* sociedade capitalista; além de almejar a possibilidade de *transformação emancipatória* em um sistema social que considera os sujeitos meras *engrenagens*.

Segundo Thaidigsmann⁵⁹, que se dedica à análise do termo *Versprechen* [promessa] em diversos momentos da obra de Adorno — desde a figura da infância em *Minima Moralia* até as “Meditações sobre a metafísica” na *Dialética Negativa* —, o que unificaria os diferentes sentidos de utilização desse termo, inclusive o da *promesse du bonheur* na arte, é uma concepção específica de experiência metafísica.⁶⁰ Embora essa abordagem geral desse termo em específico na obra adorniana nos soe possível e reconheça-se o valor de sua interpretação, optamos aqui por nos delimitar ao âmbito estético, onde se aproxima da *promesse du bonheur*, reformulada pela negatividade crítica característica da estética adorniana. Assim, a promessa que nos interessa não se refere a obras individuais, mas à *própria arte* enquanto tal, em um período em que as suas promessas modernas parecem carentes de sentido. Portanto, a *promessa* adorniana se refere à sua capacidade de manter viva a exigência de reconciliação na arte, ao frustrar continuamente sua realização.

No campo estético, a promessa não deve ser compreendida em sentido afirmativo ou idealista, como antecipação de uma felicidade realizável. Trata-se, antes, de uma promessa negativamente modulada: uma promessa que aponta para a impossibilidade da reconciliação no interior da história e que, justamente por isso, preserva a urgência de sua realização. Como mostra Cachopo⁶¹, há uma estrutura aporética na promessa estética adorniana, cuja valorização do *enigma* permite escapar ao binarismo entre figuras testemunhais e utópicas. A promessa não se esgota nem em um lamento melancólico pelo que se perdeu, nem em uma antecipação redentora do que virá: ela se estrutura como negatividade formal, capaz de expor o sofrimento presente sem necessariamente ousar resolvê-lo.

57 CACHOPO, J. P. “Para uma Dialética Constelar: Theodor W. Adorno à entrada do Século XXI”. *Trans/Form/Ação*, v. 39, mar. 2021, p. 223.

58 Como visto em FLECK, “A possibilidade da crítica no capitalismo tardio. Sobre os remetentes e os destinatários da teoria crítica tardia de Theodor W. Adorno”. *Trans/Form/Ação*, Marília: SP, v. 41, n. 3, 2023, p.162

59 THAIDIGSMANN, E. “Das Versprechen: Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno”. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, v. 106, n. 1, 2009.

60 ibidem, p.120.

61 CACHOPO, J. P. Da verdade da aparência à do enigma: Para uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno. *Artefilosofia*, v. 7, n. 13, 2017, p. 102.

Em linha semelhante, Queiroz afirma que a arte deve mostrar como essa promessa da arte não se cumpriu como esperado.⁶² A crítica imanente à própria forma artística torna-se, assim, o modo pelo qual se evidencia a falsidade de uma emancipação proclamada pelos tempos correntes, mas que não se realizou. Sendo a arte moderna o paradigma dessa discussão na *Teoria Estética*, precisamente por operar num momento histórico em que “nada na arte parece auto evidente”, a utopia reaparece não como figura afirmativa, mas como negação da promessa. Ao tematizar os elementos catastróficos silenciados pela arte da indústria cultural — que apenas oferece um prazer anestésico e contínuo —, a obra radicalmente moderna faz justiça crítica a um presente que insiste em calar os gritos de uma emancipação fracassada.

Entretanto, alguns outros comentadores parecem querer apontar que a ideia de “utopia” que Adorno nos traz em sua *Teoria Estética* configura para se referir a um lugar onde a *promessa de felicidade* pode acontecer. Especificamente nas obras em que se “rejeita” os princípios mercadológicos da indústria cultural, pode-se garantir a efetividade da promessa.⁶³ Com isso, vão existir determinadas obras de arte que *podem* realizar a promessa, enquanto outras, quietistas e remanescentes da indústria cultural, não fazem jus a ela, e devem ser criticadas pela sua atitude subordinada às leis do mercado.

Finlayson discute isso em um artigo de 2012, intitulado “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno”. Lá, ele oferece dois “tipos” de interpretação sobre a “promessa de felicidade” adorniana: (1) uma interpretação “tradicional”⁶⁴ exemplificada por Martin Jay e Richard Wolin, em que se afirmaria que a “promessa de felicidade” busca “antecipar o futuro” dentro das obras, futuro representante de uma utopia que só poderá ser realizada em outro momento histórico; logo, a *promessa* da arte seria a promessa da *reconciliação*; (2) e uma reinterpretação “nova” proposta pelo autor do artigo, que afirmaria que a promessa não é realizada *num futuro distante* – pois seria um argumento ahistórico de Adorno – mas sim uma realização *no próprio presente*, através do contato com obras de arte *dissonantes*, que acordam sentidos ocultos de prazer, não incentivados pela indústria cultural.

Em sua reinterpretação do dito, Finlayson⁶⁵ irá afirmar que a promessa de felicidade na arte acontece unicamente nas obras de arte *de facto* para Adorno, e tais obras seriam exatamente suas principais referências de arte moderna, especialmente a música da Segunda Escola de Viena de Arnold Schoenberg. Ele “conserta” o sentido “ahistórico” na interpretação tradicional, que alocaria a utopia apenas como futuro distante, e realoca o sentido de felicidade no prazer dissonante que essas obras de arte proporcionam na experiência com elas, *no próprio presente*.

Não é parte desta reinterpretação do dito de Adorno que obras de arte bem-sucedidas prometem felicidade, e que esta felicidade prometida pela arte seja meramente no futuro, suspenso do presente. A temporalidade da “promessa” não é um gesto para um ponto no futuro ainda não alcançado. De forma

62 QUEIROZ, L. M. “Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno”. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 15, n. 1, 2017, p. 165.

63 FINLAYSON, J. G. “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno”. *European Journal of Philosophy*, v. 23, n. 3, 2015, p. 18-19.

64 ibidem, p. 12-13.

65 ibidem, p. 19.

análoga, a Nova Música não representa para Adorno uma ascensão estética sem prazer, intelectualista. Pelo contrário, ele na *Teoria Estética* afirma que “existe mais prazer na dissonância que na consonância”. (...) Isso parece implicar que uma obra de arte negativa pode fornecer prazer estético, sem renunciar a afirmação. Assim como a nova música continua sendo música, também a promessa de felicidade continua sendo felicidade, uma felicidade que uma pessoa pode experimentar, embora não completamente, apreciando as formas musicais que, ao reter as satisfações proibidas, ainda pode mantê-las como valiosas para os desejos que clamam por elas.⁶⁶

Seria equivocado, segundo Finlayson, interpretar a promessa de felicidade como uma pura “reconciliação” que irá ser realizada em algum momento no futuro. Ele almeja resguardar a possibilidade de experiência de *felicidade*, no sentido *dissonante* que determinadas formas estéticas podem assumir. A *promesse du bonheur*, para Finlayson, se realizaria no presente, em um *novo sentido de prazer*, diferente do proporcionado pela indústria cultural, sentido esse que se poderia obter ao experimentar obras de arte dissonantes. Nesse sentido, Finlayson parece ter um mérito: Adorno não estava invocando a ideia de que a arte *realizaria* a utopia. Mas a arte pode provocar um novo sentido de prazer no próprio presente.

4. Salvando a promessa

Com tais premissas alocadas, pode-se dizer sem pressa que Finlayson tem um ótimo argumento em mãos. Sua perspectiva de contemplar não apenas o contexto histórico da *Teoria Estética* de Adorno – ou seja, uma defesa de obras de arte radicalmente modernas –, mas também superar a aparente visão ‘utopista’ ingênua que seria problemática em uma interpretação da obra do frankfurtiano. Tudo parece indicar que a posição de Finlayson, que cortaria uma interpretação utópica sem respaldo temporal na estética de Adorno, está de acordo com a coerência da obra deste último.

Entretanto, uma coisa parece saltar aos olhos observando a perspectiva de Finlayson: a promessa de felicidade na arte, de fato, *realiza-se* em alguma medida, no próprio presente. Segundo Finlayson, as obras de arte dissonantes supracitadas – como as da Nova Música – sendo apreciadas no presente, *realizam* a promessa. Mas será que Adorno está falando unicamente da *relação com determinadas obras de arte* em sua reinterpretação do dito de Stendhal?

Parece que há um pequeno problema no caminho: Adorno e sua definição de arte moderna não almejam eleger *modelos estéticos a serem seguidos* em sua teoria estética, mas criticar *modelos esgotados*.⁶⁷ Isso indica que sua reelaboração da promessa diz não somente sobre *o que devemos fazer para mantê-la*, mas também sobre o *funcionamento interno* de obras de arte mediadas pelo avanço do sistema capitalista. Se as obras de arte do passado, quando são experienciadas hoje⁶⁸, revelam circunstâncias históricas diferentes, a tarefa das obras de arte radicalmente modernas é mostrar como uma relação com a felicidade prometida no mundo burguês *está impossibilitada* no presente, quase como se as obras de arte modernas fossem a *experiência de um bloqueio da*

66 FINLAYSON, J. G. The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno. *European Journal of Philosophy*, v. 23, n. 3, 2015, p. 20.

67 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 410.

68 ibidem, p. 220.

experiência. Como citamos antes, em sua *Filosofia da Nova Música*, a beleza da arte moderna não se identifica com o romantismo ou classicismo de forma imediata: “Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo”⁶⁹. Ser moderno, nesse sentido, é ser necessariamente *crítico do passado*⁷⁰, ou se preferir, *crítico da tradição*.

Neste sentido, devemos dar total atenção ao modo como Adorno ressalta que sua versão da promessa de felicidade tem um detalhe importantíssimo, que nos revela a força de sua interpretação: a promessa tem que ser *quebrada* para se manter fiel a si mesma. Ou seja, a arte é a promessa de felicidade que se quebra, a possibilidade prometida pela sua própria impossibilidade.⁷¹ A interpretação de Hohendahl em seu *The Fleeting Promise of Art* recorda-se disso, ao afirmar que “não existe garantia que a promessa das obras de arte irá ser cumprida”, ou que elas levariam para um “mundo da vida novo e qualitativamente diferente”⁷². Isso indicaria que a promessa não se realiza no mundo imediato. Esta seria justamente censura principal de Adorno no aforismo que tratamos no início de nosso artigo:

(...) Mas a consciência dos homens, em especial a das massas, que estão separadas da consciência de semelhante dialética pelo privilégio cultural na sociedade antagonista, **adere a essa promessa de felicidade, com razão, mas sob a sua forma imediata, material**. É aí que intervém a indústria cultural. Planifica e explora a necessidade de felicidade. A indústria cultural possui o seu momento de verdade em satisfazer uma necessidade substancial, proveniente da recusa socialmente intensificada; mas, mediante o seu tipo de concessão, torna-se a inverdade absoluta.⁷³

O que Adorno busca com esta análise é destacar a *falsidade* de manter a promessa realizável no *presente*, de maneira *imediata*: isso é *traí-la*. Para manter a promessa digna, e de modo que o próprio sentido da arte se perpetue, seu caminho é o de recusar criticamente a imediatez de felicidade⁷⁴ propagada pela indústria cultural e o sistema capitalista vigente. Já que não se pode “eliminar (...) a mancha da mentira da arte”, e que “nada garante sua promessa objetiva”⁷⁵, toda teoria da arte deverá se converter em *crítica da arte*. Nessa forma de interpretar a *promessa*, reside um tensionamento dialético entre a felicidade e a seriedade.

Se, como Finlayson corretamente afirma, há mais *prazer* na dissonância do que na consonância, isso se dá porque Adorno indica que a arte é um *tensionamento* entre a felicidade e a seriedade: “a arte vibra entre a seriedade e a alegria”, como afirma no seu ensaio “A arte é alegre?”, reunido em suas *Notas de Literatura*:

A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por

69 ADORNO, T. W. *Filosofia Da Nova Música*. Tradução: Magda França. Editora Perspectiva, 2020, p.107.

70 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.51.

71 ibidem, p.209.

72 HOHENDAHL, P. U. *The fleeting promise of art: Adorno's aesthetic theory revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 2013, p.63.

73 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.472, grifo nosso.

74 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.33.

75 ibidem, p.133.

sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como **parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero**. Mesmo nas peças de Beckett, a cortina se levanta como num cenário de Natal. Em seu esforço para se desembaraçar de seus elementos miméticos, a arte trabalha em vão para libertar-se do resíduo de prazer, suspeito de trazer um toque de concordância. Por tais razões, a tese da alegria da arte tem que ser tomada num sentido muito preciso. **Vale para a arte como um todo, não para trabalhos individuais**. Estes podem ser totalmente destituídos de alegria, em conformidade com os horrores da realidade. O alegre na arte é, se quisermos, o contrário do que se poderia levemente assumir como tal: não se trata de seu conteúdo, mas de seu procedimento, do abstrato de que sobretudo é arte por abrir-se à realidade cuja violência ao mesmo tempo denuncia. Daí o pensamento do filósofo Schiller, que reconheceu a alegria da arte no lúdico e não em seu conteúdo espiritual, mesmo quando transcenda o idealismo. A priori, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente.⁷⁶

Vejamos que nesse sentido, a “alegria” na arte não diz respeito a trabalhos individuais, mas sim, à felicidade *da própria possibilidade de arte*. A “promessa de felicidade em meio ao desespero” é uma tentativa de a própria arte *denunciar* essa “feroz seriedade” que seria a regra da sociedade administrada. O tensionamento entre *seriedade* e *felicidade*, nesse sentido, seria um elemento fundamental da promessa de felicidade em Adorno; sua realização não é, nesse sentido, feita de forma *imediata*. Também se fortifica nessa citação a noção de que, na relação entre arte e alegria, é o *procedimento* da arte que é o fundamental, pois não é por meio de seu *conteúdo específico* que ela poderá fazer algo sobre essa felicidade; é através do seu caráter *abstrato* que poderá criticar a violência em que ela está configurada. Assim, podemos dizer que a relação entre arte e alegria se formaliza por uma crítica do próprio momento presente em que ela está inserida, ao qual não se faz jus pelo prisma da felicidade imediata da arte da indústria cultural.

É comum notar comentários que buscam unicamente articular a teoria estética de Adorno como uma espécie de “estética castrada”⁷⁷, pois afirma-se que a total “recusa da diversão” é o mandatário de seu projeto teórico. Tendem justamente a ignorar esse aspecto ressaltado em “A arte é alegre?”, que pode ser também uma reorganização de alguns argumentos já encontrados em seu “O fetichismo na música e a regressão da audição”, a saber, que existe um sentido de *prazer* também na dissonância. O obstáculo se encontra onde a “primazia da diversão” da indústria cultural é regra. Adorno advoga *um sentido diferente* de prazer, uma tensão entre a felicidade e a seriedade.

Dessa maneira, a interpretação negativa da arte de Adorno leva a sério a ideia de uma felicidade: de certa forma, sua versão da *promesse du bonheur* não trata apenas da

76 ADORNO, T. W. “A arte é alegre?” [*Ist die Kunst heiter?*] In: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. p.599-606. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, grifo nosso.

77 WEITZMAN, E. No “Fun”: Aporias of Pleasure in Adorno’s “Aesthetic Theory”. *The German Quarterly*, v. 81, n. 2, 2008, p.185.

felicidade *na arte*, mas de uma felicidade *da própria arte*. Enquanto possibilidade social e histórica de sua existência em um mundo com uma *falsa* felicidade, a felicidade da arte implica um tensionamento com a própria seriedade de obras que fazem uma denúncia para um mundo injusto. A arte só consegue fazer justiça a si mesma na sua *recusa* dos pressupostos impostos do presente em que ela está configurada. Assim, a utopia na arte de Adorno se assemelha à denúncia do sofrimento, no momento formal da arte expressar-se: a arte, para Adorno, não realiza a utopia, nem consegue entregar a felicidade de maneira instantânea. Ela possui a capacidade de “apontar” para um considerado *outro* do mundo atual, através da representação do feio, da catástrofe e da infelicidade, ou seja, daquilo que não foi reconciliado na sociedade⁷⁸ – o oposto da indústria cultural, que almeja sempre prazer e felicidade imediatas, em uma falsa reconciliação com o estado de coisas da sociedade administrada.

Cabe ressaltar com esse aspecto que o uso adorniano da promessa de felicidade não pode ser interpretado no registro afirmativo, teleológico ou idealizante. Trata-se, antes, de uma promessa negativamente modulada — uma promessa que, ao não se realizar, revela a estrutura histórica de sua negação. Nesse sentido, a fidelidade da arte à promessa de felicidade está, paradoxalmente, em sua quebra. Isso fica claro quando Cachopo se atenta ao caráter aporético da *promesse* de Adorno, surgindo como um sonho “despossado do que promete”:

A promesse du bonheur não é meramente, para Adorno – como para Nietzsche – uma utopia explicitável e crível. Admitindo que se trata de um sonho [...] mesmo o mais belo, sugere Adorno, está como que danificado; não só, arriscaríamos, por se poder reconhecer nele uma mera aparência, mas por surgir desapossado do que promete, irreconhecível, enigmático. Não há como sustentar que ele consola mais do que inquieta.⁷⁹

A análise do quadro *Guernica* dada pelo frankfurtiano em sua *Teoria Estética* demonstra essa tensão. Pela construção do *inumano*, do *feio*, alcança-se um *outro* sentido de *crítica* na obra de Picasso, onde o sofrimento é denunciado não com um “realismo” estético, mas com uma denúncia no próprio aspecto formal da obra, que aparece historicamente determinado em sua expressão. Nesse sentido, o *sofrimento* ganha, pelo próprio aspecto formal, o papel de *protesto*:

A principal testemunha a este propósito seria o quadro de Picasso *Guernica* que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu carácter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. **As zonas socialmente críticas das obras são aquelas onde se sofre, quando, na sua**

78 Concordamos, nesse sentido, com a definição de QUEIROZ (“Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno”. *Griot: Revista de Filosofia*. 2017, p. 171): “Diante disso, Adorno sugere, em suas considerações estéticas, que a arte nova é não só extremamente relacionada à ideia de catástrofe como também profundamente associada a um diagnóstico catastrófico sobre si mesma. Nesse sentido, ele observa e valoriza uma espécie de “poética da impossibilidade” pela qual as ruínas, a destruição e o negro adquirem qualidade utópica que permite que a arte se torne crítica em relação à cultura administrada”.

79 CACHOPO, J. P. *Verdade e enigma: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Lisboa: Vendaval, 2013, p.237.

expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada. A isso reage efetivamente a cólera.⁸⁰

Fazer valer a inverdade da situação social, expressa pelo sofrimento formalizado nas obras de arte, constitui a dialética da promessa de felicidade em Adorno. Como observa Pucciarelli⁸¹, se é na forma que se sedimenta o teor social da arte, *Guernica* não apenas responde à sua situação histórica objetiva — o trauma da guerra — em conteúdo, mas incorpora essa resposta à própria forma. Esta forma não recorre ao realismo para representar o sofrimento, mas o expressa por meio do inumano, isto é, por figuras distorcidas, anguladas, que recusam determinada concepção de harmonia estética. Nessa recusa, a obra revela a falsidade imanente na promessa de reconciliação: na negação de uma possibilidade de reconciliação estética por um belo harmônico⁸², a arte aponta para a dor não resolvida do mundo.

Percebe-se, assim, que a promessa de felicidade em Adorno não remete a uma utopia ahistórica, projetada para um futuro abstrato, nem tampouco a um estado ideal obtido pelo mero contato com obras específicas. Antes, ela se constitui enquanto negação do presente, almejando dentro da forma artística uma tensão imanente à própria estrutura da sociedade. Dessa forma, o conceito de utopia na teoria estética adorniana não figura como antecipação positiva, mas como reorganização crítica dos pressupostos sociais no interior da obra de arte. Trata-se de uma utopia negativamente marcada, que emerge do reconhecimento de que a felicidade autêntica está suspensa no interior da sociedade administrada. A denúncia do sofrimento na sua configuração presente, organizada em conjunção com a promessa de felicidade que não se realizou, torna-se, nesse sentido, a via legítima pela qual a promessa pode ser formulada sem trair seu conteúdo: “A arte pode ser bem-sucedida como uma expressão da verdade social somente se ela amparar a dialética entre uma promessa de felicidade malsucedida e a realidade do sofrimento social”⁸³.

Neste último sentido, a *promesse du bonheur* em Adorno pode também ser considerada sob a perspectiva de como as obras de arte oferecem uma crítica da práxis, ao almejarem uma práxis distinta no seio da sociedade administrada; uma vez que a “práxis dissimula a felicidade”, a própria felicidade estaria “acima da práxis”⁸⁴. Por isso, compreender a *promesse* de Adorno como um gesto de *crítica da configuração do presente* em que a arte pode apontar, nos parece ser mais adequado, especialmente quando a arte perde o embaraço com a própria felicidade falsa que se encontra com o avanço da indústria cultural. Esse gesto de crítica negativa autoriza Adorno, em certos momentos, a aproximar a *promesse* da práxis e da felicidade, como logo após a da citação destacada acima: “A força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade”⁸⁵.

80 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.358, grifo nosso.

81 PUCIARELLI, D. “A imanência da sociedade na obra de arte”. DUARTE, R.; PUCIARELLI, D. (org.). *A atualidade da teoria estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020, p. 105.

82 HOHENDAHL, P. U. *The fleeting promise of art: Adorno's aesthetic theory revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 2013, p.98.

83 GORDON, P. E. “Social Suffering and the Autonomy of Art”. *New German Critique*, v. 48, n. 2, 1 ago. 2021, p.143.

84 ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p.28.

85 *ibidem*.

Portanto, a utopia só poderá adquirir positividade ao reconhecer aquilo que fundamenta a sua impossibilidade. É precisamente essa negatividade que revela a catástrofe como algo não apenas passado ou futuro, mas petrificado no agora. A arte, nesse horizonte, tem a tarefa de dar voz ao sofrimento, mantendo coerência com a promessa que carrega, ainda que por sua frustração.

Dessa forma, sustentamos nesse artigo que a *promesse du bonheur* adorniana não é uma abstração intemporal: ela é historicamente mediada, já que “analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada”⁸⁶, e sua verdade reside no tensionamento crítico dos elementos dissonantes na configuração do presente. Como o agora também contém o feio, o inumano e o sofrimento — e não apenas o prazer estetizado promovido pela indústria cultural — a arte só permanece fiel à utopia ao dar forma à dor reinante na vida presente. Rompendo o véu da falsa felicidade e desestabilizando aquilo que se tornou tacitamente aceito, a obra realiza sua mimese do que está “petrificado e alienado”⁸⁷ no presente. E é justamente neste gesto que a arte pode fazer sentido à sua existência: quebrando a promessa para ser fiel a ela mesma.

86 *ibidem*, p.135.

87 *ibidem*, p.41.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética Do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad.: Guido Antonio De Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. “A arte é alegre?” [*Ist die Kunst heiter?*] In: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. p. 599-606. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira. Disponível em: <https://bibliotecasocialvirtual.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/06/adorno-a-arte-e-alegre-1966-doc.pdf>
- ADORNO, T. W. “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”. *Zeitschrift für Sozialforschung*, v. 7, n. 3, p. 321–356, 1 out. 1938; “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradutor: Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W. HABERMAS, J; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. p. 165 191. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- ADORNO, T. W. *Filosofia Da Nova Música*. Tradução: Magda França. Editora Perspectiva, 2020.
- ADORNO, T.W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz. Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALVES SOUZA, I. L. MÚSICA PARA NÃO SER OUVIDA: audição distraída a partir de Theodor Adorno. *PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília, [S. l.]*, v. 12, n. 26, p. 341–358, 2023. DOI: 10.26512/pl.v12i26.48605. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/48605>.
- ARALDI, C. L. *A fisiologia da arte no Nietzsche tardio*. Veritas (Porto Alegre), v. 69, n. 1, p. 1-11, 28 ago. 2024. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/article/view/44937>
- BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays, and Art in Paris 1845-1862*. Tradução: Ralph Manheim. Nova Iorque: Pantheon Books. 1964.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Trad.: Christine Röhrig e Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- CACHOPO, J. P. “Da verdade da aparência à do enigma: Para uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno”. *Artefilosofia*, v. 7, n. 13, p. 89–105, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/563>
- CACHOPO, J. P. “Para uma Dialéctica Constelar: Theodor W. Adorno à entrada do Século XXI”. *Trans/Form/Ação*, v. 39, p. 213–232, mar. 2016. Disponível em: <https://revistas-teste.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/5811>.
- CACHOPO, J. P. *Verdade e enigma: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Lisboa: Vendaval, 2013.

CAMBEIRO, D. “Caminhos de eros sob a óptica da cristalização. Uma mirada sobre as figuras literárias de Heloisa, Mariana Alcoforado e Adèle Hugo”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 9, n. 10, p. 75–94, 1 fev. 2017. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/154>

CARNEIRO, S. “A crítica a partir da fantasia: um debate entre Horkheimer e Marcuse”. *Artefilosofia*, v. 19, n. 35, p. 1–26, 21 jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/7153>

CHAVES, E. “Considerações sobre o ator. Uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. *Revista Trans/Form/Ação*. v. 30, n. 1, p. 51-63. São Paulo. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732007000100005>

CHAVES, E. “L’ amour, la passion. Nietzsche e Stendhal”. In: AZEREDO, V. (org.). *Falando de Nietzsche*. Ijuí: Editora da Unijuí. 2005.

CONSTÂNCIO, J. “‘Quem tem razão, Kant ou Stendhal?’ uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant”. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 54, p. 475–495, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/xHnzHfm8NRsSQVkdPwZhcyM/>

FLECK, A. “A possibilidade da crítica no capitalismo tardio. Sobre os remetentes e os destinatários da teoria crítica tardia de Theodor W. Adorno”. *Trans/Form/Ação*, Marília, SP, v. 41, n. 3, p. 145–168, 2023. Publicado originalmente em 31 de outubro de 2018. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/6308>.

FINLAYSON, J. G. “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno”. *European Journal of Philosophy*, v. 23, n. 3, p. 392–419, set. 2015. Publicado originalmente em 07 de Junho de 2012.

FINLAYSON, J. G. “The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno” in *World Picture*, v.3, Summer, 2009. Disponível em: <http://worldpicturejournal.com/article/the-work-of-art-and-the-promise-of-happiness-in-adorno/>

FREITAS, V. “Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno”. *Pensando – Revista de Filosofia*, Vol. 8, Nº 16, p. 80–106, 2018. DOI: 10.26694/pensando.v8i16.6447. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/3399>

GORDON, P. E. “Social Suffering and the Autonomy of Art”. *New German Critique*, v. 48, n. 2 (143), p. 125–146, 1 ago. 2021.

HOHENDAHL, P. U. *The fleeting promise of art: Adorno’s aesthetic theory revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

KANGUSSU, I. *Leis da liberdade. A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Ed. Loyola. 2008.

MARCUSE, H. “Filosofia e teoria crítica”. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade – Vol. 1*. Tradução: Robespierre de Oliveira, p.89-136, São Paulo: Paz e Terra, 1997.

- MAYNE, J. “Introdução do Editor e Notas Biográficas”. Em: BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays, and Art in Paris 1845-1862*. Trad. Ralph Manheim. Nova Iorque: Pantheon Books. 1964.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETRY, F. B. “Theodor W. Adorno: imagens do feminino nas *Minima Moralia*”. *ethic@ - An international Journal for Moral Philosophy*, v. 13, n. 2, p. 339–362, 17 dez. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1677-2954.2014v13n2p339>
- PUCIARELLI, D. “A imanência da sociedade na obra de arte”. In: DUARTE, R.; PUCIARELLI, D. (org.). *A atualidade da teoria estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, p.99–112, 2020.
- QUEIROZ, L. M. “Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno”. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 15, n. 1, p. 157–172, 18 jun. 2017. DOI: 10.31977/grifi.v15i1.745. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/745>.
- STENDHAL, *On love*. Trad. Philip Sidney Woolf. New York: Brentano's, 1915.
- THAIDIGSMANN, E. “Das Versprechen: Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno”. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, v. 106, n. 1, p. 118–136, 2009.
- WEINTRAUB, A. “Stendhal's Definition of Beauty, in and as Philosophy”. *Romanic Review*, v. 113, n. 2, p. 222–240, 1 set. 2022.
- WEITZMAN, E. “No ‘Fun’: Aporias of Pleasure in Adorno's ‘Aesthetic Theory’”. *The German Quarterly*, v. 81, n. 2, p. 185–202, 2008.
- WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro (RJ): DIFEL, 2002.
- WOTLING, P. *Nietzsche et le problème de la civilisation*. 2e éd ed. Paris: Presses universitaires de France, 2012.