



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

MATEUS MATOS BEZERRA

**O CONCEITO DE FORMA ESTÉTICA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR
ADORNO**

Autonomia, sociedade e verdade nas obras de arte

Cuiabá

2022

Mateus Matos Bezerra

O CONCEITO DE FORMA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR ADORNO

Autonomia, sociedade e verdade nas obras de arte

Projeto do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Departamento de Filosofia da
Universidade Federal de Mato Grosso.

Orientador(a): Sara Juliana Pozzer da Silveira

Cuiabá

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientação da professora Sara Pozzer da Silveira, que me ajudou com debates e críticas durante toda a graduação.

Agradeço aos meus amigos pelos momentos de alegria e tristeza, especialmente a Alex, Milena e Cadidé, um salve por sempre acreditarem.

Agradeço a Danielly, por dividir todas as emoções e conquistas, nos bons e maus momentos.

Agradeço a Menina, a gata que acompanhou todos os trabalhos da graduação, companhia de escrivantina, seja na escrita ou na leitura.

Agradeço a minha família, meus pais Raquel e Tasso, e meu irmão João Pedro, pelo apoio e suporte, sem vocês nada disso seria possível.

RESUMO

Adorno apresenta em sua *Teoria Estética* uma estética materialista. Entre os diversos debates que aparecem na obra, que busca muito mais sintonizar o materialismo na estética, do que cancelar regras e normas sobre a arte, é discutido como a autonomia e a sociedade se encontram na forma estética. Para tal, ele recorre a um debate com um idealismo, buscando transacionar as estéticas alemãs, para uma nova forma, ditada por seu materialismo. Kant apresenta em sua concepção uma estética baseada no sentimento estético do sujeito transcendental, contudo apresenta em sua formulação de finalidade sem fim, que corresponde a arte não ter utilidade social. Hegel, apresenta, uma formulação mais objetiva, mesmo que seu sistema ainda esteja preso as amarras de uma subjetividade guiada pela negação determinada. Adorno irá ver esses autores como saídas para diversos problemas, no que diz respeito da relação da arte e sociedade. Em Valéry ele encontra um materialismo de segunda, que faz a união da arte pela arte ir além da utilidade social e da objetividade centrada no artista. Contudo, a arte trilha o caminho para a autonomia, sem abandonar sua condição de fato social, pois é sempre mediada pelo sujeito, uma dependência que requer o método materialista para que não seja uma síntese violenta.

Palavras-chave: Forma. Estética. Sociedade. Autonomia.

Sumário

INTRODUÇÃO	5
1. A TRANSIÇÃO DO SUJEITO TRANSCENDENTAL PARA O MATERIALISMO HISTÓRICO.....	7
2. BELEZA, VERDADE E APARÊNCIA.....	26
3. ARTE, SOCIEDADE E AUTONOMIA.....	47
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretende-se explorar o conceito de forma estética na obra Teoria Estética (ADORNO, 2008), desdobrando sua importância e demonstrando sua aplicação nas obras de arte. Adorno se preocupava tanto com as obras da indústria cultural, quanto com as vanguardas artísticas, caracterizadas por obras de arte autênticas. Tal pensamento não é uma tentativa de classificação da arte, tentando limitar o conceito à uma aplicação na realidade, mas o desenvolvimento de uma estética que alia sociedade, cultura e autonomia da arte. Esse pensamento de Adorno é mais preocupado em como a arte é capaz de realizar sínteses que assimilam o caráter não-idêntico, embora não seja a aplicação em todas as obras de arte, que será possibilitada pela forma estética.

Os desdobramentos dessa filosofia percorrem discussões com a história da filosofia, um debate direto com o idealismo alemão, bem como assimilação de teorias sobre a arte. Será, portanto, necessário que seja realizada a ida a problemas importantes como: a autonomia da arte e sua relação com a sociedade; a relação dos conteúdos na forma, que por serem cifrados tornam-se enigmas; e, por último, como essas duas concepções chegam, ou não, à reconciliação com a natureza.

No primeiro momento, será analisado como Kant representa uma estética, baseada no sujeito transcendental, que muito pouco diz sobre a arte, mas sobre como o sujeito se confronta os sentimentos estéticos. Para ele nada tem a ver com a faculdade do desejar, por isso apresenta uma teoria que tenta representar na obra de arte um interesse desinteressado, para que não ocorra desvios morais na obra; além de tratar a finalidade sem fim como um rompimento da arte com qualquer utilidade, sendo impossível o usufruto da arte. Adorno vê nesse momento uma necessidade de ruptura, por isso abrange em sua teoria do primado do objeto, no qual descreve o objeto artístico como prioridade da análise e concepção do conteúdo.

No segundo momento, trataremos é apresentado como Hegel concebe a arte, como o ideal do belo. Em sua concepção a obra de arte é nada mais do que a aparência sensível da ideia, portanto, já havia sido inscrita pela consciência antes mesmo de existir, e com isso apenas seria possível expressar o que a consciência já transformou em conceito. Adorno percebe que a arte tem o conteúdo sedimentado por sua forma estética, uma realização de um conteúdo interno, próprio do primado do objeto. Na arte então haveria uma síntese diferenciada da lógico-formal, embora a forma ainda apresente uma logicidade. Essa questão consegue demonstrar que a obra de arte não funciona como um

historicismo das questões, mas busca realizar no conteúdo histórico a dor no mundo, aquilo que a humanidade não consegue tornar comunicável pela linguagem lógica tradicional.

No terceiro momento, é apresentado como o materialismo de segunda de Paul Valéry influencia a concepção de autonomia da obra de arte. Arte para Adorno é trabalho social, ainda que sem utilidade, sem intenção, e que apresente a necessidade da mediação subjetiva apenas para conceber a forma estética, que por si já demonstra o conteúdo, ainda assim, a arte é autônoma. Essa concepção é muito próxima da concepção da obra de arte, pela obra de arte, no entanto é pela estrutura lógica formal que a obra carrega em si, que consegue expressar a não identidade, expressando o conceito sem o conceito, nisso jaz a concepção de privilégio da obra de arte.

1. A TRANSIÇÃO DO SUJEITO TRANSCENDENTAL PARA O MATERIALISMO HISTÓRICO

A constelação realizada por Adorno na *Teoria Estética* se estabelece como acúmulo crítico estabelecido pela materialidade da arte. O autor perpassa por diversos autores, e o primeiro a ser estabelecido, ainda que por sua superação, é a crítica ao sujeito transcendental, que considera o formalismo da arte como uma questão que se desenvolve por meio do sujeito universal. O caminho trilhado por Kant, um sistema coeso que retira tudo aquilo que rompe com as regras ali criadas, é a de uma estética que depende do juízo estético universal, no qual as contingências da materialidade da arte são deixadas à deriva, pois não são adaptáveis às regras propostas por Kant. Quando ocorre uma transição para o materialismo histórico é vital que ocorra uma melhor afirmação do que a arte apresenta, além claro do seu involucro subjetivo, uma fina capa que pouco nos interessa para a definição do que é arte, mas muito nos interessa quando discutimos sobre autonomia da arte.

A teoria do conhecimento de Kant é conhecida por determinar regras e leis que circunscrevem os limites do que pode ser conhecido, ou seja, elege a fundamentação do conhecimento como *topos* central. A concepção de que o mundo estaria organizado pelo sujeito por meio dessas regras, e assim determinamos os fenômenos e nossos conceitos perante eles. Na faculdade do juízo Kant apresenta uma estética variada, e um conceito que é essencial para entendermos como Adorno transita a objetividade da obra do idealismo, para uma racionalidade do materialismo histórico, para isso ele desenvolve a racionalidade na arte sob a crítica do conceito de jogo livre. Nele as faculdades da imaginação e do entendimento jogam livremente, mas ainda que com liberdade subjetiva, não se pauta mais nas regras e leis do entendimento, mas se utiliza dele para representar o sentimento estético.

Embora, seja conforme as leis, o jogo livre inverte a possibilidade de condição do conhecimento, não sendo o entendimento que pré-forma o objeto da intuição, mas agora ele trabalha para a imaginação. Assim, torna-se possível que a imaginação seja livre para determinar os objetos, não a determinação conceitual, mas a liberdade perante a essa que transforma os juízos estéticos de reflexão em uma nova forma de percepção por meio do prazer ou desprazer, que ocorrem pela demonstração da representação dada perante a condição de conformidade a leis do entendimento.

Agora, se o fundamento de determinação do juízo sobre a comunicabilidade universal da representação deve ser pensado como meramente subjetivo, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não

pode ser senão o estado mental que é encontrado na relação das faculdades de representação entre si quando estas relacionam uma representação dada ao conhecimento em geral. (KANT, 2016, p. 113)

Essa síntese, que se difere da comunicação que amortiza os sentidos depois de se dar por entendida e interpretada pelo receptor, ou na intencionalidade dominante do artista, que crê dominar pela técnica o conteúdo inserido pela forma. Como crítica a esse formalismo, Adorno concebe na Teoria Estética tratará da síntese diferenciada da arte, na qual a verdade não funciona mais como o idealismo kantiano, muito menos aceita o positivismo como solução. A relação entre sujeito e objeto se torna cada vez mais latente, por isso Adorno irá demonstrar que há um teor de verdade diferente na concepção da forma estética da arte, dado pela materialidade intuída, pois a obra de arte apresenta como uma mônada aberta, por meio da forma interna. A condição que demonstra que a formação é apenas um momento, e que essa instância da obra como um objeto fechado, que apresenta sentido em si mesmo, ao mesmo passo que se constrói e realiza um movimento que rompe com as próprias normas e regras estabelecidas por outras obras de arte. Esse aspecto só existe por ser intuída, o que traz à tona aquilo que está disposto historicamente, que não foi assimilado pelo sujeito.

As obras de arte mostram em sua própria figura, onde há de buscar a resposta ao que elas não são capazes de dar por si mesmas, sem intervenção; esta é a única tradição legítima na arte. Toda obra significativa deixa vestígios em seu material e em sua técnica; segui-los é a vocação do moderno enquanto oportuno, e não: farejar o que está no ar. (ADORNO, 2004, n.p.)¹

Mas, voltemos ao filósofo de Königsberg, para explicar melhor a organização da liberdade do jogo entre faculdades. A concepção de jogo livre, por não dizer o que o belo é, mas lidar com a sensação de prazer ou desprazer, de modo que ele possa ser repassado, não como o conhecimento conceitual, mas por meio de sua representação pelo jogo livre, que por sua vez transcende num conhecimento geral universal, possibilita que as ideias, ou juízos, inseridos ali, possam ser representados e interpretados por qualquer um, por meio do sentimento de prazer e desprazer.

Ao declarar que a arte é dada apenas pela análise categorial dos juízos estéticos, tem-se que a arte não é uma realização que estaria presente como uma causalidade, mas

¹ Las obras de arte muestran en su propia figura dónde hay que buscar la respuesta a esto, que no son capaces de dar por sí mismas, sin intromisión; ésta es la única tradición legítima en el arte. Toda obra significativa deja huellas en su material y en su técnica; seguirlas es la vocación de lo moderno en tanto que lo oportuno, no: husmear qué hay en el aire. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 62).

como a explicação da existência necessária da representação da obra de arte. Adorno descreve bem esse momento, como crítica e transição metodológica, primeiramente como o belo ser a transição da proposição kantiana segundo a qual o belo é um sentimento universalmente comunicável, isto é, pela estrutura categorial do sujeito, dizer como é formada a intuição, sem nem ao menos considerar a experiência de modo adequado. Pois Kant vai definir o sem conceito, como o conceito de intuitividade, pois a arte necessita de contemplação.

A aparição objetiva da arte torna-se especial aqui, pois Kant reconhece a importância da intuitividade, mas não consegue demonstrar sem a categoria, sem o sujeito que estrutura a obra em busca de sentido, por meio da função lógica do juízo de gosto. Os momentos guiam um caminho que passa por uma contradição, ser conceitual, ao mesmo tempo que sem conceito, em busca de uma formalização que guia o caótico ao ordenado:

Na crítica kantiana do juízo estético, que é tão subjetiva que não fala de interior do objeto estético, isto está pré-pensado virtualmente no conceito de teleologia. Kant submete as obras de arte a ideia de algo que tem em si mesmo um fim, em vez de entregar sua unidade somente à síntese do sujeito cognoscente. A experiência artística, enquanto experiência de algo com fim, se distingue da mera formação categorial de algo caótico mediante o sujeito (ADORNO, 2004, n.p.)².

[...]

Por uma parte, Kant trata o juízo do gosto como função lógica, e desse modo atribuí esta também ao objeto estético, o qual teria que ser adequado ao juízo; por outra, a obra de arte se dá “sem conceito”, como mera intuição, como se fora extra lógica. (ADORNO, 2004, n.p.)³.

Aqui o sentimento não se dá pelo a priori, pois depende da representação dada, o que está em jogo é a validação desse prazer, que trabalha sobre as regras do entendimento, que atua a serviço da imaginação. Kant descreve de modo esclarecido a realização de uma estética que está ligada ao momento de liberdade da imaginação, mas que nem sempre faz o uso correto do entendimento. O livre jogar permite o erro, em uma aplicação do resultado desse movimento, erro que advém justamente dessa necessidade, e dependência, de uma intuitividade da aparição do objeto, ou melhor dizendo, derivada da

² En la crítica kantiana del Juicio estético, que es tan subjetiva que no habla de un interior del objeto estético, esto está prepensado virtualmente en el concepto de teleología. Kant somete las obras de arte a la idea de algo que tiene en sí mismo un fin, en vez de entregar su unidad sólo a la síntesis del sujeto cognoscente. La experiencia artística, en tanto que experiencia de algo con fin, se distingue de la mera formación categorial de algo caótico mediante el sujeto (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 169-170)..

³ Por una parte, Kant trata el juicio del gusto como función lógica, y de este modo atribuye ésta también al objeto estético, al que tendría que ser adecuado el juicio; por otra, la obra de arte ha de darse «sin concepto», como mera intuición, como si fuera extralógica. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 153).

objetividade. Adorno reconhece que Kant não exclui o empirismo, mas introjeta toda a intuitividade como uma faculdade do pensar, um momento subjetivo. O sujeito reúne todos os elementos necessários para que ocorra uma representação, não existindo nenhum tipo de apresentação da realidade por meio de seu teor histórico ou natural, o que Kant irá limitar é justamente essas instâncias, não a objetividade como nula, contudo totalmente (necessária e universalmente) dominada pelo sujeito. O que o transcendental é revolucionário pois a intuição não é um mero catálogo, pois depende do entendimento para que ocorra uma boa interpretação e representações do mundo, como é apresentado na *Teoria Estética*.

Em analogia com a crítica da razão, Kant queria fundamentar a objetividade estética desde o sujeito, não substituir aquela por este. Implicitamente, o momento de unidade do objetivo e o subjetivo é para ele a razão, que é uma faculdade subjetiva e ainda o modelo de toda a objetividade graças aos seus atributos de necessidade e generalidade. Também a estética se encontra em Kant sob o primado lógico discursivo: “Busquei os momentos nos quais este Juízo se fixa em sua reflexão, guiando-me pelas funções lógicas de julgar (pois no juízo de gosto sempre está contida uma relação com o entendimento). Primero tomei em consideração os momentos da qualidade, pois o juízo estético sobre o belo presta atenção primeiro a esta”. O apoio mais firme da estética subjetiva, o conceito de sentimento estético, se segue da objetividade, não o contrário. Esse sentimento diz que algo é assim; Kant o atribuiria como “gosto” só a quem seja capaz de distinguir na coisa. (ADORNO, 2004, n.p.)⁴

Assim, o artista não é a condição para a autonomia da arte, ou ainda o constituinte de sentido e beleza para os objetos estéticos. Pois para estabelecer essa relação proposta pela virada metodológica de Adorno, expressa na teoria estética: o primado do objeto, que corresponde no objeto ser mediado pelo sujeito, ao mesmo tempo que o pensamento se torna o objeto. Dessa forma, a representação, tanto por sua forma, quanto por seu conteúdo indeterminado não estaria presa ao sujeito, mas esse seria apenas o que media a obra de arte final pelo trabalho. O segundo momento é realizado pelo jogo livre, e trata-se da reprodução do teor de verdade presente na arte, interpretada pelo trabalho formal que depende exclusivamente da razão, pois

Para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objeto são seus próprios momentos, dialéticos porque, independe de qualquer componente da obra (material, expressão, forma) sempre são duplos.

⁴ En analogía con la crítica de la razón, Kant querría fundamentar la objetividad estética desde el sujeto, no sustituir a aquella por éste. Implícitamente, el momento de unidad de lo objetivo y lo subjetivo es para él la razón, que es una facultad subjetiva y empero el modelo de toda objetividad gracias a sus atributos de necesidad y generalidad. También la estética se encuentra en Kant bajo la primacía de la lógica discursiva: «He buscado los momentos en los que este Juicio se fija en su reflexión guiándome por las funciones lógicas de juzgar (pues en el juicio del gusto siempre está contenida una relación con el entendimiento). Primero he tomado en consideración los momentos de la cualidad porque el juicio estético sobre lo bello presta atención primero a ésta». El apoyo más firme de la estética subjetiva, el concepto de sentimiento estético, se sigue de la objetividad, no al revés. Ese sentimiento dice que algo es así; Kant lo atribuiría como «gusto» sólo a quien sea capaz de distinguir en la cosa. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 250).

Os materiais estão marcados pela mão das pessoas de quem a obra os recebeu; a expressão, objetividade na obra e objetiva em si mesma, se introduz como agitação subjetiva; a forma tem que ser criada subjetivamente de acordo com as necessidades do objeto, de modo a não se comportar mecanicamente com o formado. (ADORNO, 2004, n.p.)⁵

Kant coloca que o principal motivo da concepção de experiência estética é, justamente, essa superação do prazer sensível, como mera realização do agradável, que é apenas subjetivo. Mas Kant não poderia servir apenas para essa função, ao menos não sob a questão da forma estética como apresentada na *Teoria Estética*. Douglas Garcia explica que a filosofia kantiana auxilia Adorno na crítica da indústria cultural, que se utiliza desse animismo, a empatia ou os gostos particulares, para que a obra cause um conforto e um prazer momentâneo, quase que o saborear de uma comida ou o cheiro de uma flor. Essa concepção está, correta, no entanto, ele propõe que foi Hegel que produziu “a Adorno o elemento para pensar a arte como objetividade significativa em si mesma” (GARCIA, 2020, p. 63), quando, como podemos ver, essa aplicação é dupla, assim como a própria *Teoria Estética* se utiliza, não recorrendo apenas como veremos no segundo capítulo, à tutela do conceito de ideal em Hegel. Contudo, o que Kant proporciona é um elemento tão importante para a significação gerada pelo primado do objeto. Adorno relaciona, nesse momento, a conjunção do interesse desinteressado na obra de arte, que faz com que os organismos da razão possam aparecer no processo. Muito mais que abandonar a razão, Adorno busca apenas substituir o sujeito onipotente, por um sujeito dissoluto em meio ao objeto, mas que já observa a objetividade como teor dialético, ainda que por meio de uma dialética obstruída.

Ainda que sem aderir à história, Kant apresenta ali duas hipóteses, seja da própria obra como constituída e formada, o que faria mais jus ao formalismo kantiano, ou ainda sob o aspecto da representação da materialidade da coisa em si, o que se daria pela intuição: “Kant entende por interesse o “prazer que associamos a representação da existência de um objeto”. Não está claro se a “representação da existência de um objeto” se refere ao objeto tratado em uma obra de arte (como seu material) ou a obra de arte

⁵ “para la obra de arte y, por tanto, para la teoría el sujeto y el objeto son sus propios momentos, dialécticos porque al margen de cuáles sean los componentes de la obra (material, expresión, forma) siempre son dobles. Los materiales están marcados por la mano de las personas de quienes la obra de arte los recibió; la expresión, objetivada en la obra y objetiva en sí misma, se introduce como agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 253).

mesma [...]” (ADORNO, 2004, n.p.)⁶. Contudo, não importa a diferença, dado que a objetividade é toda subjetiva, não havendo um objeto além do que o sujeito categoriza.

Representação é, acima de tudo, a disposição do sujeito perante a formação de um conteúdo, por meio de categorias gerais da razão, então ambas interpretações se põem em possibilidade de apresentação. Isso cria um interesse: gerar um efeito no contemplador, pois o sujeito não pode ser mero degustador das obras de arte. Essa concepção permite para Adorno a aceitação da representação da existência do objeto, como ambos os momentos, tanto a materialidade como ela mesmo, dado que a forma é conteúdo sedimentado.

O revolucionário da Crítica do juízo é que, sem abandonar o âmbito da velha estética do efeito, a limita mediante uma crítica imanente, assim como o sistema do subjetivismo kantiano tem seu peso específico em sua intenção objetiva, na intenção de salvar a objetividade mediante a análise dos momentos subjetivos. O desinteresse se afasta do efeito imediato que quer conservar o agrado, e isso prepara a quebra da supremacia do prazer (ADORNO, 2004, n.p.)⁷.

De modo algum isso seria um problema, a não ser que não é o sujeito que cria o interesse, mas o objeto, enquanto disposição da história. Portanto, Kant seria revolucionário por tratar esse efeito partindo de modo objetivo, imanentemente, por isso o desinteresse quebra a primazia da subjetividade. O desinteresse que gera interesse do contemplador é, segundo Adorno, o “que pode produzir um interesse, ainda que não se baseia em nada, atesta de forma honesta e involuntária essa situação” (ADORNO, 2004, n.p.)⁸. O que Kant faz é colocar a objetividade captada pela intuição, no transcendental, além do mero prazer imediato, sob uma lógica que não consegue representar o histórico, por isso trata o formalismo como princípio, o que vai possibilitar a Adorno a virada ao materialismo histórico.

⁶ “Kant entiende por interés el «agrado que enlazamos a la representación de la existencia de un objeto». No está claro si la «representación de la existencia de un objeto» se refiere al objeto tratado en una obra de arte (como su materia) o a la obra de arte misma [...]” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 25).

⁷ “Lo revolucionario de la Crítica del juicio es que, sin abandonar el ámbito de la vieja estética del efecto, la limita mediante una crítica immanente, igual que en conjunto el subjetivismo kantiano tiene su peso específico en su intención objetiva, en el intento de salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos. El desinterés se aleja del efecto inmediato que quiere conservar el agrado, y esto prepara la quiebra de la supremacía del agrado” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 24-25).

⁸ “que puede producir un interés aunque no se base en ninguno, da fe honrada e involuntariamente de esta situación” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 24-25).

Para tal, é utilizado a história como fio condutor do conteúdo, não sendo ela apenas o conteúdo, e o sujeito o momento de mediação do objeto por meio do pensar. Ora, como poderia uma estética que tenha um interesse desinteressado? Uma estética que se utiliza dos acontecimentos históricos, não mais como em Kant, quando o sujeito valida o conhecimento do objeto por ele mesmo, uma dialética ainda presa na subjetividade. O sujeito vai se utilizar da finalidade sem fim, no momento em que a representação do objeto não parece ter nenhuma outra utilidade social, apenas a de ir além do conhecido pelo sujeito.

A finalidade sem fim na Teoria Estética

Adorno vai utilizar não somente o conceito de jogo-livre kantiano, descrito por Wellmer, como o de conformidade a fins sem fim, ao menos quando dissemos sobre o conceito de antítese da *empiria* da arte ou a constituição da ideia da arte (WELLMER, 2003, p. 35). Esses dois conceitos existem como referência ao conceito de autonomia, bem como a autonomia da arte reside na forma, pelo menos é assim que Adorno constrói sua constelação que rege a obra de arte. Para melhor compreensão, o caminho percorre o ritmo dialético dado por entender como a arte apresenta o conceito de experiência estética na obra de arte, baseada no livre jogo do pensar kantiano, que ocorre entre a imaginação e o entendimento; do mesmo modo que se torna necessário entender o que seria a finalidade da arte, decorrida do conceito de *conformidade a fins sem fim* em Kant. Adorno vai se utilizar de cada um dos momentos do condicionamento da razão, para formular sua tese sobre a estrutura que pensa a arte.

De início é importante salientar que Adorno não é um filósofo que abraça o idealismo de modo a defender a totalidade da razão, mas durante o processo demonstra que a irracionalidade e o incondicionado apresentam questões importantes no livre jogo, que permitem que o construto possa ir além de um mero objeto ideológico. Adorno está preocupado em tratar de cada um dos momentos da realização da arte, não pela concepção que ignora a coisa em si por meio da razão, mas da que historicamente tenta formar o conteúdo não-idêntico, aquilo que a natureza não deixa ser expresso, pois a percepção humana apreende a natureza antes mesmo de conseguir expressá-la, e na estética adorniana é classificado como a capacidade de comunicação do incomunicável pela arte, pois “a expressão é o olhar das obras de arte” (CHIARELLO, 2006, p. 26). O não-idêntico é, portanto, o conteúdo que tem que ser expresso pelos conceitos, sem o conceito, aquilo

que não passou pela lógica sistemática, pois estabelece sua própria lógica. Esse movimento pode ser chamado de segundo giro copernicano, e para entendê-lo de modo mais simples, devemos olhar para o modo que a faculdade de julgar kantiana desenvolve sua concepção de jogo livre na arte.

O jogo livre kantiano serve para demonstrar como ocorre a comunicabilidade humana, principalmente a do conhecimento, pois seria o único que pode ser universalmente comunicável. As categorias do entendimento, que de modo a priori organizam o pensar, acabam entrando em um livre jogo com a imaginação. Essa concepção é um tanto intrigante para o que Adorno vai chamar de Dialética do Esclarecimento, pois é o que melhor esclarece pelo sujeito a organização da realidade pela razão. No entanto, Adorno percebe que tal movimento fica preso em si mesmo, por depender de estruturas a priori, e renegar a possibilidade do não-idêntico. O jogo livre da imaginação e do entendimento, que conseguem formular um juízo estético sobre determinado assunto, está fora da capacidade do desejar, e não permite também expressar um conhecimento. O prazer necessita da experiência, dado que o livre jogo depende da intuição, para que se possa ver e aplicar o juízo estético.

O jogo livre kantiano, para que possamos diferenciar melhor a separação entre o idealismo e a condição de historicidade da arte proposta por Adorno, no qual a lógica da não-identidade é expressa além do conteúdo categorial do sistema, sendo a percepção do mundo e ambiente que o sujeito se estabelece historicamente. A concepção de não-identidade é presente na obra kantiana como o que não pode ser representado, a coisa em si. Adorno já consegue entender que esse livre jogo da razão apresenta um caráter de inconsciência, não pela incapacidade da razão, mas por sua função de formar o conteúdo histórico que a precede.

Do mesmo modo, não seria possível transmitir algo como o prazer de modo *a priori*, dado que é na representação que ocorre a realização do caráter de formação das obras de arte. Essa representação só seria possível por meio do jogo livre das faculdades, para montar um conhecimento que seja universal, isto é, qualquer pessoa poderia sentir prazer com essa representação, não apenas uma relação da intenção da ideia antes do surgimento objetivo dela. O que chamamos de surgimento objetivo da ideia, como uma aparição, é superada pela necessidade do sujeito representar, por meio dos fenômenos, e categorizar pela razão. Assim, o que joga como não-idêntico, é similar ao que é estranho,

causa desconforto e retira o sujeito de sua concepção cognitiva sistemática, pois ainda não adentrou as categorias lógicas, de modo a não ser explicável, portanto, sem aparição.

Ocorre assim a superação de um sistema que consiga expressar pelo conceito tudo que existe, pois existe mais do que se pode expressar, e o sujeito percebe mais que o que já categorizou. O que Adorno se preocupa aqui, de modo muito sutil, é que juntamente com Kant ele utiliza o conceito de *Unheimlich* freudiano, o que é estranho ao sujeito, aquilo que ele ainda não conheceu, outrossim, pode ser traduzido como o infamiliar. Adorno vai demonstrar isso pelo primado do objeto, que revela o momento de surpresa, além dos sentimentos de prazer e desprazer sobre a estética psicanalítica, afinal o que é diferente é passível de comunicação, mas para isso será primeiro captado como sentimento estético. A teoria de Kant transforma esse infamiliar no momento que não pode corresponder aos desejos, não pode simplesmente ser uma teoria que expressa os desejos mais ocultos de um artista, mas “ambos se orientam subjetivamente entre o enfoque negativo e o enfoque positivo da faculdade do prazer; para ambos, a obra de arte existe somente pela relação com a pessoa que a contempla ou que a produz” (ADORNO, 2004, n.p.)⁹.

A virada adorniana é o momento em que o *Unheimlich* aparece na obra de arte, por meio da faculdade mimética. Não se trata mais apenas de uma idealização da imaginação e das categorias do pensar, mas da manutenção da razão, ainda que diferente do sujeito transcendental, pois não é mais a preocupação do que possibilita conhecer os objetos, de modo a priori, e sim a realização da obra de arte perante sua forma interna e externa. Adorno, como em quase toda *Teoria Estética*, se utiliza de diversas concepções estéticas, e aqui aparece o infamiliar freudiano, que já se encontra na interpretação adorniana como histórico, e a antítese social da arte, ao mesmo tempo que sua autonomia perante a aparência da obra de arte. Freud diz que o infamiliar é o momento inquietante na arte, que desperta o objeto como algo de animado, com pensamento. O sujeito permite que suas representações não somente sejam como a realização de uma validação do conhecimento estético, mas o permanecer da razão como a mediação do objeto pelo sujeito.

⁹ “ambos se orientan subjetivamente entre el enfoque negativo y el enfoque positivo de la facultad de apetecer. Para ambos, la obra de arte existe propiamente sólo en relación con la persona que la contempla o que la produce” (ADORNO, 2004, n.p.;1982, p.26).

O psicologismo vai explorar o sujeito como a realização, de uma estrutura, por exemplo a neurose, que possibilitaria a construção da obra de arte como ela é. Tal questão jogaria nos distúrbios e estruturas formadoras da psique toda a responsabilidade, de modo não histórico, ainda que social, na fundamentação da qualidade e do tema escolhidos na obra de arte. O infamiliar é muito mais que aquilo que o inconsciente recalca ou desconhece, é a representação da história lida e introjetada de modo imanente na obra de arte. Um processo histórico, não um processo de formação subjetiva, em que o sujeito determina inconscientemente a demonstração da obra de arte, a representação do conteúdo e a forma construída. Pois, como Adorno nos ressalta:

El psicoanálisis ve las obras de arte esencialmente como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los materiales; transfiere (por decirlo así) la banalidad de unos médicos exquisitos al objeto más inapropiado, a Leonardo o a Baudelaire. Hay que desenmascarar lo filisteo, pese a todo el énfasis en el sexo, de estos trabajos (herederos, en muchos sentidos, de la moda biográfica) que presentan como neuróticos a artistas cuya obra expone la negatividad de lo existente sin censura. El libro de Laforgue afirma con toda seriedad que Baudelaire padecía un complejo de Edipo. Ni siquiera en el horizonte se agita la pregunta de si Baudelaire habría podido escribir *Las flores del mal* estando sano psíquicamente, por no hablar de si la neurosis empeoró los poemas. La vida anímica normal es elevada vergonzosamente a criterio incluso donde de una manera tan cruda como en Baudelaire el rango estético se revela condicionado por la ausencia de la mens sana. (ADORNO, 2004, n.p.)

Em Adorno, o sujeito aparece como o fator de mediação do histórico, da natureza e do objeto na representação que ele faz da arte. A arte não seria apenas um juízo estético que reflete sobre a realidade, mas uma realização que vai além do sujeito e da história. Mas, Adorno não se utiliza das normas estéticas da psicanálise, como a realização do inconsciente do artista, por meio da ideia da crença da infância, baseada na formulação traumática da psicanálise. Não podemos pensar na arte apenas como sublimação do recalque, do momento que apenas desvela o subjetivo. Assim como em Kant a ideia de formação subjetiva que está diretamente ligada a validação da representação que vai além do já conhecido. O infamiliar para Adorno é a história não contada, o não idêntico que se esconde atrás da natureza representada pelo pensar. Isso é a superação de um conhecimento, que faz a mesma função mítica, expressa pelo sistema do ser humano acima de tudo, a formação do sujeito burguês como os únicos dispostos a obter o prazer, por meio da lógica de exploração, da natureza e do homem. Como descrito na *Dialética do Esclarecimento*, o mítico tenta explicar o mundo por meio de analogias teológicas, “queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar e explicar” (ADORNO, 1985, p. 20). O infamiliar permite a experiência ainda não vivida, pois não

está exposto, não se sabe a origem, não pode ser relatado ou denominado, e enquanto tentar fixar e explicar, será apenas uma tentativa vã de identidade.

Porém, surge a pergunta: como Adorno pode fazer uso do jogo livre como uma funcionalidade da autonomia da arte, sem fazer uso da razão transcendental. Ora, Adorno não considera a razão transcendental, o sujeito universal, como uma visão de mundo válida, devido a sua concepção materialista do mundo. Isso fará com que o transcendente seja descartado, por seu teor de identificação que tenta reconciliar à força, o sujeito e a natureza. Tais problemas são importantes por dois motivos, que o jogo livre desencadeia: 1) Conformidade a fins sem fim; 2) interesse desinteressado. Com isso, Adorno consegue interligar em sua teoria os conceitos de autonomia, crítica e irreconciliável, que serão melhores vistos nos outros capítulos deste trabalho.

Kant entende que o interesse está ligado à satisfação perante a representação da existência do objeto (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 12-13), portanto a limitação do sujeito não está disposta na argumentação, pois o que a *Crítica da Faculdade do Julgar* tenta fundamentar é salvar a objetividade pelos momentos subjetivos, ou seja, a inscrição da objetividade pelo modo de categorização e exposição dos fenômenos apreendidos pelo sujeito (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 24-25). Adorno ressalta que isso gera determinada dúvida, pois não consegue entender se fala da arte mesma ou da sua matéria, o que podemos ver ser da própria representação, causada pelo sujeito, visto que a matéria histórica é reservada a uma característica indeterminada da coisa em si.

Kant monta um sistema em que a arte é formada subjetivamente, e até sua objetividade é dada pela capacidade do jogo livre, em criar sentimento estético, e o interesse do receptor, ainda que a arte não tenha finalidades como a utilidade. Tal teoria do comprazimento da representação objetiva. Adorno elogia esse momento, pois cria uma necessidade de a obra de arte ir além do que o sujeito gostaria que ela fosse, um interesse de representar deveria ser desinteressado de cativar o sujeito, sem que ele consiga pensar na arte como uma ferramenta útil. O interesse é apenas de captar a atenção para o sentimento estético, no qual ele mesmo é o fim. A faculdade de desejar não entra na obra de arte, que é um sentimento estético.

Por isso, a obra deve ter em sua forma o desinteresse do sujeito perante sua representação, para que não sirva os seus desejos, para que não recaia numa explicação que passa pelo psicologismo que tenta expressar a natureza, quando essa mesma se comunica. A arte tem a função de representação de uma estética que expressa a realidade,

ao mesmo tempo que tenta ir além dela, como nos demonstra Adorno: “Mas enquanto o comportamento da obra de arte mantém a negatividade da realidade e toma posição perante ela, também se modifica o conceito de desinteresse” (ADORNO, 2004, n.p.)¹⁰.

Abre-se então uma nova perspectiva do interesse de expressão da ideia que ferve a necessidade de aparecer. Cachopo, percebe isso de modo claro, ao dizer que: "interessa a Adorno - mais do que uma *Aufhebung* confortável e reconfortante - arrancar o interesse nesse *interesse* indeterminado que o desinteresse permite projectar" (CACHOPO, 2011, p. 100). Não se trataria nem de expor uma obra de arte que expressa a ideia moral ou uma produção social que tende expressar a ideologia interessada. A autonomia da arte andar por meio do indeterminado, o momento que a natureza urge que surja.

Em relação ao conceito de conformidade a fins sem fim, ou finalidade sem fim, Adorno usa da expressão estética em relação ao objeto. Diferente de Kant, que demonstra como ocorre a realização do conceito, não irei me atentar muito às diferenças entre o idealismo e Adorno, pois não é o que pretendo. O que importa aqui é como o objeto não apresenta em seu nexos formal a realização de um fim, ou seja, não é realização da arte para um outro fim que não seja a sua própria autonomia. Essa finalidade do objeto é sua própria forma, dado que é por ela que se possibilita a expressão da arte como linguagem. Esse fim, já em Kant, não é uma intencionalidade do sujeito, pois “o juízo de gosto não pode ter um fim subjetivo por fundamento” (KANT, 2016, p. 117). Esse conceito estaria ligado à representação do objeto, não sendo possível também a realização dessa finalidade *a priori*. A autonomia da arte é esse fim, mesmo que ela apresenta conformidade, à medida que ela se entende como desprendida de utilidade, não é um objeto que pode ser pensado para uma função ou utilidade.

Assim, é somente a finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem qualquer fim (seja objetivo ou subjetivo), portanto a mera forma de finalidade na representação pela qual um objeto nos é *dado*, que, na medida em que dela temos consciência, constitui a satisfação que, sem conceito, julgamos universalmente comunicável, ou seja, o fundamento de determinação do juízo de gosto. (KANT, 2016, p. 117).

A conformidade a fins é a forma com que o objeto faz sua aparição, isto é, a instância subjetiva, portanto, a forma na representação do objeto não diz nada a respeito da obra de arte. E, assim a forma da obra de arte vai ter importância para explicar a

¹⁰ Pero en cuanto el comportamiento de la obra de arte mantiene la negatividade de la realidad y toma posición ante ella, también se modifica el concepto de desinterés” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 28).

autonomia da obra de arte na *Teoria Estética*, pois ela não poderá ser fetichizada e tida como valor de troca, ou seja, não poderá ser utilizada para satisfazer os desejos do espectador da indústria cultural. Dado que sua conformidade é apenas como realização da representação autônoma da ideia pela forma, não para o fim de troca e nem para uma utilidade.

A comunicação da obra de arte, enquanto uma finalidade que não é obtida apenas pelo método de exposição do conhecimento transcendental, é para Kant o momento que a arte consegue comunicar de um modo diferente, pelo jogo livre da imaginação, uma certa autonomia perante a entrada do diverso na organização da obra. Apesar de Adorno constatar que esse modelo subjetivista que nem ao menos considera o primado do objeto ser “ultrapassado”, seu conceito de forma e autonomia se apropria. Adorno adentra o princípio da arte autônoma, sem que essa seja ligada apenas por uma razão transcendental.

A arte tem como fim sua forma, que é o que gera sua aparição no real, no entanto essa aparição não deve ter fim algum. A causalidade da arte é apenas sua existência, não sendo possível quebrar sua autonomia, não sendo possível criá-la para pensar uma representação a priori. A comunicação da arte, já em Kant, é diferenciada se comparada à linguagem ordinária. A solução da comunicação em Adorno, como veremos ao final desse capítulo, é como ela comunica o não-comunicável, disposto em Kant como a inalcançável coisa em si.

Dialética do primado do objeto

Adorno reconhece que há uma necessidade de demonstrar o que é o sujeito em sua concepção de reflexão no conceito universal, ou “de acordo com os termos dos Prolegômenos kantianos, à consciência em geral” (ADORNO, 1995, p. 181). Esse sujeito idealista que tenderá em extrapolações que degenera numa teoria do absoluto, não faz jus à transição do transcendental ao histórico. Essa correlação presente no ensaio “Sobre sujeito e objeto”, demonstra que Adorno não está interessado num procedimento racional, ou num materialismo vulgar. Seu método busca encontrar o uso adequado para a razão, em busca de um esclarecimento que parta do primado do objeto. A forma como toma o desenvolvimento dessa relação de sujeito e objeto é definida por sua relação como “sedimento da história” (ADORNO, 1995, p. 182). Sendo assim, Adorno conclui que todo

sujeito é cognoscente, e todo objeto pertence ao conhecimento, um objetivismo que não exclui a razão:

Conforme Adorno, a prioridade material objetiva não redundava em “objetivismo”; isto é, não anula a razão. Ao contrário: o tema da prioridade do objeto se instala justamente porque, como já se constata em *Crítica cultural e sociedade*, a prioridade do ser sobre a consciência tem servido, conforme seu conteúdo de verdade de acordo com uma ‘*intentio recta*’, sobretudo ao conformismo em relação ao vigente característico do positivismo. (MAAR, 2006, p. 139).

Ocorre que durante a condição de surgimento da razão humana ocidental, Adorno retoma esse caminho pela Grécia, portanto é necessário que seja limitado, visto que ele define a origem por meio dessa separação nos escritos de Homero. A condição que a mitologia cria é a da autoconservação, uma que faz parte de uma representação que demonstra como o sujeito pode englobar essa não-identidade de modo sacrificial e violento, a função do mito seria assim aquela que “queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (ADORNO, 1985, p. 20). Essa separação ocorre por meio da força, no evento em que o homem explorado pelo homem delega a função de ligação com o objeto para outro momento, pois incorre apenas a relação de utilidade perante o objeto, bem com a força de trabalho, o que não apresenta essa ideologia “torna-se suspeito para o esclarecimento” (ADORNO, 1985, p. 19). Essa relação é um tanto importante. O espírito usurpa assim as condições de dominação, de modo a realizar uma falsa ideologia, em que a natureza estaria sob seu controle, e assim o sujeito brande para si mesmo que ele é senhoril da natureza e de si mesmo, o que é falsamente chamado de liberdade da razão. O que se consegue é trair a relação entre sujeito e objeto, e recair numa realização de dominação para que se torne mais fácil a comunicação entre sujeitos, ainda que essa seja falsa.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO, 1985, p. 21).

Em uma sociedade cujas relações se baseiam na forma da troca, tudo irá derivar dessa racionalidade. Obviamente, que a intencionalidade pode ser outra, mas não se trata aqui do que ela gostaria de ser, mas o que ela é, sua deturpação é conteúdo histórico sedimentado. A arte apresentaria assim uma fuga desse princípio, mas não somente ela.

O pensamento precede o indivíduo, ele é a condição necessária e universal para que ocorra a existência do indivíduo. No entanto, existe, segundo Adorno, uma condição um tanto particular que solidifica a construção de um segundo giro copernicano, agora aparado na primazia do objeto, pois o dado é sempre mediado entre sujeito e objeto, não um a priori ou a posteriori, mas a própria relação.

Essa concepção é a validação de algo maior que a simples confiança na verdade da coisa em si no mundo exterior, pois não se trata de uma ideia de materialismo vulgar do realismo ingênuo. Contudo, fica claro que essa proposta é historicamente necessária, pois no método adorniano a verdade não está dada e então é desvelada, mas sim historicamente construída. Esse elemento que Adorno vai condenar, de um mau uso da razão, é pela coisificação que ocorre no processo. Nesse caso, a situação racional ficaria presa a uma verdade externa digna de catálogo, e Adorno, assim como Benjamin, rechaça capturar o particular na teia do geral da racionalidade, também supera a realização histórica de um catálogo indutivo dos particulares.

Assim, Adorno considera que o sujeito é também um objeto do conhecimento, visto que sua consciência tem que tomar conhecimento de si, pois “o conhecido através da consciência deve ser um algo, pois a mediação se refere ao mediado” (ADORNO, 1995, p. 188). O sujeito existe enquanto consciência de maneira a priori, no entanto a subjetividade é construída socialmente, portanto também uma realização que é construída historicamente, não apenas em conteúdo como em forma. O que se tem é que “o primado do objeto é a ‘intentio obliqua’ da ‘intentio obliqua’” (ADORNO, 1995, p. 188), isto é, uma reflexão dupla sobre as coisas, não apenas sobre o objeto, mas sobre como a determinação da imagem do objeto é determinada pela imagem do objeto que o sujeito fez de si mesmo. A superação do transcendental é o que vai permitir a arte ser antítese social, ao mesmo tempo que autônoma perante ela, pela forma que a razão se encontra na mediação entre sujeito e objeto, como demonstra Adorno:

Pois a sociedade é imanente à experiência e não *allo genos*. Somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas. Crítica da sociedade é crítica do conhecimento, e vice-versa. (ADORNO, 1995, p. 189).

Portanto, no que diz respeito à primazia do objeto como teoria do conhecimento temos que a sociedade se entrelaça com *a priori*, não significa recuperar um materialismo primitivo em que a coisa em si dita o conhecimento. O sujeito e a subjetividade pensam por meio das categorias - forma, espaço, tempo, etc. - tem-se que há uma necessidade de

olhar por cima do muro, por meio dessa espiada que é possível ver o conjunto histórico que está presente fora do eu; que vai além da opressão do sujeito pelo sujeito transcendental, que só pode pensar dentro da caixa. O objeto, por ser historicamente determinado, está sempre em posição de transição histórica. Assim, a dialética é a mediação entre sujeito e objeto, e vice versa, pois cada um dos momentos vai reformular o que se tem como conceito do objeto, após a mediação recíproca. O sujeito apresenta como seu momento mais importante na formulação do conhecimento a experiência, não a forma, pois essa como veremos na Teoria Estética, é construída a partir da historicidade.

Mas, como manter o não idêntico e a realização da diferenciação do objeto mediado pelo sujeito e a coisa em si? Bom, Adorno vai manter certas premissas do sujeito transcendental de Kant, mas com uma diferença: o sujeito se aproxima do objeto enquanto outro objeto. Aqui é o sujeito que tem seus instintos de volta como produção do conhecimento, como a produção mimética, que Adorno tanto valoriza, em que, por exemplo, Gregor Samsa, personagem da *Metamorfose* de Kafka, só consegue expressar sua desumanização perante o horror de virar um besouro que não pode mais sustentar sua família perante o valor de troca, e sua importância é reduzida a nada. Essa aparência ilusória, de que o sujeito é quem controla o objeto, e não seu semelhante, paralisa o sujeito perante a coisa em si, como invoca Adorno: “em sentido estrito, a primazia do objeto significaria que não há objeto que esteja abstratamente contraposto ao sujeito, mas que necessariamente aparece como tal; seria preciso eliminar a necessidade dessa aparência ilusória” (ADORNO, 1995. p. 196).

Em um texto de apresentação à edição brasileira de *Sem Diretrizes - Parva Aesthetica* (ADORNO, 2020), Luciano Gatti demonstra que o que Adorno quer defender sob o conceito de finalidade sem fim diz respeito ao momento de autonomia da arte, de libertação entre o que é o tradicional e sua finalidade - ligada à outras ações, como “dança, sociabilidade e entretenimento” (GATTI, 2020) - irá conseguir sua autonomia pela sua imanente lei formal. A arte estaria fazendo uma negação determinada da finalidade, pois ela ainda irá se manter como fato social. do mesmo modo que ocorre com a tradição, consagrada no debate que veremos com Valéry, e sua influência na hesitação entre construir uma forma que se baseia na tradição, ao mesmo tempo que a nega, essa conservação, um princípio que busca não apenas a fuga do que já existe, mas que, para Adorno, é o princípio de construção da forma, que formula a obra de arte como autônoma.

Tal princípio é formalizado pelo material, não como elemento imóvel e apático, que permite que “o material, ao contrário, traz consigo uma organização, até mesmo uma

intenção que decorre da história; o material, em suma, não é o som ou a cor, por exemplo, mas as relações de sons e de cores produzidas até o momento.” (ADORNO, 2020, p. 15). As obras de arte apresentam, por seu princípio de autonomia, a história do desenvolvimento técnico, pois quando ela faz essa antítese social, ela está contestando como ela se coloca perante a realidade, isto é, o que a obra de arte tem a dizer e sua diferenciação perante a realidade. A realidade dada pela experiência não é dada imediatamente, mas por intermédio da forma, por isso ela não reproduz a linguagem do real de maneira estrita.

A referência para essa formulação se encontra na *Crítica da Faculdade do Juízo*, pelo fato dela não eliminar uma estética objetiva, como observa Adorno em sua *Teoria Estética*. Pois, o sujeito tem como função, na dialética do primado do objeto, operar na forma, apenas como um elemento de organização da própria história através da relação de trabalho introjetada na obra de arte finalizada. Portanto, a arte apresenta realidade como conteúdo sedimentado em um objeto, que tem sua mediação formada pelo sujeito. O trabalho produzido na obra de arte não é feito só pela realidade percebida pelo sujeito, ele apenas faz a mediação do conteúdo de verdade pela forma estética, pois “sua força se deve ao que ela (como todas as teorias de Kant) não se conforma com as posições marcadas pelo plano geral do sistema” (ADORNO, 2004, n.p.)¹¹. Tal concepção vem de Kant, visto que sua estética tem uma obrigação de objetividade da arte, claro que por meio da faculdade do juízo de gosto, mas de modo algum corresponde a uma realização por conceitos gerais, ou normas a serem seguidas.

Adorno descreve isso no que Gatti chama de uma introdução à Teoria Estética, nos ensaios reunidos denominados Sem Diretrizes - Parva Aesthetica, aqui já vimos vislumbres da estética adorniana de modo breve. O que Adorno quer romper é com as normas subjetivas de um formalismo que molda a obra de arte do modo que lhe interessa, quando não é isso que ocorre, visto que o primado do objeto guia a obra de arte com a forma estética sendo um conteúdo sedimentado. O sujeito tem como fundamento das normas a realização de uma lógica discursiva, por meio de conceitos necessariamente subjetivos, o de necessidade e generalidade. A lógica é uma tentativa de síntese neutra, na qual ela é a salvação de um mundo que se apresenta como caótico perante o sujeito (ADORNO, 1985, p. 18), uma disposição do sujeito que não está inscrita na dialética do sujeito/objeto.

¹¹ su fuerza se debía a que ella (como todas las teorías de Kant) no se conformaba con las posiciones marcadas por el plan general del sistema” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 249).

A obra de arte rompe com isso, pois ela ignora normas, e enquanto se pensa sua forma, insere recursos não determinados, ainda que por uma negação determinada. A obra não é um sentimento que vem para o contemplador, mas que se refere a própria coisa. Aqui reside o conceito de finalidade sem fim, no qual o fim é realizado durante a forma da arte, mas não de modo subjetivo, apenas como um momento. O que existe é uma mediação da forma pelo sujeito, de modo que a objetividade apareça, não a representação de um objeto pela razão, que daria um sentido de formação do objeto. Pelo contrário, o objeto é formado pelo conteúdo sedimentado no sujeito, que o media pela forma, portanto sempre expressa certa recusa da realidade.

Por sua implicação crítica, a forma aniquila práticas e obras do passado. A forma refuta a concepção da obra de arte como algo imediato. Se a forma é nas obras de arte aquele através do qual chegar a ser obras de arte, equivale a mediação das obras, uma reflexão objetiva em si mesmas. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo, pela elaboração dos detalhes. [...] A forma tenta fazer falar o individual por meio do todo. Essa é a melancolia da forma nos artistas em que a forma predomina. A forma sempre limita o que se forma; do contrário, seu conceito perderia sua diferença específica a respeito do formado. Isso confirma o trabalho artístico da forma, que sempre seleciona, recorta, renuncia: não há forma sem recusa. (ADORNO, 2004, n.p.)¹².

A provocação que está na *Teoria Estética* que Kant, além de Hegel, foram as últimas grandes estéticas, no sentido de que uma estética que é baseada em normas gerais não serve para uma análise adequada dos objetos. Obviamente, que o sujeito transcendental foi muito importante para sua época, mas Adorno já via que o adequado agora era analisar cada obra de arte por sua técnica particular. Isso seria uma virada sobre aquilo que era um “mero diagnóstico que aponte para a obsolescência das categorias ordenadoras das estéticas da tradição poderia concluir que a consideração filosófica sobre a arte estão com os dias contados” (ADORNO, 2021, p. 14), toda filosofia que se responsabilize por isso deve se ater ao material que é formado sob a dialética do primado do objeto, o que Gatti explica, pode ser melhor ilustrado em outro momento no ensaio *Sem diretrizes*, “considero impossível formular hoje qualquer estética constituída por normas invariantes e universais” (ADORNO, 2021, p. 45). O material já carrega a história

¹² Mediante su implicación crítica, la forma aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles. [...] La forma intenta hacer hablar a lo individual mediante el todo. Esto es la melancolía de la forma en los artistas en que la forma predomina. La forma siempre limita lo que se forma; de lo contrario, su concepto perdería su diferencia específica respecto de lo formado. Esto lo confirma el trabajo artístico de formar, que siempre selecciona, recorta, renuncia: no hay forma sin refus. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 220-221).

por si, sob sua concepção de relação entre o sentimento de cores e sons, em sua concepção histórica de existência, dada apenas sob a organização desse material, “a história, contudo, está sedimentada no material” (ADORNO, 2021, p. 57).

O que a forma tem como “função” na obra de arte é o seu momento do aqui e agora, durante a produção da obra de arte, quando o sujeito desempenha o trabalho perante a finalidade do objeto, assim “o sujeito obtém na arte o que lhe corresponde como trabalho, não como comunicação” (ADORNO, 2004, n.p.)¹³. Tal concepção é que a forma estaria como uma organização que se utiliza de cada um dos materiais, para que se arranje esse conteúdo sedimentado: “o que hoje, em diversos meios artísticos, é chamado de redução pertence à experiência de que não se pode utilizar nada além do que é exigido aqui e agora pela forma [Gestalt]” (ADORNO, 2021, p. 76). O que a forma teria como principal norma é a recusa das normas e da tradição, como demonstrado nesse ensaio *sobre a tradição*, ao contato mais próximo existe a necessidade do afastamento da tradição.

Essas normas e regras ditadas pela tradição não podem ser também a razão na obra de arte, pois elas são muito mais que uma descrição histórica do que a forma. Os conceitos gerais da razão alcançam a representação da objetividade em Kant, isto é, nada mais que um modo de representar sem cair na empiria, mas recaindo no subjetivismo. No entanto, isso vai contra o que a arte apresenta como forma aparente, a sua própria objetividade repleta de sentido dada em por sua materialidade histórica. Essa concepção é alcançada apenas pela criação e organização da forma, pelo particular, o próprio objeto, mediado pela objetividade do sujeito: “em nenhuma obra de arte é especial o que cada um tem que ser de acordo com seu conceito puro” (ADORNO, 2004, n.p.)¹⁴. Não se alcança o que a arte é, por uma estética verdadeira, numa concepção de estética transcendental ou uma estética objetiva, o que se busca é a estética que traz a dialética sujeito e objeto para o centro de sua forma; sem cair na dependência do gosto de cada um dos que contemplam, ou ainda ignorar essa “mediação objetiva da arte pelo sujeito”. A forma pura de representação do sujeito é essência, e Adorno demonstra que a negação dessa forma é feita pelo histórico, “os componentes instintivos subjetivos da arte retornam

¹³ “el sujeto obtiene en el arte lo que le corresponde como trabajo, no como comunicación” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 253).

¹⁴ “en ninguna obra de arte es esencial lo que cada una tiene que ser de acuerdo con su concepto puro” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 252).

transformados até em sua figura mais madura, que os nega” (ADORNO, 2004, n.p.)¹⁵, pois a forma depende do conteúdo sedimentado nela, e não somente da lógica transcendental. O caráter de opressão não ocorre como individualidade, por isso não pode ser expresso pelo sujeito transcendental, apenas como objeto histórico, pois “aquilo que acontece a todos por obra e graça de poucos realiza-se sempre como a subjugação dos indivíduos por muitos: a opressão da sociedade tem sempre o caráter da opressão por uma coletividade. É essa unidade de coletividade e dominação e não a universalidade social imediata, a solidariedade, que se sedimenta nas formas de pensamento” (ADORNO, 1985, p. 31).

A lei formal é contemplada por essa dialética, e por isso apresenta algumas características importantes, quando passamos ao plano histórico. O que a lei formal faz é permitir que a obra seja autônoma perante a sua organização, ao mesmo tempo que se apresenta como uma antítese social, e, portanto, estritamente social. A obra de arte acha na sua mediação pelo sujeito como a objetivação de sua verdade, que por sua vez é realizada pelo rompimento gerado no primado do objeto, que ultrapassa a realização de uma mera representação formal de um conteúdo. Essa objetividade é a aparência da arte, ligada estritamente aos conceitos de ideal e negação determinada, nos quais Hegel se torna o autor a ser estudado. Assim, o mundo pode ser desmontado e organizado de outro modo na obra de arte.

2. BELEZA, VERDADE E APARÊNCIA

Para descrever sobre a objetividade da arte, ou seja, como ela se posta como antítese social, é necessário entender como Hegel entende a arte perante a estética. O que ele apresenta em seu curso é mais que uma noção da forma de atribuição sensível das atividades subjetivas, pois a arte apresenta uma objetividade muito importante no sistema de atualização do construto da verdade. A arte é o momento pelo qual o homem consegue imaginar a sensibilidade do real, um momento em que o objetivo é totalmente formado. Obviamente, pensamos como o mundo pode ser adequado à razão, de um modo narcisista, que pensa que o ser humano é sublime perante a natureza. Não é a questão quando se trata de belas artes, e sua objetivação como construção da história da humanidade. O recorte,

¹⁵ “los componentes instintivos subjetivos del arte retornan transformados hasta en su figura más madura, que los niega” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 26).

contudo, é enquanto o belo da arte, a forma que sua objetivação desenvolve a verdade, não em como o belo humano se torna sensível.

O primeiro desacordo entre Adorno e Hegel, são suas concepções sobre o belo natural. Para Hegel o belo natural é inútil, por ser dado na objetividade sem a influência do sujeito. A concepção é a de dominação perante a natureza, que depende exclusivamente de uma dialética subjetiva, limitando, portanto, a uma verdade que só se dá pelo belo artístico. A concepção depende ainda de uma estrutura dialética entre o sujeito superior, com todo o uso de sua razão para identificar os objetos à sua volta. Como Hegel não quer falar sobre estética, mas filosofia da arte, a sensibilidade causada pelo belo natural não o importa em nada. Mas, antes de passar para a concepção de belo natural e a concepção dialética de Adorno, devemos esclarecer, num sentido adorniano, a concepção de ideal da arte em Hegel, pois a representação da arte na teoria estética depende do belo natural, pois ela é na verdade a mimese do belo natural.

Ao propor a arte como a aparição do não-comunicável, tem-se a ampliação da comunicação humana, além do conteúdo que elas apresentam na obra de arte autêntica. Esse retrato deriva do pensamento de Benjamin, de que há a realização de uma mimese que abarca o pensar enquanto criação e, como consequência de sua relação, entre os conteúdos da constelação. Adorno parte do processo mimético, o qual acaba por traduzir o mundo, por meio de uma forma de comunicação diferente da lógica do cotidiano. No que diz respeito a isso, Bertram vê uma convergência entre Adorno e Benjamin: o comportamento mimético na obra de arte sendo parte do construto. Contudo, não aparece como realização identificadora do objeto, pois é formada sem as raízes do arcaico, que tentam transformar o conteúdo em mera lei categorial da razão instrumental:

Nesse momento, coloca-se a questão de até que ponto se pode falar em comportamento mimético de uma comunicação evocada através da obra de arte, e como tal comportamento se relaciona com as aproximações às leis formais da obra. A posição de Adorno parece clara: o comportamento mimético opõe-se à racionalidade identificadora. Mas que tipo de oposição é essa? Adorno parece dizer: a comunicação nas sociedades modernas se dá apenas por identificação. A racionalização das sociedades modernas conduz, nesse sentido, a relações uniformizadas. Se o comportamento mimético não realiza tal uniformidade, parece então que ele só pode ser compreendido como não-comunicação. Entretanto, isso é verdade apenas se a comunicação estiver associada exclusivamente à uniformidade. Em contraste com o pano de fundo das reflexões de Adorno, tal associação não é de modo algum necessária. Adorno obviamente assume que a comunicação em sociedades pré-modernas não se deu uniformemente. Portanto, em princípio, não há nada contra a possibilidade de comunicação sob relações não-uniformes. Uma vez que o comportamento mimético deve ser compreendido como comunicação, tal comportamento complementa outras formas desta. Ele rompe uma possível

uniformidade. Quando Adorno afirma que nos deparamos com obras de arte por meio de um comportamento mimético, isso significa, a meu ver, que por meio de tal comportamento as relações comunicativas são ampliadas. Na medida em que obras de arte provocam a comunicação, elas intervêm nas formas de comunicação de uma sociedade. (BERTRAM, 2019a, p.98-99).

O procedimento da exploração do pensar é ligado ao lúdico. O sujeito tenta encontrar um acordo entre os sentidos e o intelecto. De modo a elucidar a questão, presente na caracterização de Adorno, vejamos as considerações de Jeanne Marie Gagnebin, a respeito do conceito de mimese em Adorno e Benjamin. O lúdico proporcionado pela mimese é a ação do pensamento que pode ser exemplificada na imaginação da criança, que simula, em suas brincadeiras, ser outros objetos, isto é, imitá-los, com o único intuito de entender que o não-idêntico se opõe à fuga da realidade na maturidade. Isso não é a tentativa de se tornar um adulto que compreende as relações, suprime os desejos e reprime tudo que lhe causa prazer, mas a instância que permite com que o não-comunicável reaja à autopreservação.

Benjamin distingue dois momentos principais da atividade mimética especificamente humana: não apenas reconhecer, mas também produzir semelhanças. Essa produção mimética caracteriza a maior parte dos jogos, das brincadeiras infantis. A criança não brinca só de comerciante ou de bombeiro (atividades humanas), mas também de trem, de cavalo, de carro ou de máquina de lavar. Como já ressaltava Aristóteles, a mimese será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. O homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo. De maneira paradoxal, essas semelhanças não permaneceram as mesmas no decorrer dos séculos. A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. Assim, reconhecemos hoje só uma parte mínima das semelhanças comparável à ponta de um iceberg, se pensarmos em todas as semelhanças possíveis. As leis da similitude determinavam, outrora, um vasto saber presente na astrologia, na adivinhação e nas práticas rituais, para citar só alguns exemplos. (GAGNEBIN, 1993, p.80).

Segundo Gagnebin, existe uma ligação nas formas de pensar primitivas à ideia de racionalização, visto que estão ligadas à ritualização como um meio de conhecimento. A tentativa não seria a de tratar a magia como um problema a ser superado, mas tratar o conhecimento humano como uma figura que serve tanto para leituras de

livros, como interpretações ritualísticas. Portanto, Benjamin não pretende exterminar a magia, mas identificar quando ela não é nada mais que a tentativa lúdica de criar interpretações, possibilitadas pela faculdade mimética, que só são possibilitadas pela contemplação dos pormenores na coisa.

Segundo Benjamin, uma fonte comum une a leitura das constelações e dos planetas feita pelo astrólogo, a leitura do adivinho das entranhas de um animal e a leitura de um texto; da mesma maneira, o gesto mimético da dança aparenta-se ao da pintura e da escrita. (GAGNEBIN, 1993, p.80).

Como podemos ver, o comportamento mimético está ligado ao instinto de autopreservação do sujeito. No entanto, quando falamos do comportamento mimético da obra de arte, não falamos apenas de uma condição do medo, pois à aparição do microcosmo que, como vimos na citação de Gagnebin, são as situações responsáveis por apresentar as condições do sofrimento humano e sua perspectiva de despertar, como utopia, no macrocosmo. O movimento mimético do lúdico, consegue retratar o pormenor, em suas ligações diretas, como o princípio da forma. O conhecimento necessita da apresentação da coisa, para não impor um ato opressor de categorizar a forma, uma dedução ou indução sem ida ao pormenor.

Adorno assimila esse pensamento na Teoria Estética por meio de uma relação entre a racionalidade e a mimese. Com isso podemos transformar o conteúdo aplicado na obra de arte, por meio de uma relação que consegue exprimir o que o objeto apresenta, embora não seja possível com a comunicação lógica. Porquanto, só é possível declarar a existência de um caráter coisal pela mimese, em sua relação com a racionalidade; existe, pois, um caráter não-idêntico que permanece ao conceituar o objeto.

Cabe entender que essa influência, no conceito de mimese, não diz respeito ao medo, seja na magia, ou no arcaico, não se trata da repetição da dominação, como na racionalidade instrumental. Adorno demonstra que a racionalidade depende desse comportamento mimético, já presente em Benjamin, de que o lúdico acaba adentrando a racionalidade para que consiga estabelecer uma significação que não oprime ou prende o objeto ao pensar. A partir disso, Adorno descreve que as obras de arte conseguem ir além do conteúdo histórico e do sujeito que as produz, proporcionando uma comunicação singular perante o lúdico (ADORNO, 2011, p.17). O modo que se encontram tais

problemáticas vão demonstrar os problemas, que não apresentam solução na realidade de maneira diferenciada, isto é, a inclusão de o elemento não-idêntico pela mimese.

O que Hegel percebe na representação do belo artístico, perante o belo natural, é que o sujeito, como espírito, consegue relacionar os momentos do sentimento e da objetividade não assimilada, fazendo um elemento totalmente efêmero, dependente da aparência dessa relação na objetividade. Essa objetividade se difere da apresentada no capítulo anterior, sobre a dialética entre sujeito e objeto em Adorno, pois ela se refere a como o espírito consegue identificar e expressar, tornando assim uma ideia sensível, ou o ideal. Todo espírito é pautado por ideias, que ele precisa dialetizar para tornar verdade. Desse modo, a razão transcendental parece com a aprimoração do conceito de história, pois depende da relação do sujeito e do seu outro, como uma relação de troca mútua, mas que a síntese é sempre a da identidade, “pois somente o espírito é verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte dessa superioridade e é por ela gerada” (HEGEL, 2001, p. 28).

A superação instância do tempo, em que o conhecimento não é mais todo produzido pelo sujeito de modo transcendental, mas sim o espírito que parte de um desenvolvimento da história, que passa por todo o período histórico até ele, num processo de negação determinada. Essa concepção não se torna um problema, pois a objetividade em Hegel ainda é subjetiva, pois ela passa pelo espírito ser responsável pelo conceito, aquilo que dentro de si mesmo desvela a essência e a verdade. O conceito é uma estrutura subjetiva, que é condicionado pela história, no entanto a estrutura do conceito ocorre dentro do sujeito, sendo assim como os conceitos de essência e verdade, o que impossibilitar qualquer inserção do não idêntico na obra, pois somente o que é sujeito pode ser conteúdo.

Assim também o conceito é o mais duro, porque ele mesmo é exatamente essa identidade; mas a substância efetiva como tal — a causa —, que em seu ser para si nada quer deixar penetrar nela, já está submetida à necessidade ou ao destino de passar para o ser-posto: e essa sujeição é, antes, o mais duro. O pensar da necessidade, ao contrário, é antes a dissolução dessa dureza; pois é o reunir-se de si consigo mesmo no Outro; a libertação, que não é a fuga [própria] da abstração, mas consiste em ter — no outro efetivo com o qual o efetivo está unido pela força da necessidade — a si mesmo não como outro, mas [como] seu próprio ser e pôr. Enquanto existente para si, essa libertação se chama Eu; enquanto desenvolvida na sua totalidade, espírito livre-, enquanto sentimento, amor; enquanto gozo, felicidade. (HEGEL, enciclopédia, p. 288)

Essa superação não é a do conhecimento vil e bárbaro de uma condição de revolução, mas de uma teoria que busca superar a linguagem pela categoria metafísica do tempo, pois a história aparece como uma possibilidade de evolução pelo tempo, não pela matéria simplesmente construída historicamente. A teoria de sujeição hegeliana, a forma que a identidade acompanha verdade e essência pelo conceito, o si mesmo em Hegel, não pode ser como o outro, pois ele está condicionado pela história, e assim estaria preso a essa condição estabelecida. O que ele pode fazer é entender a essência e a verdade da sociedade, pelo seu conteúdo que está diretamente ligado a estrutura desse espírito.

A liberdade dele, enquanto autonomia conceitual, estaria apenas nessa condição historicamente construída, não como libertação, mas como prisão, como uma estrutura condenatória, que recalca e prende o sujeito nas condições que ele mesmo busca romper. Essa categoria leva Hegel a entender a ontologia social, como um desenvolvimento no tempo, que teria no estado burguês sua realização absoluta, na qual todo o misticismo se abandona, para recriar um mundo que as verdades estão dispostas de modo análogo no espírito. Essa concepção permite vislumbrar a totalidade dentro do sujeito, não de modo que o objeto consiga dispor algo sobre, mas a condição histórica do sujeito propicie tudo isso.

Adorno irá recusar três momentos da filosofia hegeliana, momentos em que sua negação se tornarão a base para a *Teoria Estética*. Momentos que, como nos suscita Safatle, em sua introdução à *Três estudos sobre Hegel* (ADORNO, 2013), são os de reconciliação, sejam eles: o do Estado; a espiritualização da racionalidade como processo histórico; e a identidade sujeito objeto. Essas concepções chegariam ao fim da arte, porque o Estado, formado pela ciência e filosofia, conseguiria dar solução a todos os problemas conceituais, explicar tudo que é idêntico; a visão de mundo, enquanto espírito de progresso da racionalidade; e a dialética que impede de ser dito os conteúdos não idênticos, por meio de uma falsa identidade entre sujeito e objeto. A arte necessita de uma realização histórica que gere liberdade, como Hegel queria, mas em seu próprio interior formado, uma revolução, e não um progresso técnico da arte. Adorno pretende uma síntese não violenta da realidade, não um procedimento idealista.

Esse desenvolvimento histórico da arte, faz com que a arte se apresente ao sentido de um modo diferente ao que Hegel chama de *consideração científica autêntica*, que trabalha apenas com o entendimento e as categorias, normas e regras, pois sua constituição depende do jogo livre, liberdade, para que ocorra a intuição e a imaginação do processo. Veja que para Hegel a intuição é sumariamente importante para o processo,

muito mais que as categorias do entendimento, fugindo do transcendental, para um sujeito histórico: “na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado”, uma construção que faz “contraste com o reino de sombras da ideia” (HEGEL, 2001, p. 31). O ponto que Hegel ainda mantém, dentro dessa liberdade do sujeito, agora histórico, é que a constituição tem que voltar à ideia, além de se derivar dela. Derivar, pois a arte aparece como a representação sensível da ideia de belo artístico; voltar, pois é uma ideia do sujeito que ele tem que transformar por meio da técnica, tornar ideal.

O processo de negação determinada irá demonstrar como a aparência surge da práxis subjetiva, decorrente da “experiência da consciência”. Esse processo ocorre pelo conceito, ou seja, ele reúne as particularidades, para que possam ser expressas por uma linguagem, completamente dependente da ontologia. Toda experiência passa por aquilo que aparece, a arte estaria em um ramo privilegiado por sempre estar aparente ao outro, sendo importante para a realização do que Hegel chama de espírito.

É por se derivar do espírito que a arte tem sua aparência como verdadeira, do contrário seria uma mera condição empirista, classificada pela mera aparência. A natureza interna do sujeito, dada pela condição dos procedimentos intelectuais, baseada na intuição e pensar, se une ao acúmulo histórico que a dialética tende a tornar-se aparência. Segundo Wellmer, essas duas concepções de dialética, a do sujeito e objeto e a da aparência, formulam o problema precursor da *Teoria Estética*, o modo em que a dialética consegue proporcionar obras de arte autônomas que são também antíteses sociais. Como Wellmer explica, que “a opressão exercida sobre a Natureza interna, com seus impulsos anárquicos faz a felicidade, é o preço a pagar pela formação de um si mesmo unitário, uma formação que foi necessário pelo amor da autoconservação e do domínio da Natureza externa” (WELLMER, 1993, p. 16)¹⁶.

Conceber a obra de arte pela identidade do produtor de todo conteúdo, seja estético ou conhecimento, que inscreve no objeto, impotente, é impossibilitar uma construção da história e da não identidade. A estética que sistematiza tenta, ainda que de modo falho, a realização dessa divisão ocorre por meio da produção de um sistema, que

¹⁶ “la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de la auto-conservación y del dominio de la Naturaleza externa” (WELLMER, 1993, p. 16).

não permite fuga da regra, onde tudo que passe por ele vire uma condição estabelecida pelo modo subjetivo da identidade consciente. Segundo Wellmer isso só pode virar razão instrumental, pois também dividi a vida entre espírito e o objeto que produz, nem mesmo o sistema baseado na não-contradição, escapa disso (WELLMER, 1993, p. 17).

Bom, disso vem a fala de Wellmer, que para o conceito de autonomia da arte, Adorno utiliza o ideal em Hegel, pois é esse limiar de junção do espírito e seu objeto aparente, entende a arte como dependente da razão, ao mesmo tempo que algo diferente da abstração total da ideia, pois sua forma é a realização no sensível, de um conteúdo que está na ideia. De um lado, a forma de uma obra de arte está relacionada à sua manifestação sensível, enquanto que, do outro lado, o conteúdo seria algo ligado à ideia que a obra manifesta. Uma manifestação que vai além de qualquer representação que prioriza a objetividade perante o espírito, mas sim que o sujeito consegue mudar a ideia e torná-la múltipla, para que todos possam ver e sentir a experiência do belo artístico. Mais do que isso, o conceito se expressa por meio de uma aparência sensível, o que não se dá de modo simples durante a dialética sujeito e objeto. A realidade do espírito é o que pode ou não ser retratada de modo adequado, no entanto quando representada de modo sensível por meio da arte é enquanto ideal. Como nos diz Anelise Valls:

Ao termo ideal cabe um papel fundamental, enriquecedoramente determinado dentro da estrutura da estética hegeliana. Para compreendermos a definição de ideal há a necessidade prévia de se compreender a de ideia, cuja definição é dada enquanto conceito pleno de realidade adequada a si, ou o contrário, o que se equivale à efetivação plena do conceito (ALVAREZ, 2014, p. 37)

De modo complementar Gonçalves diz:

A arte bela é então para Hegel a arte realista, a arte que nos leva a crer que aquilo que é representado – o corpo humano – é real, vive. Por outro lado, esse perfeito realismo, só é possível, porque ele é constituído através de um processo de formação da própria idealidade. Esse processo é denominado por Hegel de idealização do sensível. A arte bela é então, para Hegel, a arte ideal. (GONÇALVES, 2004, p. 17).

A concepção de que a realidade deve de algum modo ser expressa por meio da aparência é muito importante para Adorno. Essa realização depende não apenas da imagem interna, como quer Hegel, mas de uma realização que vai além, por meio das imagens históricas. Essas imagens dizem mais que apenas sobre “o colorido da época” (MANN apud. ADORNO, p. 170), pois elas falam sobre a condição de existência de um conteúdo de verdade materialmente construído. Essa condição irá depender da lei formal,

e não de uma dialética de identidade, pois é como a história foi capturada na forma, mais da qualidade dessa absorção, seja ela transformada ou reconfigurada, sem ser um mero realismo (ADORNO, p.170-171). Esse confronto representa em Hegel, a representação de algo espiritual na aparência da arte, não se tratando de uma historiografia, pois cria “significa através de si e aponta a partir de si para algo espiritual” (HEGEL, 2001, p. 34).

Na *Teoria Estética* tal caráter é expresso pela lei formal de uma obra. Como observa Jameson, sobre a ideia de constelação, baseada na ideia já vista aqui da interpretação de Adorno a Benjamin, a constelação é: “[...] um conjunto móvel e cambiante de elementos no qual é a pura relação mais do que o conteúdo concreto que marca sua assinatura” (JAMESON, 1997, p.315). A obra de arte cria um ambiente próprio para tratar do teor de verdade, no qual os elementos, em seus pormenores, dependem de sua organização nessa estrutura. Para Adorno os momentos unidos na estrutura lógica imanente da arte, dada por sua lei formal, é o que irá dar sentido e possibilitar uma disposição dos conteúdos de um modo único (2011, p.465). Essa lei é própria do objeto, que se condensa como conteúdo sedimentado na forma. Portanto, a obra de arte teria seu caráter enigmático possibilitado pelo comportamento mimético, que por sua vez possibilita a aparição do incomunicável, de um modo que sua comunicação consiga desvelar os elementos.

O que se amputa desde o começo, e não pela mera “exclusão da síntese”, é a negação determinada como realização do pensar. Por mais que esse pensar, seja tido por Hegel, como uma dialética em que o espírito é passado para o sensível, por meio desse si mesmo, esse saber deve ser cedido pela consciência e sua dominação do conteúdo, pois tudo passa por ele, sendo uma dialética que ainda está presa no em si, até quando realiza algo é para si. Em um trecho do curso de estética fica muito claro que Hegel quer uma dialética que o sensível é o espírito, como ele nos explica: “A arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesmo a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível” (HEGEL, 2001, p.37). Contudo, não se trata apenas do pensamento como fonte do conhecimento e práxis, mas de uma produção que abarca não apenas os particulares, num todo, como a universalidade que os constituem e geram. Essa proposta é limitadora, como demarca Safatle, que Hegel tem a negação determinada como um movimento que relaciona os conteúdos da experiência, tendo em vista toda a produção da totalidade que está acessível a consciência, pois

Ao passar de um conteúdo da experiência a outro através de negações determinadas, compreendendo com isto que o resultado das negações não é a anulação do conteúdo anterior mas a revelação de como ambos os conteúdos estavam em profunda relação de interdependência, a consciência teria as condições de fazer a experiência de como a determinação de um conteúdo só é completamente possível através da atualização da rede de negações que o define. (SAFATLE, 2013, p. 17).

Quando pensamos o que Adorno quer com a arte, de uma condição de negação determinada sem a síntese, que demonstra o que a coisa é, a sua essência. Cada um dos momentos que Hegel constrói é a de uma filosofia sistemática que quer chegar a síntese do absoluto, uma síntese que coloca o ser como foco, e a sua determinação ocorre pela determinação que nega a mera experiência e a mera conceituação transcendental, mas um *alhebung* dado pela constituição histórica do progresso do sujeito. A dialética negativa de Adorno é o que permite essa afirmação, não do que a coisa é, mas do que ela pode ser, como Safatle demonstra: “ao contrário, ela seria a condição necessária para a reorientação de toda práxis com potencial efetivo de transformação” (SAFATLE, 2017, p. 229). O que importa para Adorno não é a melhor definição conceitual do real, mas como o real pode se adequar perante essas conceituações, como a possibilidade de práxis vai além de uma mera identificação dos problemas e essências. O que o conceito faz pelo conceito é o desintegrar perante a realidade que foi posta, fazendo com ele não seja mais possível, dado o critério de transformação, uma superação que não se dá pelo progresso.

A arte, nessa perspectiva, poderia ser apenas uma mera concepção de paradoxos e aporias, aquilo que Safatle chama de “realização do impossível” (SAFATLE, 2017, p.230). No entanto, como podemos ver, essa perspectiva de transformação, faz com que a arte consiga demonstrar aquilo que não é, aquilo que vai além da identificação da memória histórica do espírito, como se fosse um “como eu sabia”, mas mais a revelação da ilusão da abstração, perante uma nulidade da objetividade do pensar, perante o objeto em si. Essa dialética, que coloca o objeto histórico à frente da abstração, pois ela revela uma fragilidade do sujeito em conceituar apenas o que ele sabe, mas pensar o que ele transforma e ainda não sabe, a condição de aparência do não-idêntico, de um pensar que vai além de uma prática banal do que se sabe pela história já contada (SAFATLE, 2017, p. 234).

O que limita Hegel, é que em sua teoria do direito, ele demonstra o Estado como o suprassumo, o absoluto, tornando ali um ato de institucionalização, em seu sistema, da condição de reconciliação para uma sociedade que vai se encontrar no Estado burguês. O que ele não previa era o surgimento do fascismo, e um Estado burguês que pega o

acúmulo do capital, como fonte da barbárie. Essa possibilidade é o oposto do elemento de transformação, pois quando não se pensa uma sociedade possível, se tem uma sociedade que é abstração do objeto conservado em sua determinação:

Moral, família, sociedade civil, direito privado não terão realidade em si, embora permaneçam na efetividade. Eles serão apenas momentos de efetivação da ideia, eles serão as figurações incompletas da ideia e sua realidade será vista apenas sob o signo da incompletude. Mas, e este é o ponto mais importante, tal incompletude não levará a uma modificação na ordem do existente. No máximo, ela levará a uma modificação no modo de interpretação do existente, mas tal modificação da interpretação não produziria uma modificação nas condições efetivas de reprodução das realidades anteriormente criticadas. (SAFATLE, 2017, p. 235).

Já a arte estaria numa outra realização, diferente da negação determinada, pois nada afirma, apenas demonstra uma outra via, incorpora o não-idêntico na forma e possibilita uma mimese que dispõe a natureza como conteúdo, ainda que seja por uma outra apreensão sensível. É necessário encontrar um novo sujeito, para que esse possa compreender as transformações possíveis em sua práxis. Isso envolve, como nos mostra Safatle, uma relação direta com a forma com que a arte é contemplada pela sensibilidade, assim como a estrutura de dialética do primado do objeto, que reformula a relação sujeito-objeto, como demonstrado no capítulo anterior. Essa nova forma de sensibilização não é apenas um conceito, mas a revolução que permite uma práxis transformadora, para além do conceito identificado e conservado.

Na verdade, isto é consequência da compreensão de materialismo significar também: reconhecer que a própria sensibilidade, em seus regimes de relação e afecção, produz formas de pensamento. Ela não é apenas recepção de uma matéria inerte que receberia forma através da espontaneidade do entendimento e da sua submissão a uma compreensão autárquica dos estágios do conhecimento. Daí porque uma mudança na estrutura da sensibilidade é revolução na relação à natureza, ao mundo dos homens e à si mesmo. O que nos leva a afirmar que a transformação social deverá ser vista também como uma “revolução total de todo seu modo de sensação” (SAFATLE, 2017, p. 243-244).

O primeiro ponto a ser superado é a forma de relação entre forma e conteúdo, pois Adorno recebe a forma como “conteúdo sedimentado”, esse conteúdo não se dispõe da relação histórica, de uma rememoração do espírito. A forma em Hegel é a realidade absorvida pelo sujeito, não em sua integralidade, e nem em sua condição de objeto, mas do modo que o sujeito conseguiu explorar ela pela história. Adorno já propõe como a realidade pode ser “transformada e reconfigurada” (ADORNO, p. 171). Essa concepção descreve a obra de arte que consiga desenvolver, pela mimese da natureza, uma outra

forma de acessar a verdade do mundo. A mimese aparece como uma nova forma de percepção do mundo, pois

ela só pode sobreviver como atividade de combate que procura abrir espaço a outras modalidades de práxis social, assim como indica condições para a emergência de sujeitos com força de transformação em um horizonte no qual “a identidade é a forma originária da ideologia”. Uma modalidade de práxis na qual o sujeito, compreendendo que porta em si algo da opacidade dos objetos, age não mais como uma consciência autônoma, mas como quem deve se confrontar com a heteronomia do que se coloca como inconsciente. (SAFATLE, 2017, p. 247-248).

Essa condição é concedida pela faculdade mimética, pois ela depende exclusivamente do animismo humano, que de modo histórico se comporta para a integração da forma estética, como nos mostra Wellmer, a “mimese é o nome para essas formas de conduta do ser vivo sensorialmente receptivas, expressivas, que se acoplam na comunicação” (WELLMER, 1993, p. 17-18)¹⁷, contudo ela é toda forma de animismo que demonstra no sujeito as sensações descritas, de modo cifrado pela arte. Sendo assim, não seria apenas uma negação determinada, mas a negação do que essa tenta conservar. A mimese é ainda, a demonstração do micrológico, numa categorização e organização fechada, dada como obra de arte. Mais do que a criação de uma significação, para que se possa interpretar, ela é o conteúdo sedimentado como forma estética, que possibilita a dialética da aparência e aparição das obras de arte.

Safatle nos ajuda a pensar como ocorre a separação das filosofias de Hegel e Adorno. A filosofia de Hegel tenta pensar como o espírito, aqui sendo fundamentado como trabalho social, pode negar e conservar dialeticamente suas produções. O que Adorno está preocupado, e esse é o foco que tentamos elucidar aqui, é como ocorre a organização da contradição, que nada mais é que “reconhecer o caráter produtivo da contradição enquanto modo de experiência do mundo” (SAFATLE, 2013, p. 14). Essa experiência não é toda organizada pelo sujeito, como uma identificação que busca se aprimorar pelo progresso, pois é dada pela condição do incondicionado e do não idêntico, raízes de um problema da linguagem, não apenas da história.

O conceito de ideal em Hegel é sobre o aspecto histórico da construção dessa identidade, que vai realizar a transposição da ideia subjetiva em aparência objetiva, para que essa possa então ser assimilada pela identificação social. No entanto, esse processo é um tanto histórico, e pouco diz respeito à linguagem. As experiências são diferentes, pois

¹⁷ “mimesis es un nombre para esas formas de conducta del ser vivo sensorialmente receptivas, expresivas, que se van acoplando en la comunicación” (WELLMER, 1993, p. 17-18)

em Hegel experiencia apenas a dialética do sujeito, não a que é comunicação do não idêntico, como nos explica Safatle: “pois, em Hegel, a negação determinada seria, ao menos segundo esta perspectiva, o movimento de constituição de relações entre conteúdos de experiência tendo em vista a produção de uma totalidade acessível ao saber da consciência. (SAFATLE, 2013. p.16-17). Isso possibilitaria uma renovação do conteúdo, pois após apresentado deve ser negado, e readequado. Esse processo de negação faz com que a organização da experiência seja desmembrar os particulares em busca da visão geral, já em Hegel o conceito não é a busca da origem, mas a “descrição de um processo”. No entanto, ao se render ao universal com identificação subjetiva, a filosofia estaria refém de falsas reconciliações, ao conservar o que era, ela também justifica o percurso histórico que proporcionou a paupérrima situação do presente.

O que Adorno altera da dialética hegeliana é o que se faz com o conteúdo armazenado socialmente. Enquanto Hegel conserva, Adorno quer denunciar, tais características se assemelham pela intenção de transformação, mas não dá abertura para uma concepção que fica apenas nessa elaboração pela história do passado, pois essa é apenas o que a dominação do capital deixa ser comunicado. Adorno busca não apenas a negação do determinado, mas a elaboração do indeterminado, da natureza interna e externa. Pelo primado do objeto, Adorno constata que essa condição de consciência é pensada no sujeito como um outro objeto, de modo que se possa aproveitar a dialética hegeliana, que já por si era uma instância especulativa, no que diz respeito à consciência-de-si produzida pelo espírito. A solução ao problema de dar forma pela consciência, em oposição a matéria, chega por meio do sujeito estar inscrito como objeto, além da matéria não ser dada por uma condição simples, mas gerada historicamente. O que se altera é a mediação proposta por ambos modelos. Por meio da mimese ocorre um aspecto da linguagem, que não pode ser apenas a mera análise histórica, pois é a “comunicação do diferenciado”, aquilo que se dá como infamiliar ao sujeito, em sua dialética sujeito-objeto.

A imitação própria ao pensamento mimético é, principalmente, compreendida como a capacidade transitiva de se colocar em um outro e como um outro. A mimese seria modo de superar a dicotomia entre eu e outro (seja tal dicotomia construída na forma sujeito/objeto, conceito/não conceituai ou cultura/natureza) através da identificação com aquilo que me aparece como oposto. Ela é, neste contexto, internalização das relações de oposição, transformação de um limite externo em diferença interna. Não a mera imitação do objeto, mas a assimilação de si pelo objeto. Por isso, Adorno descreverá a mimese como um regime de mediação por meio dos extremos e nos próprios extremos. (SAFATLE, 2018, p. 33)

A dialética tem como função o desvelamento do opaco, aquilo que não foi assimilado pelo sujeito. Não é apenas o momento de definir o que esse objeto se parece

para si, mas como a parte interna do sujeito, dada aqui como objeto, se dá por meio dessa reflexão. O sujeito cria uma nova relação consigo e com a forma que se constitui; além de criar uma experiência de realização das aparências diferente, pois não se trata mais de implicar a ideia em uma objetividade, mas de transformar a objetividade em espírito (trabalho social) para que se possa entender melhor tanto as estruturas internas, quanto as externas.

Toda essa transição de uma concepção idealista para uma materialista, possibilita uma readequação do conceito de aparência e, na linguagem hegeliana, o ideal da arte. No *Curso de Estética* Hegel explica que a ideia é nada mais que a concepção de unidade entre conceito e realidade, no qual a aparência da realidade irá se dar não somente na forma determinada da ideia, mas também na sua adequação, em que a realidade histórica irá julgar sua validade. Como conceito, essa realização já é por si, uma “totalidade concreta”, pois não estão dadas como conceito, que durante o processo de negações determinadas já envolve todo o processo histórico.

Em Hegel o real está dado na subjetividade, pois é dela que deriva a abstração do conceito: “o que denominamos de alma e, mais precisamente, de eu, é o próprio conceito de em sua existência livre” (HEGEL, 2001. p. 123). O conceito só é objetividade perante si mesmo, dentro da abstração da subjetividade, e assim, torna-se objetividade, como condição de aparência para a condução entre real e conceito. A ideia se torna assim, a unidade do conceito em sua relação de abstração subjetiva e sua oposição a si mesmo, a produção da negação dele mesmo, por meio de sua existência. A objetividade aqui é realizada pelo sujeito, e sendo a ideia a verdade como um todo, por meio dessa negação determinada, a verdade deriva, portanto, da dialética do eu hegeliana.

A visão que Hegel busca argumentar é de um domínio melhor da natureza, para que esses objetos estejam todos sob o comando do trabalho humano, para que possamos assim ser livres, não presos ao falso empirismo comum, que olha para o dado como verdade. Só é verdade aquilo que passou pelo conceito e realidade, ou seja, a unidade da ideia. A aparência é criticada por Hegel por estar dada, sem construção, um mero desvio que a objetividade tenta construir como verdade, quando o sujeito que forma e transforma a realidade. A sistematização depende desse controle, pois não poderíamos ficar reféns do mero dado fenomênico.

O belo tem uma importância crucial para a estética, não só hegeliana, como num todo. O belo é o momento que se une o conceito e a sua realidade imediatamente. Hegel tem uma filosofia sistemática, por isso as integrações dependem de um pontapé inicial da

razão, e aqui se dá pela natureza e o belo natural. Mas a natureza apresenta as essências não como ideais, como aquilo que já passou pelo sujeito, mas como um em si, aquilo que não se aprimorou do conceito, como se fosse um proto conceito. Para Hegel apenas pela negação determinada que se pode entender a coisa pelo processo dialético: “neste estágio, pois, o conceito se faz valer de tal modo que, mesmo tornando-se real a totalidade de suas determinações, os corpos particulares ainda assim se conectam *a um mesmo sistema*, embora tenham cada um por si autonomia de existência” (HEGEL, 2001, p. 132). Segundo Hegel, o que impede a espiritualização da natureza é os seus entes serem todos dependentes da separação enquanto entes autônomos. Um dos exemplos disso é o sol e o sistema solar, que depende dos outros entes para ser um sistema, não podendo ser unido pelo sujeito enquanto conceito de “alma do sistema solar”, pois só existem enquanto unidade de particularidades, não como singularidades unidas, mas como um grupo que depende de si para existir.

Há ainda um momento da natureza, que os seus entes se comportam de um modo mais próximo à dialética, nos quais a realidade precisa do que Hegel chama de ideia aplicada na natureza, a vida. Ela precisa superar a mera coisidade, a parte inorgânica dos seres, apenas o que ele vai chamar de vida, já inerente ao conceito humano, aquilo que passa pelo pensar. A vida aqui descrita é nada mais que a divisão dialética dos momentos, como Hegel nos descreve:

Pois na vitalidade *primeiramente* está presente a realidade das diferenças conceituais enquanto reais; *em segundo lugar*, porém, a negação destas diferenças enquanto meramente diferenciadas de modo real, na medida em que a subjetividade ideal do conceito se submete a realidade; *em terceiro lugar*, apresenta-se o elemento anímico como aparição [Erscheinung] afirmativa do conceito em sua corporeidade, como Forma infinita que, enquanto Forma, tem a potência de se manter em seu conteúdo. (HEGEL, 2001, p. 133).

A alma e seu corpo são unidos pela ideia, e essa união que proporciona o conceito, e sua aparição na realidade. Fora isso, temos apenas uma mera coisa em si, que pouco nos importa o seu significado, perante toda a filosofia e estética. Adorno se apega quando descreve de modo muito coeso que uma obra de arte não é apenas uma instância primária do que é inorgânico, seja na música, ou as cores de uma pintura ou filme. O momento de realização da estética passa por entender que a forma e o conteúdo estejam em dialética, mas Adorno substitui o sujeito dominador, por uma dialética em que a própria coisa cria seu significado perante o artista ou observador.

O abandono da estética subjetiva, por parte de Adorno, não ocorreria apenas para Kant, como disse anteriormente, e nem mesmo essa falta objetividade estética imposta

por Hegel, no ideal do belo ser a “aparência da objetividade com sentido”, pois essa constituição de objetividade é conforme uma estética que a forma subjetiva conduz o conteúdo histórico na identificação do sujeito, não apenas como uma mediação, seja na construção ou interpretação da obra de arte. Assim, na estética hegeliana é possível ver um desprezo pelo conteúdo oferecido pelo belo natural, pois esse tem sua aparência vazia de sentido durante a identificação, pois não apresenta um conteúdo histórico formado pelo sujeito.

Segundo a significação acima, porém, a expressão da alma pode apenas ser empregada de modo impróprio para as coisas naturais, como para as pedras, as plantas etc. A alma das coisas meramente naturais é para si mesma finita, passageira, e deve antes ser nomeada uma natureza explicitada do que uma alma. A individualidade determinada de tais existências, por isso, já se apresenta de modo completo em sua existência finita. (HEGEL, 2001, p. 166).

É na arte que essa aparência de verdade se realiza. Pois a natureza só permite que se explica o seu *em si*, e de modo algum ele torna-se o *para si*. Hegel vai ao seu modo sistematizar como essa realização vai conseguir encontrar a infinitude do espírito, pois é nele que se encontra esse conteúdo que deve aparecer, “elevados à liberdade e autonomia infinita”. Afinal, como tudo em seu sistema depende da construção de uma identificação, inclusive seu método dialético. É função do espírito conduzir esse conteúdo à exterioridade, mas ele não consegue fazer com a natureza, apenas com a história. A correspondência do conteúdo com sua forma é a da identidade, ou a o que a obra de arte tem que deixar aparente é o que já existe na alma, como ideia.

Já na *Teoria Estética*, tem-se que ideia e a representação do momento de aparência da arte, se encontra como dialética entre a verdade e as próprias condições que a prática artística permite, uma figura de crítica e reconciliação, de um modo autônomo, mas também como figuras de crítica e utopia dessa sociedade. A arte tem em sua redenção uma dialética diferenciada, que consegue encontrar a verdade, pois essa é a sua utilidade. O princípio integrador da verdade na arte é apenas mediado pelo sujeito, e a negação determinada apenas ocorre enquanto uma parte do processo, no qual a negação dela é que surge como hipótese do não-idêntico, o momento em que a arte consegue comunicar aquilo que não se deixa ser dito. Como Wellmer diz, sobre essa imobilidade da totalidade que se encontra presa no sujeito, o que se encontra aqui é a realização de uma síntese não violenta.

Esse é o perigo de toda crítica parcial, isto é, que não se dirige a totalidade; o que talvez pudesse evitar nesse caso da estética de Adorno, se conseguir por em movimento, por assim dizer, desde dentro, suas categorias centrais e

arrancá-las de sua paralisia dialética. Para o qual o requisito prévio seria não atenuar, senão concentrar a crítica. (WELLMER, 1993, p. 15)¹⁸.

Para se pensar a utopia gerada pela obra de arte, uma figuração que vai além do que é meramente instaurado como representação de uma hipótese. O vislumbre que ocorre na arte, de uma possibilidade, ainda não existente, ainda que possível, pois a arte a apresenta, é o momento que a arte usa de sua aparência como negação do domínio. A natureza, tanto interna, quanto externa, se encontra como uma realização que supera os seus próprios domínios, isto é, uma formação que em seu próprio retrato histórico se faz necessária. A forma estética, como conteúdo sedimentado, ocorre como a realização da história da arte em um movimento que demonstra o percurso da técnica, estilo e tema da obra de arte.

Adorno vai encaixar esse momento, não na absorção da história, em sua totalidade, pelo sujeito. O elemento que recolhe os momentos de modo a romper com a dominação é realizado pela faculdade mimética, em que Wellmer explica que: “Adorno tratou de caracterizar essa autossuperação do conceito como recepção de um elemento ‘mimético’ no pensamento conceitual. Racionalidade e mimese convergem para salvar a racionalidade de sua irracionalidade” (WELLMER, 1993, p. 18)¹⁹. Esse momento ainda vai ser retratado como a realização essencial da comunicação, conduzidos pela mimese. A arte vai ser realizada assim como uma racionalidade, mas não aquela que prende a natureza interna e externa a consideração da consciência do progresso no sujeito, uma crítica direta ao positivismo lógico, mas também a lógica sistemática do idealismo alemão.

Sendo a arte refúgio do comportamento mimético, torna-se necessário que o sujeito entenda aquilo que não está nele, o elemento difuso, capturado pela mimese. O que se apresenta é a relação da sociedade irreconciliada, além do momento de irracionalidade que se apresenta pelos sentidos do ser humano. A obra de arte se apresenta como realização da condição humana, pois por meio da crítica consegue demonstrar a totalidade, além do que já é apresentado como dominação da natureza, seja pela técnica

¹⁸ Este es el peligro de toda crítica parcial, es decir, que no se dirija a la totalidad; lo que quizás se pudiera evitar en el caso de la Estética de Adorno si se consiguiera poner en movimiento, por así decir desde dentro, sus categorías centrales, y arrancarlas de su parálisis dialéctica. Para lo cual el requisito previo sería no atenuar, sino concentrar la crítica. (WELLMER, 1993, p. 15)

¹⁹ “Adorno ha, tratado de caracterizar esa autossuperación del concepto como acogida de un elemento «mimético» en el pensamiento conceptual. Racionalidad y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad” (WELLMER, 1993, p. 18).

ou pelo sistema filosófico, que falseiam as atividades humanas, representadas pela técnica e história.

Isso é a condutividade do sentido da arte, por meio de sua aparência e expressão, tanto como ela consegue explorar de maneira enigmática, por ser sempre uma alegoria, perante o real, quanto por se colocar como um objeto repleto de sentido em sua aparência. A obra de arte entende que é ficção, mas não se estrutura perante essa intenção, de ser a expressão do lúdico, muito próximo a um caráter inconsciente da história do sujeito, como pensava Benjamin por meio da cultura como a propagação do inconsciente coletivo. O que se tem é a realização de uma obra de arte, que em sua aparência, consegue demonstrar “como a ficção de uma totalidade cuja o irrealizável se conhece” (ADORNO, 2004, n.p.)²⁰. O que se nega, enquanto a síntese é a construção de sentimentos ainda não explorados, pois isso seria uma pretensão estética atingida apenas pelo teor de verdade, que sempre se apresenta como o desejo de algo, uma intenção apresentada pela arte em sua forma, seja eles motivo ou tema.

A apresentação aqui é justamente do que não é formado, o que não foi articulado, o que infere uma condição de irreconciliação da obra de arte, que se encontra sempre perante uma instância da barbárie social. Similar ao movimento de ler a história a contrapelo, Adorno demonstra que o que a obra de arte expressa e se constrói é a realização de um teor de verdade histórico, expresso pelas limitações do teor coisal do objeto. O que implica o sentido desses momentos é a mediação realizada pelo sujeito, tanto artista, quanto intérprete, que permite que a obra de arte encontre sentido. “O particular, que é o elemento vital das obras, se volatiliza; sua concreção se evapora sob o olhar micrológico. O processo, que em cada obra de arte se converte em algo objetivo, resiste em ser fixado a isso e desfaz o lugar de onde veio” (ADORNO, 2004, n.p.)²¹.

A aparência da obra de arte destaca o critério para sua finalidade, um movimento que desembarca somente por sua lógica, que sempre cria a dependência de suspensão, para que o outro possa existir, aqui levado pelos elementos de crítica da arte, e utopia. Pois, as obras de arte são aparências em si mesmas, apresentam algo em si, “nem a ilusão que despertam, são a aparência estética. O ilusório das obras de arte foi contraído na

²⁰ “como la ficción de una totalidad cuya irrealizabilidad se conoce” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 158).

²¹ “Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace hacia el lugar de donde vino.” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 158).

pretensão de ser um todo” (ADORNO, 2004, n.p.)²². A obra de arte é ante a ideia de essência, por isso apresenta em seu próprio universo, sentido e história.

Pois tudo o que as obras de arte contêm em termos de forma e materiais, de espírito e tema, migrou da realidade para as obras de arte e foi despojada de sua realidade nelas: torna-se assim a cópia dessa realidade. Mesmo a mais pura determinação estética, aparecendo, é mediada com a realidade como sua negação determinada. A diferença das obras de arte em relação ao empírico, seu caráter de aparência, se constitui no empírico e na tendência contra ele. Se as obras de arte quisessem, em nome de seu próprio conceito, anular absolutamente essa relação, anulariam seu próprio pressuposto. A arte é infinitamente difícil também porque deve transcender seu conceito para cumpri-lo, e ainda assim se adapta à reificação (contra a qual protesta) onde se torna semelhante ao real: hoje, o compromisso inevitavelmente se torna uma concessão estética. A inefabilidade da ilusão impede resolver a antinomia da aparência estética em um conceito de aparência absoluta. (ADORNO, 2004, n.p.)²³.

A preocupação que Adorno traz com essa questão é a de como a obra pode explorar em si mesmo uma forma imanente, com sua própria lógica, que faz aparecer um sentido, sem contar com ferramentas como um narrador que de tudo sabe e em tudo está presente. A localização do conteúdo é imanente, não vindo de fora, como o próprio autor intenciona representar, mas como a obra de arte apresenta para intérprete mediar e negar a mediação proposta pelo artista. Como Adorno exemplifica por meio da obra de Proust, que introduz: “imperceptivelmente na mônada da obra de arte, sem estabelecer violentamente sua imanência formal e sem recorrer a um narrador onipresente e onisciente” (ADORNO, 2004, n.p.)²⁴.

A recepção da obra de arte autêntica é dada pela aparência que apresenta e narra toda a história, pois por meio da alegoria a obra de arte, faz aparecer a verdade como um vislumbre da possibilidade, do que poderia ser. O que se instaura na obra de arte, é uma

²² “no la ilusión que ellas despiertan, son la apariencia estética. Lo ilusorio de las obras de arte se ha contraído en la pretensión de ser un todo” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 159).

²³ Pues todo lo que las obras de arte contienen de forma y materiales, de espíritu y tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado en ellas de su realidad: así se convierte en la copia de esa realidad. Hasta la determinación estética más pura, el aparecer, está mediada con la realidad en tanto que su negación determinada. La diferencia de las obras de arte respecto de la empiria, su carácter de apariencia, se constituye en la empiria y en la tendencia contra ella. Si las obras de arte quisieran, en nombre de su propio concepto, anular absolutamente esa relación, anularían su propio presupuesto. El arte es infinitamente difícil también en cuanto que tiene que transcender su concepto para cumplirlo, y sin embargo se adapta a la cosificación (contra la que protesta) donde él se vuelve parecido a lo real: hoy, el compromiso se convierte inevitablemente en una concesión estética. Lo ineffable de la ilusión impide resolver en un concepto de aparición absoluta la antinomia de la apariencia estética. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 162)

²⁴ “imperceptiblemente en la mônada de la obra de arte, sin establecer violentamente su inmanencia formal y sin recurrir a un narrador onnipresente y omnisciente” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 159).

forma de conhecimento que revela a fantasmagoria, uma dialética que busca desenvolver e apresentar por meio de estruturas criadas e categorizadas pela lógica imanente.

O problema de como começar, como terminar, alude à possibilidade de uma teoria das formas estéticas ao mesmo tempo completa e material, que teria que lidar também com as categorias de continuação, contraste, transição, desenvolvimento. e "nó", assim como se hoje tudo tem que estar igualmente perto do ponto central ou ser de proximidade diferente. A aparência estética foi aumentada no século XIX para a fantasmagoria. As obras de arte apagaram os rastros de sua produção; presumivelmente, porque o avanço do espírito positivista foi comunicado à arte, que tinha que ser um fato e se envergonhava do que revelava que seu imediatismo era mediado. (ADORNO, 2004, n.p.)²⁵.

A fantasmagoria é absorvida pela indústria cultural, colocando aparente apenas aquilo que tem a utilidade de ser prazeroso e capaz de despertar o animismo do receptor da obra de arte. Sendo assim, a lógica não passa por esse critério, e como demonstrado acima não é um fenômeno previsto por Hegel. O que se cria é uma nova necessidade dialética, baseada na intenção de dar a ideia uma aparência, demonstrar sensivelmente o sentido já disposto, por isso a obra de arte faz desaparecer o sentido meramente humano, havendo uma mediação sob o objeto e a materialidade histórica:

A modernidade acabou rebelando-se contra a aparência da aparência de não ser aparência. Assim, convergem todos os esforços para perfurar o nexos hermético da imanência das obras, por meio de intromissões francas, deixar livre a produção no produto e põe até certo ponto o processo de produção, ao invés de seu resultado; uma intenção, por outro lado, que não era estranha às grandes representações da época idealista. (ADORNO, 2004, n.p.)²⁶.

A tarefa da obra de arte é fazer aparecer sem o conceito, um claro desvio do que Hegel trata como a representação do espírito, que forma a realidade, para encontrar um sentido. Para Adorno, a categoria da objetividade, disposta no sujeito, apenas compreende parte do mundo, sendo necessária a mediação de outras formas de racionalidade e irracionalidade, dadas pelo teor material das obras de arte. Sendo assim, Adorno renega Hegel, pois esse acredita que existe:

²⁵ El problema de cómo empezar, de cómo acabar, alude a la posibilidad de una teoría de las formas estéticas que sea al mismo tiempo completa y material, la cual también tendría que tratar las categorías de prosecución, de contraste, de transición, de des-arrollo y de «nudo», así como si hoy todo tiene que estar igualmente cerca del punto central o ser de proximidad diversa. La apariencia estética se incrementó en el siglo xix a la fantasmagoría. Las obras de arte borraron las huellas de su producción; presumiblemente, porque el avance del espíritu positivista se comunicó al arte, que tenía que ser un hecho y se avergonzaba de lo que revelaba que su inmediatez estaba mediada. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 160).

²⁶ La modernidad acabó rebelándose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia. Ahí convergen todos los esfuerzos para perforar el hermético nexos de imanencia de las obras mediante intromisiones francas, dejar libre a la producción en el producto y poner hasta cierto punto el proceso de producción en vez de su resultado; una intención, por lo demás, que no era extraña a los grandes representantes de la época idealista. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 160).

[...] concordância entre o conceito e o fenômeno constitui a interpenetração consumada. Por causa disso, a Forma [Form] e a forma [Gestalt] externa não permanecem separadas da matéria ou impostas mecanicamente sobre ela para outros fins, mas aparecem como a Forma que se configura [herausgestaltende Form] e que é inerente à realidade segundo seu conceito". (HEGEL, 2001 p. 129).

As obras de arte são aparências porque expõe seu interior, seu espírito, e somente se conhecem na medida em que conseguem explorar o conteúdo de verdade por sua imanência interna, sendo assim, Adorno faz uma dupla crítica à objetividade da obra de arte, seguindo tanto a finalidade sem fim kantiana, quanto a aparência hegeliana, de modo a ser evocado pelo primado do objeto as possibilidades de alegoria da obra de arte. O primeiro segue um caminho do formalismo, que rejeita qualquer tipo de imanência da coisa, tudo submetido ao sujeito. O segundo rejeitado igualmente, por apresentar uma dialética que apenas a negação determinada, realizada pelo sujeito, conseguisse explorar toda a verdade do espírito, que se absolutiza no sujeito.

As obras de arte são aparências porque revelam o seu interior, o seu espírito, e só são conhecidas na medida em que (contrariamente à proibição do capítulo das anfibiologias) o seu interior é conhecido. Na crítica kantiana do juízo estético, tão subjetivo que não fala de um interior do objeto estético, isso está praticamente pré-pensado no conceito de teleologia. Kant submete as obras de arte à ideia de algo que tem um fim em si mesmo, em vez de entregar sua unidade apenas à síntese do sujeito cognoscente. A experiência artística, como experiência de algo com um propósito, distingue-se da mera formação categórica de algo caótico através do sujeito. Seu propósito precisa do que não serve ao propósito. Desta forma, algo ilusório é introduzido em sua própria coerência; sua lógica ainda é aparência. A sua finalidade tem de ser suspensa pela outra para subsistir. (ADORNO, 2004, n.p.)²⁷.

Cada obra de arte faz aparecer uma verdade única, um particular que explora em si mesmo um universo, como uma mônada. Wellmer explica essa aparição da verdade, comunicada pela obra de arte. Se trata de duas verdades, tanto a harmonizada dentro da obra de arte, quanto aquela objetiva, na qual a obra de arte vai explorar a realidade, por meio dessa síntese interna da obra de arte, que a sua maneira faz uma apresentação da realidade, indo além da mera ideia do artista. Essa estrutura permite a aparição de uma

²⁷ Las obras de arte son apariencia porque sacan fuera su interior, su espíritu, y sólo se conocen en la medida en que (contra la prohibición del capítulo sobre las anfibiologías) se conoce su interior. En la crítica kantiana del juicio estético, que es tan subjetiva que no habla de un interior del objeto estético, esto está prepensado virtualmente en el concepto de teleología. Kant somete las obras de arte a la idea de algo que tiene en sí mismo un fin, en vez de entregar su unidad sólo a la síntesis del sujeto cognoscente. La experiencia artística, en tanto que experiencia de algo con fin, se distingue de la mera formación categorial de algo caótico mediante el sujeto. Su finalidad necesita lo que no sirve al fin. De este modo se introduce en su propia coherencia algo ilusorio; su lógica todavía es apariencia. Su finalidad tiene que suspenderse mediante su otro para subsistir. (ADORNO, 2014, n.p.; 1982, p. 170).

nova forma de conhecimento, ligada muito mais ao artista mediar esse não-idêntico, para uma obra de arte que vai conseguir apresentar isso em sua própria harmonia interna.

O conteúdo de verdade de uma obra de arte, como particular em cada caso, depende que não se falseie a realidade, de que a realidade faça sua aparição tal como é. Se quiser separar analiticamente o que Adorno pensa dialeticamente em conjunto, poderia distinguir entre verdade-1, verdade como harmonia estética (V-1), e verdade-2, verdade como verdade objetiva (V-2). Então, o que quer dizer a unidade de ambas é que a arte só pode ser conhecimento da realidade (V2) em virtude das sínteses estéticas (V-1), e que por outra parte a síntese estética (V-1) só pode ser alcançada através de se fazer aparecer a realidade (V-2). Agora bem, enquanto esfera em que a reconciliação se faz aparente, a arte é já por seu conceito mesmo o outro, a negação de uma realidade reconciliada. Assim, só pode ser verdade, no sentido de fidelidade ao real, à medida que aparece o real como irreconciliado e dilacerado por antagonismos. (WELLMER, 1985, p.21)²⁸.

3. ARTE, SOCIEDADE E AUTONOMIA

Os encontros da estética proposta por Adorno, e a concepção da arte pela arte, proposta por Valéry, dizem respeito sobre a forma e organização do material, contudo se diferem da ordem da estrutura materialista, na questão do método. Essa relação vai se encontrar em como ocorre a constituição da verdade na obra de arte, não imposta pelo autor, mas como uma organização lógica imanente. Uma organização que permite uma comunicação diferenciada, aquilo que não é mais o significante do real, sendo assim antítese social. Contudo, por ter uma lógica própria, não pré-estabelecida pela tradição, ela consegue apresentar o conteúdo de verdade de modo autônomo.

A arte se apresenta como um conceito ambíguo, pois, segundo Adorno, a arte tem como elementos: ser um fato social e, ao mesmo tempo, apresenta sua autonomia como irrevogável. Esse duplo caráter da obra de arte é o que será desenvolvido neste capítulo. Para isso, utilizaremos da conceituação de Albrecht Wellmer, que dispõe a arte como uma forma de síntese, que se difere da lógica da comunicação ordinária. A relação e aparição

²⁸ El contenido de verdad de una obra de arte, por cuanto ése en particular en cada caso, depende de que no se falsee la realidad, de que en él la realidad haga su aparición tal como es. De querer separar analíticamente lo que Adorno piensa dialécticamente en conjunto, se podría distinguir entre verdad-1, verdad como armonía estética (V-1), y verdad-2, verdad como verdad objetiva (V-2). Entonces, lo que quiere decir la unidad de ambas es que el arte sólo puede ser conocimiento de la realidad (V-2) en virtud de la síntesis estética (V-1), y que por otra parte la síntesis estética (V-1) sólo se puede alcanzar si a través suyo se hace aparecer la realidad (V-2). Ahora bien, en cuanto esfera en que la reconciliación se hace aparente, el arte es ya por su concepto mismo lo Otro, la negación de una realidad irreconciliada. De ahí que sólo pueda ser verdad, en el sentido de fidelidad a lo real, en la medida en que haga aparecer lo real como irreconciliado y desgarrado por antagonismos. (WELLMER, 1993, p.21-22).

do sentido na obra de arte, caracterizada pela expressão do não-idêntico, passa antes pela realização da obra enquanto construção estética, mediada pelo sujeito, numa relação em que o sujeito não pode ser dominador de todos os anseios de sentido. Portanto, a obra de arte é trabalho, e seu caráter de fato social não pode ser eliminado ao estudar sua constituição de síntese, pois a arte ainda é dependente da técnica e sua evolução histórica, que auxilia, mas só o sujeito pode mediar o conteúdo de verdade.

Essa síntese, que se difere da comunicação do banal, mas se refere a uma lógica aparente na obra de arte, em cada uma, como uma mônada ela se constitui como síntese não violentas. Síntese que apresenta e repele a realidade em que está inserida, criando críticas e vislumbres sobre outras sociedades possíveis, sem ser a da barbárie. A Teoria Estética tratará da síntese diferenciada da arte, na qual a verdade não funciona mais como o idealismo kantiano, muito menos aceita o positivismo como solução. A relação entre sujeito e objeto se torna cada vez mais latente, por isso Adorno irá demonstrar que há um teor de verdade diferente na concepção da forma estética da arte.

A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade de sua força centralizadora, que reúne em torno de si os *membra disiecta* da obra, vestígios do existente; a obra se relaciona como mundo por meio do princípio que a distingue dele e pela qual o espírito formou o próprio mundo. E a síntese realizada pela obra de arte não é simplesmente aderida aos seus elementos; repete, na medida em que esses se comunicam entre si, um pedaço de alteridade. Também a síntese tem seu fundamento no aspecto material das obras, distante do espírito, naquele em que se ativa, não simplesmente em si mesma. Isso une o momento estético da forma à ausência da violência. (ADORNO, 2004, n.p.)²⁹.

Segundo Wellmer, a concepção da obra enquanto antítese da sociedade envolve três momentos, e ao mesmo tempo que define o conceito de autonomia, demonstra a importância para a síntese que tenta demonstrar o teor de verdade, perante seu caráter de antítese social, são eles:

[...] a explicação de Kant da experiência estética, como uma combinação livre da imaginação e do entendimento, o conceito de Hegel da arte, como um aparecer da idéia repleto de sentido, ou a caracterização de Valéry da lírica,

²⁹ La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la identidad de su fuerza centradora, que reúne en torno a sí a los *membra disiecta* de la obra, huellas de lo existente; la obra está emparentada con el mundo mediante el principio que la distingue de él y mediante el cual el espíritu ha equipado al mundo mismo. Y la síntesis mediante la obra de arte no está simplemente adherida a sus elementos; repite, en la medida en que éstos se comunican entre sí, un pedazo de alteridad. También la síntesis tiene su fundamento en el aspecto material de las obras, lejano al espíritu, en aquello donde ella se activa, no simplemente en sí misma. Esto une el momento estético de la forma a la ausencia de violencia (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 21).

como uma valorosa “hesitação no limiar entre som e sentido”. Em Adorno, determinações análogas desempenham papel importante no esclarecimento do que ele quis dizer com a antítese da arte e empiria e, a partir daí, para uma compreensão de sua ideia da arte (WELLMER, 2003, p. 35).

Como já vimos neste trabalho nas duas primeiras colocações, sobre Kant e Hegel, sobre a transição que Adorno faz do idealismo para o materialismo, esse capítulo tratará da influência de Valéry para essa síntese e logicidade que a arte apresenta como autonomia e fato social na obra de arte. O primeiro tópico analisado é sobre o caráter de trabalho da arte e sua concepção de trabalho social, pois comunicam pela empiria, são artefatos que tentam interpretar e apresentar a realidade, para além da mera alienação e manutenção do *status quo*, pois a arte se apresenta tanto como a aparência empírica, quanto negação da empiria. No entanto, a retratação da história se diferencia da realização da logicidade da razão, como pensava Kant, mas também não se trata de um realismo histórico que apenas significa a realidade que a rodeia.

As obras são vivas enquanto falam, de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação de todo o individual nelas. Precisamente enquanto artefatos, produtos do trabalho social, as obras de arte comunicam também com a empiria, que repudiam, e das quais tiram o seu conteúdo. A arte nega as determinações impressas categoricamente impressas na empiria e, no entanto, oculta na sua própria substância algo existente empiricamente. (ADORNO, 2004, n.p.)³⁰.

Para entendermos como se dá a autonomia da arte na Teoria Estética, primeiro precisamos compreender que a arte é fato social porque enquanto parte da sociedade e produção humana ela é trabalho. Adorno quando pensa a arte como aparência, ele está criando como a arte vai ser tratada, materializada, enquanto trabalho, pois é produção social no sentido marxista. Aqui há em Adorno um trabalho que não é útil, nem pretende alcançar o absoluto, ou dá ao espírito uma aparência objetiva, a subjetividade seria apenas um momento dessa aparição. A obra de arte irá se cristalizar, no sentido de ter características que a limitam enquanto trabalho. Acima da subjetividade que intenta ser expressa, que urge a aparição, há uma necessidade material, um rigor em que a produção necessita da materialidade.

³⁰ Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas. De este modo contrastan con la dispersión de lo meramente existente. Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido. El arte niega las determinaciones impressas categorialmente a la empiria y, sin embargo, oculta en su propia sustancia algo existente empíricamente. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 17)

Ainda que as obras de arte nem sejam conceptuais nem julguem, são lógicas. Nada seria enigmático nelas se sua lógica imanente não colaborasse com o pensamento discursivo, cujos critérios, contudo, as obras geralmente não cumprem. As obras de arte estão muito próximas da forma do silogismo e de seu modelo no pensamento objetivo. Que nas artes do tempo esse, ou aquele, se segue de algo não é uma metáfora; que em uma obra este acontecimento é causado por outro deixa claro ao menos a relação causal empírica. (ADORNO, 2004, n.p.)³¹.

A relação da arte como fato social relaciona a arte com toda a produção social, em que as correlações humanas estão ligadas ao sistema de divisão social do trabalho. Contudo, enquanto representação exterior entende-se que há processos que necessitam da sociedade para ocorrerem. Pensemos, por exemplo, na construção de uma obra e o que envolve todo o momento, que vai além da utilização da razão para inserir um conteúdo, mas da possibilidade de criação perante o caráter social da arte. Sendo assim, só é possível fazer algo perante as possibilidades de construção, só é possível fazer um filme perante a criação da câmera, uma escultura por meio da obtenção do mármore, a pintura pela descoberta da pigmentação.

O que importa aqui para Adorno não é só esse momento como fato social, mas as transgressões que o princípio de identificação contém, pois dado o caráter de tendência à identificação da arte, o sujeito acaba por utilizar das técnicas para desenvolver mecanismos que diferenciam *A Pietá* de Michelangelo de um artesanato qualquer, pois a primeira carrega um traço que supera a realização daquilo que coloca um véu sobre a realidade, para apresentá-la e interpretá-la de outro modo. Os processos que envolvem a arte como fato social, são principalmente a revolta ao conceito, dado pelo não-conceitual inscrito nela, e do próprio teor coisal que revela a falsa reconciliação apresentada no mundo burguês.

A obrigação das obras de arte de serem iguais a si mesmas, a tensão com o substrato de seu contrato imanente, na qual cai deste modo, finalmente a ideia tradicional da homeostase que há que obter, necessitam o princípio da lógica da consequência; esse é o aspecto racional das obras de arte. Sem sua obrigação imanente, nenhuma obra estaria objetivada; esse é seu impulso anti mimético, que está tomado de fora e as converte em um interior. A lógica da arte é,

³¹ Aunque las obras de arte ni son conceptuales ni juzgan, son lógicas. Nada sería enigmático en ellas si su logicidad immanente no colaborara con el pensamiento discursivo, cuyos criterios empero las obras suelen incumplir. Las obras de arte están muy cerca de la forma del silogismo y de su modelo en el pensamiento objetivo. Que en las artes del tiempo esto o aquello se siga de algo no es una metáfora; que en una obra este acontecimiento esté causado por otro deja clara al menos la relación causal empírica. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 209).

paradoxalmente, para as regras de outra lógica, um silogismo sem conceito nem juízo. (ADORNO, 2004, n.p.)³².

Devido à forma estética está organizando os elementos internos e externos, a obra de arte tem sua criação como parte do trabalho social envolvido na construção do objeto. Quando pensamos nas técnicas empregadas na criação de um filme, tem todo o processo de criação e produção humana por trás do processo. Esse bastidor empregado, como um momento, faz com que o sujeito consiga criar obras de arte, mas além das possibilidades há também limitações que impedem a construção. O que Adorno quer tratar como problemas do teor de verdade da arte, e que advém dela ser um fato social são: a necessidade da divisão social do trabalho que carrega em sua origem a divisão de classes e a reprodutibilidade do pensamento identificador que tenta categorizar e formalizar a arte em processos de produção. O modo com que o conteúdo se sedimenta na forma é histórica, por isso sempre há um retrato da barbárie nos elementos técnicos empregados. Não só isso, mas a arte também realiza algo além da técnica, procedimentos que vão além da lógica, contradições que explicam, por exemplo, a realização de um ente que se difere dele mesmo, como o personagem de *Persona*, filme dirigido por Ingmar Bergman, que tem sua protagonista como a existência de uma pessoa que se identifica com a outra, ao mesmo tempo que ambas não são mais elas mesmas. Tal procedimento, a lógica não alcança, se limita, pois é dependente de uma empiria prática.

A unidade que as obras de arte obtêm desse modo as põem em analogia com a lógica da experiência, ainda que seus procedimentos, seus elementos e as relações se distanciam da empiria prática. A relação com as matemáticas que a arte estabeleceu na era de sua emancipação incipiente e que voltou a se apresentar hoje, na era da decadência de seus idiomas, era a autoconsciência da arte de sua dimensão da lógica da consequência. (ADORNO, 2004, n.p.)³³.

³² La obligación de las obras de arte a volverse iguales a sí mismas, la tensión con el sustrato de su contrato inmanente en la que caen de este modo, finalmente la idea tradicional de la homeostasis que hay que obtener, necesitan el principio de la lógica de la consecuencia: éste es el aspecto racional de las obras de arte. Sin su obligación inmanente, ninguna obra estaría objetivada; éste es su impulso antimimético, que está tomado de fuera y las convierte en un interior. La lógica del arte es, paradójicamente para las reglas de la otra lógica, un silogismo sin concepto ni juicio. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 209-210).

³³ La unidad que las obras de arte obtienen de este modo las pone en analogía con la lógica de la experiencia, aunque sus procedimientos, sus elementos y las relaciones entre ellos se alejen de los de la empiria práctica. La relación con las matemáticas que el arte estableció en la era de su emancipación incipiente y que vuelve a presentarse hoy, en la era de la decadencia de sus idiomas, era la autoconsciencia del arte de su dimensión de la lógica de la consecuencia. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 209-210)

O que importa é a expressão que a obra de arte realiza, pois além do prazer ela nega o mundo que está tentando representar. A obra de arte será um fato social, pois em seus momentos ela irá tratar da sociedade, retratar condições do mundo, em representações que só são permitidas pela existência do social. Assim, elas estão ligadas às tecnologias, aparatos conceituais e à própria visão de mundo permitida pela história, seja no momento de construção ou de interpretação da obra. Isso permite que, enquanto objeto, consiga retratar a validade do mundo em que vive, mas para Adorno não se trata em dizer como o mundo pode se tornar aprazível, dado a barbárie derivada do mundo administrado.

Para Adorno haveria um modelo de conhecimento diferente na obra de arte, que estaria pautado nos conceitos de racionalidade e mimese. Com isso, Adorno começa a criar uma constelação que permite mostrar como o sujeito irá implantar no construto elementos que permitam que a arte seja um repúdio à sociedade existente. As consequências de tal caráter da arte que fará com que ocorra a necessidade de a arte ser autônoma é a separação da obra entre o aspecto de coisa e o de signo, como observa Albrecht Wellmer, “são estes locais em que, em Adorno, a ideia da arte como uma esfera de validade *sui generis* se destaca e, com isso, também um conceito de sua autonomia” (WELLMER, 2003, p. 36-37).

No entanto, a logicidade é a força da arte que o constitui da maneira mais enérgica como um ser *sui generis*, como segunda natureza. Se opõe a toda intenção de compreender as obras de arte a partir de seu efeito; mediante a consequência, as obras de arte tornam-se determinadas objetivamente em si mesmas, à margem de sua recepção. Contudo, não há que tomar sua logicidade à *la lettre*. Isso se refere a observação de Nietzsche (que de todo modo subestima diletantemente a logicidade da arte) de que nas obras de arte tudo aparece como se tivesse que ser assim e não poderia ser de outra maneira. A lógica das obras se revela inautêntica ao conceder a todos os acontecimentos e soluções um espectro de variações muito maior do que é habitual na lógica; não se pode evitar pensar na lógica dos sonhos, na qual também o sentimento de consequência necessária vai unida a um momento de contingência. (ADORNO, 2004, n.p.)³⁴.

³⁴ Sin embargo, la logicidad es la fuerza del arte que lo constituye de la manera más enérgica como un ser *sui generis*, como naturaleza segunda. Se opone a todo intento de comprender las obras de arte a partir de su efecto: mediante la consecuencia, las obras de arte quedan determinadas objetivamente en sí mismas, al margen de su recepción. Sin embargo, no hay que tomar su logicidad à la lettre. A esto se refiere la observación de Nietzsche (que de todos modos infravalora de manera diletante la logicidad del arte) de que en las obras de arte todo aparece como si tuviera que ser así y no pudiera ser de otra manera. La lógica de las obras se revela inauténtica al conceder a todos los acontecimientos y soluciones un espectro de variaciones mucho mayor de lo que es habitual en la lógica; no se puede evitar pensar en la lógica de los sueños, en la que también el sentimiento de la consecuencia necesaria va unido a un momento de contingencia. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 210).

A obra de arte, em sua logicidade, apresenta de modo único, e a sua maneira, uma concepção da realidade, que se espera interpretação, mas não é feita com esse fim. Se espera uma recepção dessa obra, pois existe um conteúdo cifrado, oculto, que ela tenta comunicar, e só se pode comunicar algo perante ao outro, a arte não quer ser um grito isolado e que ninguém escuta, visto que isso já é a realidade dos esquecidos e da história não contada.

Mas, entre essa inspiração, um tanto que alterada da visão hegeliana, da concepção de aparência estética em Adorno, o que realmente vai importar é o trabalho, enquanto organizador dos momentos, que vai tratar de modo a dar forma a um conteúdo, e dependente dos materiais disponíveis. O que se cria? Uma realidade que está ligada, historicamente, com a organização realizada pelo artista. Portanto, a separação instaurada é na verdade uma dialética entre a construção e o primado do objeto na arte. Daniel Pucciarelli (2020, p. 101) demonstra que por ser um trabalho, a obra de arte está interagindo com o seu contexto sócio-histórico, então é um princípio do trabalho social objetivado. Essa construção permite que a obra seja um artefato que transforma o fato social em um próprio objeto que a obra de arte controla internamente.

A aparência da arte está, estritamente, ligada ao conteúdo da arte, enquanto organização do material historicamente disponível. Mas, em Adorno isso não é: 1) uma verdade que representa exatamente a realidade; 2) a arte é mais que uma ideia tornada objetiva, pois é a realização da verdade que imana pela forma estética.

Que a arte seja, por uma parte, um produto do trabalho social do espírito, um fato social, torna-se explícito quando a arte se aburguesa. A arte trata a relação do artefato com a sociedade empírica como objeto; ao princípio deste desenvolvimento se encontra com Dom Quixote. No entanto, a arte não é social, nem pelo modo de sua produção que se concentra em cada caso a dialética das forças e das relações produtivas, nem pela origem social de seu conteúdo. (ADORNO, 2004, n.p.)³⁵

As obras de arte têm são um fato social pela necessidade da empiria, ainda que careça da mediação humana, e que durante a refração estética consiga identificar como a lógica do primado do objeto ligue os conteúdos históricos pela linguagem. Pois, Para Adorno, a arte só consegue ser autônoma, por ser refratária à sociedade que pertence. A

³⁵ Que el arte sea, por una parte, un producto del trabajo social del espíritu, un fait social, se vuelve explícito cuando el arte se aburguesa. El arte trata la relación del artefacto con la sociedad empírica como objeto; al principio de este desarrollo se encuentra Don Quijote. Pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido (ADORNO, 2004, n.p; 1982, p. 340).

concepção conceitual parte do fenômeno de refração da luz, que ao incidir sob diferentes formas, muda a velocidade da luz, e tem sua aparência de um modo diferente. Sendo assim, ao entrar na água a luz terá funcionamento diferente, nos enganando, caso tentemos pegar um peixe, ou outro objeto, que esteja sobre ela e nossa perspectiva de observação seja sob a água. A arte teria o mesmo funcionamento, no qual o conteúdo expresso se refrata, não sendo o mesmo captado pela razão da identidade. Adorno percebe que pela linguagem diferente, a arte permite uma nova interpretação e observação do mundo, diferente da lógica formal. A arte será sempre refratária a sociedade, embora sua autonomia esteja ligada à sua inserção na sociedade.

A arte não é a síntese violenta da identidade, que reduz a totalidade na capacidade intencional do sujeito de assimilá-la. O princípio da negação determinada é o de que a finalidade expressa, imanente, na arte é uma realização diferente da lógica conceitual. A obra tem sua própria lógica, e sua lei formal, que possibilita a comunicação da denúncia desde a forma: “a denúncia só seria possível para o que a estética social deixa de lado; nas obras de arte o conteúdo fala desde suas estruturas formais” (ADORNO, 2004, n.p.)³⁶. Ao se colocar, como uma aparição dos fatos sociais, ela é um trabalho, realizado a partir de um ato físico - o pintar da pintura, a escrita da poesia. O cantar e tocar da música - ao mesmo tempo que um ato intelectual, que transforma uma ideia em sua aparição sensível, o ato de composição de uma obra, sua construção e saída da linguagem abstrata, para uma síntese dialética entre mimesis e racionalidade pela forma estética. O ato de refratar a sociedade é a demonstração do exterior pelo processo de produção do trabalho, que ordena o material e o teor histórico, transformando o pensar em expressão da coisa.

Isso não pode nem o eliminar nem o negar; desde o ponto de vista social, o momento enfático da aparência nas obras de arte é, enquanto corretivo, o *órganon* da verdade. As obras de arte que não insistem de uma maneira tão fetichista em sua coerência, como se fossem o absoluto que não pode ser, carecem de valor de antemão; mas a subsistência da arte é precária enquanto toma consciência de seu fetichismo e (como foi sucedido desde meados do século XIX) se apega a ele. (ADORNO, 2004, n.p.)³⁷.

³⁶la denuncia sólo sería posible para lo que la estética social deja de lado: la configuración. Socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 347).

³⁷ Esto no pueden ni eliminarlo ni negarlo; también desde el punto de vista social, el momento enfático de la apariencia en las obras de arte es, en tanto que correctivo, el *órganon* de la verdad. Las obras de arte que no insisten de una manera tan fetichista en su coherencia, como si fueran lo absoluto que no pueden ser, carecen de valor de antemano; pero la subsistencia del arte se vuelve precaria en cuanto toma consciencia

O que Adorno tenta construir é uma estética que oferece sua autonomia, não apenas pelo fato social que pertence, mas pela realização da objetivação que conduz o sujeito para fora, uma dialética que obriga o espírito a ser expresso para fora, de modo que ele mesmo já não seja o sujeito. A obra de arte vai obedecer a esse conceito de primado do objeto, pois o sujeito nada mais é que outro elemento na produção da obra de arte, sendo assim um outro objeto perante a arte. Essa função subjetiva é a da mediação, interpretação e ordenamento dos materiais, ele não expressa nada, quem expressa é a obra de arte, pois sem a aparência da obra a ideia ficaria apenas retida na abstração do pensar.

Esse processo é próprio da forma, no entanto, ela carece da aparência empírica para conseguir se comunicar. Na Teoria Estética os elementos que compõem a arte não podem ser considerados únicos para definir sua essência, principalmente, porque a realidade do fato social e a lei formal são ambas necessárias para a arte conseguir expor, pela linguagem, um conteúdo que consiga expressar o fugaz conteúdo de verdade, que o lampejo da verdade produz. Portanto, a forma depende do social, pois é conteúdo sedimentado.

Precisamente, como artefatos, produtos do trabalho social, as obras de arte se comunicam também com a empiria que a repudiam, e dela extraem seu conteúdo. A arte nega as determinações impressas categoricamente à empiria e, no entanto, oculta em sua essencial algo existente empiricamente. Se a arte se opõe à empiria mediante ao momento da forma (e a mediação de forma e conteúdo não se pode entender sem esta distinção), a mediação há de realizá-la de uma maneira, até certo ponto geral, na qual a forma estética é conteúdo sedimentado. As formas na aparência mais pura (as formas musicais tradicionais) remetem em seus detalhes idiomáticos a um conteúdo, como a dança. (ADORNO, 2004, n.p)³⁸

Ou em outro momento em que ele explica não só a questão da mediação, mas mostra que isso é a representação do significado do em si na arte, a história:

de su fetichismo y (como ha sucedido desde mediados del siglo xix) se aferra a él. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 343).

³⁸ Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido. El arte niega las determinaciones impresas categorialmente a la empiria y, sin embargo, oculta en su propia sustancia algo existente empíricamente. Si el arte se opone a la empiria mediante el momento de la forma (y la mediación de forma y contenido no se puede entender sin esta distinción), la mediación hay que buscarla de una manera hasta cierto punto general en que la forma estética es contenido sedimentado. Las formas en apariencia más puras (las formas musicales tradicionales) se remontan hasta en sus detalles idiomáticos a un contenido, como la danza. (ADORNO, 2004, n.p; 1982, p. 17).

Prototípico das obras de arte é o fenômeno dos fogos de artifício, que devido a sua fugacidade e como entretenimento vazio apenas são tomados pela mirada teórica; só Valéry elaborou raciocínios que conduzem ao menos próximo deles. Os fogos de artifício são aparições por padrão; algo que aparece empiricamente, liberado do peso da empiria, da duração, a um tempo signo celeste e produzido, advertência, escritura que se ascende e desaparece, mas que não se pode ler enquanto significado. (ADORNO, 2004, n.p.)³⁹.

Esse momento de trabalho como produção da obra de arte é nada mais que um momento da arte como fato social, um entre os vários da constelação criada por Adorno, pois ele interliga os momentos da relação da verdade e da produção como momentos integrantes, que não podem ser tidos como a construção da verdade. O destaque é que, o momento da aparência, não é também a origem do conteúdo social inserido na obra, um fato interessante, pois a forma estética garantirá que haja uma apresentação única do teor de verdade, que não está ligado ao já existente. Enquanto a filosofia de Hegel quer identificar o mundo e encontrar maneiras de representação que expressem de modo adequado a identificação, Adorno quer encontrar o momento em que o não-idêntico, aquilo que não está disposto no mundo administrado, possa ser expresso como um relâmpago.

Wellmer trata a questão da aparência em Adorno como um processo que não expressaria a verdade, por si, pois a estrutura do conhecimento se difere da de Hegel, enquanto representação da verdade, no idealismo presa à subjetividade da ideia. A obra de arte não vai apenas ter sua verdade por tornar aparente, portanto, temos uma realidade que não poderia ser apresentada, fenômeno que Adorno chama da aparição da arte como fogos de artifício, pois é um lampejo que não pode ser captado. A aparência da arte é esse momento em que há a aparência da verdade de modo que não pode ser captado, nem pelo artista, nem pelo receptor, mas inscrita pelo próprio primado do objeto. Como demonstra Wellmer:

Na obra de arte, a verdade aparece de forma sensível: isto constitui seu privilégio frente ao conhecimento discursivo. Pois, na obra de arte, aparece de forma sensível, a verdade volta a ser velada para a experiência estética; como a obra de arte não pode dizer a verdade que faz aparecer, a experiência estética não sabe que é o que experiencia. A verdade que se mostra no relâmpago fugaz

³⁹ Prototípico de las obras de arte es el fenómeno de los fuegos artificiales, que debido a su fugacidad y en tanto que entretenimiento vacío apenas han sido tomados en cuenta por la mirada teórica; sólo Valéry elaboró razonamientos que conducen al menos cerca de ellos. Los fuegos artificiales son apparition κατ' ἐξοχ' ἦν: algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración, a un tiempo signo celeste y producido, advertencia, escritura que se enciende y des-aparece, pero que no se puede leer en cuanto a su significado. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 129).

da experiência estética ao mesmo tempo, enquanto concreta e presente, é impossível captar. (WELLMER, 1993, p. 19)⁴⁰

Tais meios podem ser expostos de modo que dependa do trabalho do artista, para que ocorra uma inserção não dominadora, isto é, de modo que não pretenda imprimir a identidade como pensamento a ser objetivado. Em Adorno esses elementos são colocados como construção e expressão, o primeiro dado pelo intelecto do autor, meios técnicos e realização social do conteúdo. Já a expressão está ligada com a relação com a verdade, a expressão mimética da obra de arte. A mimese aqui é a expressão do não-idêntico, a realização da própria experiência, e não de um pensamento da realização de um discurso que tenta, na linguagem discursiva, retratar a realidade como uma descrição das experiências. Por se tratar de uma realização não tanto definitiva, quanto apresentação do instante da experiência, podemos dizer que os impulsos miméticos da obra de arte são uma realização do contexto da racionalidade expressa pela lógica da própria obra de arte..

O sujeito tomou consciência da perda de poder, causada pela tecnologia por ele, que se ergue como problema, possivelmente a partir do impulso inconsciente de dominar a heteronomia ameaçadora, integrando-a no ponto de partida subjetivo, convertendo-a em um momento do processo de produção. Pela ajuda do que veio da imaginação, o caminhar da figura pelo sujeito, não é uma magnitude fixa, (Stockhausen chamou a atenção sobre isso), senão o que se diferencia na relação com a acuidade e a falta de acuidade. Por sua parte, o imaginado sem acuidade pode, enquanto mediação específica da arte, ser imaginado em sua vaguidade. Aqui, o procedimento experimental se move no fio de uma navalha. Não está claro se obedece à intuição que se remonta a Mallarmé, mas foi formulada por Valéry, de que o sujeito comprova sua força estética permanecendo proprietário de si mesmo ao se entregar à heteronomia ou se ratifica mediante esse seu ato de abdicação. Em todo caso, já que os procedimentos experimentais (no sentido mais recente) estão organizados sobre o todo de maneira subjetiva, é quimérica a crença de que mediante eles a arte se desprende de sua subjetividade e se convertem no em-si, que no restante dos casos só finge ser. (ADORNO, 2004, n.p.)⁴¹.

⁴⁰ En la obra de arte, la verdad aparece en forma sensible; esto constituye su privilegio frente al conocimiento discursivo. Pero precisamente porque en la obra de arte aparece en forma sensible, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética; como la obra de arte no puede decir la verdad que hace aparecer, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta. La verdad que se muestra en el relampagueo fugaz de la experiencia estética es al mismo tiempo, por cuanto concreta y presente, imposible de captar (WELLMER, 1993, p. 19).

⁴¹ El sujeto ha tomado consciencia de la pérdida de poder que le ha causado la tecnología creada por él, la ha elevado a programa, posiblemente desde el impulso inconsciente de dominar la heteronomía amenazante integrándola en el comienzo subjetivo, convirtiéndola en un momento del proceso de producción. En ayuda de esto vino que la imaginación, el paso de la figura por el sujeto, no es una magnitud fija (Stockhausen ha llamado la atención sobre esto), sino que se diferencia en relación con la agudeza y la falta de agudeza. Por su parte, lo imaginado sin agudeza puede, en tanto que medio específico del arte, ser imaginado en su vaguedad. Aquí, el procedimiento experimental se mueve en el filo de una navaja. No está claro si obedece a la intención que se remonta a Mallarmé, pero fue formulada por Valéry, de que el sujeto acredite su fuerza estética permaneciendo dueño de sí mismo al entregarse a la heteronomía o si ratifica mediante este acto su abdication. En todo caso, ya que los procedimientos experimentales (en el sentido más reciente) están organizados pese a todo de manera subjetiva, es quimérica la creencia de que mediante ellos el arte se

O retrato estético da aparência, por meio dos elementos retratados, forma uma constelação que consegue demonstrar a experiência mesma, não se tratando dos argumentos idealistas, que expressam a realidade pelo pensar, e que a dialética tem o sujeito como organizador e realizador da verdade. Em Adorno o sujeito funciona como um médium, que interliga os momentos de objetividade do mundo, colocando-os na obra de arte, de modo que não seja um discurso sobre a realidade, mas uma experiência que vá além do fato social que ela torna aparente. Aqui a obra de arte consegue por um momento relampejar um instante da sociedade utópica, que não pode ser vista diretamente por nós.

Dessa forma, os sujeitos são a mediação desses extremos, e assim Adorno começa a se distanciar de seu teor idealista. A proximidade com as teorias de Walter Benjamin, são importantes nesse momento. A teoria do conhecimento do prefácio da obra “Origem do Drama Trágico Alemão” é a realização da aparição da verdade de modo que não seja assimilada pelo sujeito, ela ocorre por via da apresentação [Darstellung], e não a representação da realidade. Isso, pode ser considerado o mote da teoria do primado do objeto adorniano, que faz com que a obra de arte seja essa apresentação da experiência. O conceito de apresentação depende muito menos de métodos da razão, pois é o percurso do pormenor da coisa, que na junção de todos os elementos consegue expressar a verdade.

A arte vai, então, se manter como trabalho, pois precisa da mediação humana, a organização dos elementos, que irão superar a intencionalidade da razão, para uma intencionalidade dada pela obra, por meio de sua lógica imanente. Essa superação da razão da identidade em Adorno passa pela relação da autonomia da arte, enquanto objetividade que consegue expressar uma realidade diversa, que consegue ser tanto denúncia, quanto utopia. A obra de arte, por ser uma realização humana, depende muito dessa realização objetiva que é autônoma e antítese social, uma condição que, em um duplo movimento, expressa o social, numa síntese e lógica única.

Em um texto de apresentação à edição brasileira de *Sem Diretrizes - Parva Aesthetica* (ADORNO, 2020), Luciano Gatti demonstra que o que Adorno quer defender sob o conceito de finalidade sem fim diz respeito ao momento de autonomia da arte, de libertação entre o que é o tradicional e sua finalidade - ligada à outras ações, como “dança,

desprende de su subjetividad y se convierte sin más en el en-sí que en el resto de los casos sólo finge ser. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 45-46).

sociabilidade e entretenimento” (GATTI, 2020) - irá conseguir sua autonomia pela sua imanente lei formal. A arte estaria fazendo uma negação determinada da finalidade, pois ela ainda irá se manter como fato social. Do mesmo modo que ocorre com a tradição, consagrada no debate que veremos com Valéry, e sua influência na hesitação entre construir uma forma que se baseia na tradição, ao mesmo tempo que a nega, essa conservação, um princípio que busca não apenas a fuga do que já existe, mas que, para Adorno, é o princípio de construção da forma, que formula a obra de arte como autônoma.

A arte é *sui generis* por dois momentos da concepção que se coloca enquanto fato social, cuja expressão da realidade, em sua perspectiva histórica, está posta como uma aparição do que ela põe em dúvida e a dúvida de si mesma, postas pela formal. Essa liberdade conquistada pela sua separação do âmbito sacro, tenta demonstrar uma ordem pouco sustentável, devido ao social que ela se insere ser um completo caos, devido a subversão do mundo administrado. O que Adorno coloca é que a arte ao tentar representar a natureza, ela vai se sustentar perante um conceito de incondicional que ela não pode ser controlada. A arte tentaria, portanto, sair desses tabus, técnicos e ideológicos, que acompanham as normas da arte, isto é, a arte cria em seu interior um ornamento que abarca a recepção da tradição e a intenção do artista, ambos que serão fortemente guiados pelo que a obra é em sua concepção final.

Pois a liberdade absoluta na arte (isto é, em algo particular) entra em contradição com a situação perene da falta de liberdade no todo. Nesse, o lugar da arte se tornou incerto. A autonomia que a arte obteve, depois de se livrar de sua função cultural e suas sequelas se nutria da ideia de humanidade, que se abalou quanto menos a sociedade se tornava humana. Na arte desapareceram como consequência de sua própria lei de movimento, os constituintes procedentes do ideal de humanidade. Mas, a autonomia da arte é irrevogável. Fracassaram todas as tentativas de restituir a arte mediante uma função social, seja o que ela duvida ou o que manifesta dúvida. (ADORNO, 2004, n.p.)⁴².

Tal princípio é formalizado pelo material, não como elemento imóvel e apático, que permite que “o material, ao contrário, traz consigo uma organização, até mesmo uma intenção que decorre da história; o material, em suma, não é o som ou a cor, por exemplo,

⁴² Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto. La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad. Pero la autonomía del arte es irrevocable. Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante una función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 11).

mas as relações de sons e de cores produzidas até o momento.” (ADORNO, 2020, p. 15). As obras de arte apresentam, por seu princípio de autonomia, a história do desenvolvimento técnico, pois quando ela faz essa antítese social, ela está contestando como ela se coloca perante a realidade, isto é, o que a obra de arte tem a dizer e sua diferenciação perante a realidade. A realidade dada pela experiência não é dada imediatamente, mas por intermédio da forma, por isso ela não reproduz a linguagem do real de maneira estrita. E essa racionalidade deriva do: “conjunto de todos os momentos da logicidade ou da consequência nas obras de arte é o que se pode chamar sua forma” (ADORNO, 2004, n.p.)⁴³.

Como Chiarello nos mostra, devido à sua forte influência da filosofia de Benjamin, Adorno tenta remodelar a seu modo a filosofia que busca no imediato, que para Adorno deve ser mediado e participar da interpretação. Tal concepção, é que a obra de arte, por ser um trabalho, vai carregar uma nova proposta de conhecimento. A dialética do conceito é a que produz uma imagem, sobre o mundo, não necessariamente correspondente a ele, um outro trabalho intelectual, e por vezes corpórea, que visa pelo estético, criar uma “imagem configurada pela obra de arte autêntica” (CHIARELLO, 2006, p. 22). Essa concepção nada mais é do que a obra de arte, enquanto sua concepção de trabalho, que transforma o ser humano e o meio em que vive a partir de sua produção. Adorno considera o caráter de trabalho social da obra de arte, por sua composição de contraposição à sociedade, dado por seu surgimento como prática burguesa, mas não somente pelo estado de ser uma “relação do artefato com a sociedade empírica como objeto” (ADORNO, 2004, n.p.), ou seja, a arte precisa da mediação do espírito, por meio do trabalho social, para conseguir se tornar aparente. A arte vai encontrar na sua lei imanente, uma situação de troca, em que tudo nela é para seu outro, pois a obra de arte não é socialmente útil, muito menos tenta se basear nas normas existentes, pois é a cristalização do conteúdo imanente, o que poderia ser descrito como: “o não-social da arte é a negação determinada da sociedade determinada” (ADORNO, 2004, n.p.). Somente na lei imanente que ela consegue cristalizar esse conteúdo e distanciar da sociedade que denuncia.

⁴³ “El conjunto de todos los momentos de la loicidad o de la consecuencia en las obras de arte es lo que se puede llamar su forma” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 215).

Mas a arte não é social, não somente pelo modo de sua produção, na qual se concentra, em cada caso, a dialética de forças e das relações produtivas, nem pela origem social de seu conteúdo. Mas bem, a arte torna-se social por sua contraposição à sociedade, e essa posição não a adota até que seja autônoma. [...] A arte só se mantém viva graças a sua força de resistência social; se não se coisifica, se converte em mercadoria. O que a arte carrega da sociedade não é a comunicação com ela, senão algo muito mediado, a resistência na qual o desenrolar social se reproduz graças ao desenvolvimento intraestético, sem ser imitação. (ADORNO, 2004, n.p.)⁴⁴.

Essa amostragem do que a obra de arte considera autonomia, por meio da forma estética, assegura possibilidade de interpretação do desconhecido, pois é por esse meio que ocorre um "[...] domínio sobre as coisas que como tal não se reconhece." (CHIARELLO, 2006, p. 53). Tais procedimentos são importantes para entender que a obra de arte tem sua autonomia, justamente, na qual a lógica conceitual não consegue demonstrar, pelo princípio de negação determinada.

A obra de arte é para Adorno uma constelação desses momentos que ela integra. Baseado no princípio de Benjamin, que faz a ligação dos extremos no particular, não sendo um consenso, mas um conflito. Esse momento histórico que reúne o passado da tradição, a produção no presente e a utopia que denuncia um outro futuro por vir. Uma concepção de expressar, pela linguagem, um aspecto que foge do conceito, que traduz não só o existente, mas também o que há de existir. O que é arte deixa de ser, e o conteúdo se transforma, tal concepção é a de que a cada novo na obra de arte, temos uma nova, já antiga, tradição. A forma também é, em seu momento de técnica, um conteúdo sedimentado, de outros elementos e formas já estabelecidos por outras artes. A história vai requerer, por seu teor natural, uma solução de problemas não resolvidos, que surgem como realidade a partir do trabalho social da arte, uma tentativa de solucionar problemas que já eram aparentes na tradição. A obra de arte, faz pela constelação, uma forma aos elementos, ela não se dá nem como fórmula geral, nem como ausência total de ordenamento.

⁴⁴ Pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. [...] El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se coisifica, se convierte en mercancía. Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy mediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se reproduce gracias al desarrollo intraestético sin ser imitado. (ADORNO, n.p.; 1982, p. 340).

A definição do que a arte é sempre está marcada pelo que a arte foi, mas só se legitima através do que a arte se tornou, e a abertura ao que a arte quer (e talvez pode) chegar a ser. Assim como, há que manter sua diferença a respeito da mera empiria, a arte muda qualitativamente em si mesma; algumas coisas como os objetos de culto se transformam por meio da história na arte, ao não serem; algumas coisas que eram arte já não são. (ADORNO, 2004, n.p.)⁴⁵.

O conceito de autonomia está ligado ao modelo de forma e conteúdo de Paul Valéry, que consiste no modelo de forma e conteúdo, mas no momento em que a razão hesita, perante a construção, a significação dos momentos, o momento em que a racionalidade se faz menor perante ao absoluto, o que permite a expressão do não-idêntico. Em Adorno, tal momento ocorre pelo caráter mimético expresso na arte. E, inspirado pelo poeta francês, ele cria uma subjetividade que é a renúncia do momento mimético da autopreservação, mas que é colocado como mimese do belo natural. A arte vai deixar, assim, de ser mera aparência, mas pelo intuito de impactar o que a natureza não consegue dizer em sua essência, ela permite, pelo traço da objetividade a realização da linguagem do não-comunicável.

Paul Valéry faz em sua literatura e ensaística um modelo de materialismo que Adorno considera de segundo grau. As afinidades entre o francês e Benjamin são muitas, e o que mais vai nos importar nesse momento é sobre a linguagem da natureza, nesse autor que prega a ausência de religião, mas não o fim da teologia. A autora Elizabeth Kessler ajuda na compreensão, de que a estética de Valéry é preocupada em como o espírito se relaciona com a matéria. Ela vai demonstrar, por meio de uma série de relações entre o materialismo de Benjamin e o de Adorno, a que mais nos interessa, é como ocorre a relação entre o espírito, que não corresponde ao absoluto ou o transcendental.

A estética de Adorno é um tanto preocupada em como a noção de forma é importante, pois é a partir de sua aparição que o material é ressignificado, pela mediação do espírito, tornando o conteúdo uma antítese social, ao mesmo tempo que o material posto ali é um fato social ou, nas palavras de Adorno: “Um umbral da consciência social da estética frenda a banalidade é que a estética reflete a crítica social do idelógico nas

⁴⁵ La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser. Así como hay que mantener su diferencia respecto de la mera empiria, el arte cambia cualitativamente en sí mismo; algunas cosas, como los objetos de culto, se transforman mediante la historia en arte, lo cual no eran; algunas cosas que eran arte ya no lo son. (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p.14).

obras de arte em vez de repeti-la”⁴⁶. O que irá gerar a autonomia é o momento de hesitação do espírito perante ele mesmo, dado que o material de uma obra de arte é nada mais que aquilo que foi mastigado pelo espírito, como nos demonstra Kessler: “A poesia traduz a linguagem das coisas, as coloca de volta à sua primeira aparição” (KESSLER, 1999, p. 82)⁴⁷. Essa tradução que Valéry diz, é o momento que Adorno percebe uma marca da relação entre a autonomia da arte que se opõe à sociedade e a razão de ser do material que é por si um conteúdo histórico. O espírito não está pronto, ele precisa passar pelo material, o mastigar, para então absorver na forma estética a autonomia de expressão estética, uma forma que possibilite demonstrar as dores do mundo: “o material, são todos os materiais que receberam a marca violenta do trabalho humano, sua mordida; é o rosto apagado de Abel ao longo da história” (KESSLER, 1999, p 80)⁴⁸.

Essa concepção de Paul Valéry pode ser melhor compreendida pela obra de Márcio Seligmann-Silva, em “Ler o livro do mundo”: Esta linguagem ordinária, arbitrária, Valéry iguala à prosa. A principal característica dessa linguagem é justamente sua transitividade - que os filósofos, segundo Valéry, não percebem. O objetivo dessa linguagem é a comunicação; uma vez decodificada a mensagem, o texto vira letra morta, extingue-se” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 102). Essa concepção na verdade será percebida por Adorno, em sua filosofia, mas a correlação passa por um sistema em que a relação entre sujeito e objeto não é feita pela intencionalidade. A concepção tomada, como referência a Valéry, por Adorno é a de que a arte apresenta sua autonomia na lei formal, permitindo que haja uma síntese que não mate a arte, pois ela não serve apenas para ser significada pelo receptor.

A forma vai superar qualquer intencionalidade do artista, tendo seu teor de verdade convertido ou não ao que ele queria expressar, pois o que importa para Adorno é o primado do objeto artístico. É óbvio que a arte, por seu próprio caráter de produção do trabalho, no qual o artista vai desenvolver técnicas e habilidades que possam expressar, tecnologias vigentes e até mesmo um retrato que expresse melhor o período histórico. Embora, isso não vá passar de ser apenas um dos elementos constitutivos da arte, ou

⁴⁶ “un umbral de la conciencia social de la estética frente a la banalidad es que la estética refleja la crítica social de lo ideológico de las obras de arte en vez de repetirla.” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 351).

⁴⁷ “La poésie traduit la langue des choses, les remet à leur premier apparaître” (KESSLER, 1999, p. 82).

⁴⁸ Le matériau, ce sont toutes les matières qui ont reçu l’empreinte violente du travail humain, sa morsure ; c’est le visage effacé d’Abel tout au long de l’histoire” (KESSLER, 1999, p 80)

melhor dizendo, da construção da arte. A arte tem uma hesitação do espírito, perante a forma e o conteúdo apresentado, entre o como e o que é expressado pelo objeto. De mesmo modo ocorre com o inconsciente, pois não é apenas a intencionalidade consciente que não pode ser definida como conteúdo de verdade, mas também as bases da psique do artista muito pouco têm a dizer sobre o objeto realizado.

Vejamos o exemplo de Julio Cortázar, que em seu conto *Casa Tomada*, que segundo ele é um sonho escrito imediatamente após acordar, foi apenas trocado a narrativa e os personagens, pois o sonho não teria a lei formal necessária. No entanto, vivendo um exílio da ditadura argentina ele executa, pela forma do poema, um medo de perder seu lar, perder para o mal desconhecido que cresce em seu período histórico, aquilo que é imprevisto, o que nem mesmo pode ser conceituado, apenas a sombra que surrupia seu lar e o põe para fora. Para Cortázar isso é apenas um sonho que ele descreve na forma literária, uma concepção que coloca o conto como consciência na realização e organização do trabalho construtivo, embora seja para o leitor uma abertura a várias possibilidades de interpretação. A realização do artista é também abdicar da autopreservação, colocando em aberto, pela síntese do não-idêntico, a realidade que o rodeia, em uma literalidade da impotência, da apatia causada pelo ruído da ditadura, que logo te expulsa, e distante não pode lhe causar nada, além de já ter retirado sua casa e pertences: “Nem sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e fiz correr comigo até a porta, sem olhar para trás. Os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, à nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. Não se ouvia nada agora” (CÓRTAZAR, 1986, p. 17).

Adorno não entende o sujeito como o identificador da existência humana, a arte nem mesmo seria capaz de replicar o mundo como ele é, e quando tenta, acaba por demonstrar a realidade do mundo administrado como reconciliado. Essa síntese, portanto, não faz parte da comunicação do cotidiano, como se quiséssemos resumir os acontecimentos em uma obra, como se a função social da arte fosse carregar os dizeres históricos, de modo prazeroso, como mero entretenimento ou como repetição da ideologia. Dessa forma, a hesitação prolongada entre som e sentido ganha um outro ponto, pois ela apresenta uma linguagem que faz referência tanto ao que é dito, quando ao que é

pensado sobre isso, uma jornada que não se difere, mas que precisa sempre dar um passo atrás, para mergulhar no sentido do objeto.

Adorno em seu texto *Sem diretrizes* irá descrever que a normatividade é um problema que limitaria a produção artística, porque a realização da forma, sua construção, vai buscar a expressão, e nem sempre ficará presa a própria obra, como um invólucro estilístico que permite por si representar qualquer coisa. Pela cifra do sofrimento do mundo, a realidade expressa essa necessidade da arte de que o novo é o que realiza uma antiga necessidade, aquilo que ainda não foi expresso, pois não tinha encontrado uma forma de se realizar pelas linguagens disponíveis. Trata-se mais de buscar novas construções, do que limitar a arte a sempre romper com a tradição. A hesitação limiar entre som e sentido, condiz com a criação de uma diretriz, que não pode ser rígida o suficiente para limitar o exprimido. A arte deve dizer, dentro da mônada que constrói, o que é certo e errado, pois é dentro da “complexidade da própria coisa” (ADORNO, 2020, p. 58), e por meio da técnica, que é possível demonstrar o que deve ou não ser certo e errado.

Em um outro texto, chamado *Sobre a tradição*, Adorno irá demonstrar que essa hesitação é crucial para o conceito de lei formal, que vive o conflito entre fato social e autonomia, pois é somente pela forma que é possível esse rompimento com a mera tradição, ao mesmo passo que não se garante uma arte sem a materialidade da história, sendo esses os dois princípios exigidos pela obra de arte. Como diz Adorno: “o que hoje, em diversos meios artísticos, é chamado de redução pertence à experiência de que não se pode utilizar nada além do que é exigido aqui e agora pela forma [Gestalt]” (ADORNO, 2020, p. 76).

Tal procedimento é utilizado por Valéry, e já foi analisado nos estudos benjaminianos, em como Valéry tenta expressar esse limiar entre a aparência da poesia - o som - e a construção de sentido, que não é criação, para que ocorra a expressão da verdade. Figuras como a do mar, apresentam uma sociedade, ao mesmo tempo que é a sua antítese, que desfigura o que o autor quer expressar. Isso seria o que Valéry chama de “hesitação limiar entre som e sentido” da lírica, pois o autor é muito mais que um escritor que tenta reportar o social ou criar conceitos por meio das imagens simbólicas inseridas. O escritor, segundo Benjamin, teria que esconder as associações livres de ideias ou absorvê-las, pois elas precisam ser expressas apenas enquanto aparência, não enquanto

tentativa de expressão escrita (BENJAMIN, 2020, p. 95). A arte seria o momento do jogo que realiza a ligação, mediada em aparência, entre a hesitação de som e sentido. A obra precisa de interpretação, justamente, por estar cifrada, do artista conseguir explorar a essência da materialidade na aparência da arte, pois isso gerará a necessidade de atenção e interpretação: “Como o conteúdo social da arte não se encontra fora de seu princípio individualizante, senão na individuação, que é algo social, a essência social da arte está oculta a arte mesma e tem que ser recuperada pela interpretação” (ADORNO, 2004, n.p.)⁴⁹.

A capacidade de práxis da obra de arte, em relação a sua antítese social, advém da capacidade de denúncia da práxis falsa, não teria uma organização completa dos materiais históricos, além de ser carregado de intencionalidade. A arte, teria por sua mediação do trabalho social, a realização de uma humanidade transformada, pois ela ainda é humanidade, imagens da negatividade do que é posto no social. Portanto, a arte seria mais práxis, do que a imediaticidade, pois ela é inserida no conceito de humanidade, e traria disso seu conteúdo de verdade. O efeito da obra de arte está na sua capacidade de transformação social, ainda que Adorno reconheça que seja limitada, por necessitar de um receptor preparado para isso, o que o mundo administrado tenta eliminar. Como Brecht há observado sobre a realização de uma práxis, que necessita do intérprete, um trabalho social contínuo, que vai além do artista: “O postulado de Brecht do comportamento reflexivo, converge, curiosamente, com o postulado de uma atitude cognitiva objetiva, que algumas obras de arte autônomas significativas esperam como atitude adequada por parte do contemplador, do ouvinte, do leitor” (ADORNO, 2004, n.p.)⁵⁰. Todavia, Adorno vê nessa práxis um teor autoritário, pois ele impõe ao observador um modo de perceber a arte, uma norma.

A arte colocaria em jogo diversas capacidades da “humanidade” da autoconsciência do receptor - “o comportamento subjetivo, interrompe as identificações primitivas, coloca para fora da ação o receptor (enquanto que pessoa empírico-

⁴⁹ “Como el contenido social del arte no se encuentra fuera de su principium individuationis , sino en la individuación, que es algo social, la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 350).

⁵⁰ El postulado de Brecht del comportamiento pensante converge curiosamente con el postulado de una actitud cognoscitiva objetiva que algunas obras de arte autónomas significativas esperan como actitud adecuada por parte del contemplador, del oyente, del lector” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 365).

psicológica)” (ADORNO, 2004, n.p.)⁵¹, e isso faria com que a educação estética fosse importante, mas também tudo sendo ligado à relação com a coisa, e, portanto, mediado. Essa proposta, faz com que a autonomia da arte retire o conteúdo de verdade de dentro dela, e a coloque no exterior. Assim, a percepção também é alterada durante a observação da obra de arte, fazendo com que o familiar seja alterado pelos vislumbres que a arte propicia: “As obras não são protocolos de emoções (esses protocolos são muito pouco queridos pelos ouvintes e são o que menos se pode ‘reviver’), senão por estarem modificadas radicalmente pelo nexa autônomo” (ADORNO, 2004, n.p.)⁵². A arte não precisa de emoções e relações pontuais, como se fosse feito um recorte para que possa ser entendida, mas de uma relação de toda a consciência para entender a materialidade ali inserida.

Para Adorno a práxis da arte está ligada a imanência do conteúdo de verdade, e isso é o que permite esse ser convertido em força produtiva. Portanto, a arte só poderia ser verdadeira socialmente, se antes fosse verdade em si mesma (ADORNO, 2004, n.p.). A obra, no entanto, não está presa a um solipsismo, pois quando realiza uma denúncia, e propõe novos caminhos, ela está descrevendo um fato social e sua relação autônoma de pensar o futuro. Apesar de estar ligada à ideia de paz, a arte não tem relação com a falsa reconciliação antecipada, que é exatamente o que a autonomia permite desmascarar, pois em seu conceito ela é um objeto diferente do objeto da realidade empírica.

⁵¹ “al comportamiento subjetivo, secciona las identificaciones primitivas, pone fuera de acción al receptor (en tanto que persona empírico-psicológica)” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 366).

⁵² “Las obras no son protocolos de agitaciones (esos protocolos son muy poco queridos por los oyentes y son lo que menos se puede «revivir»), sino que están modificadas radicalmente por el nexa autónomo” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 367).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor W. **Sem diretrizes - Parva Aesthetica**. São Paulo: Editora Unesp, 2021. Tradução de: Luciano Gatti.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Madri: AKAL, 2015.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, Theodor. Três estudos sobre Hegel. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari.
- ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BERTRAM, Georg W. “A Teoria estética de Adorno e a questão da eficácia social da arte”. Trad. Raquel Patriota e Ricardo Lira. **Dissonância: Revista de Teoria Crítica**, v. 3 n. 2., Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 85-111.
- CACHOPO, João Pedro de Bastos Gonçalves. **Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- CHIARELLO, Maurício Garcia. **Natureza-morta: finitude e negatividade em TW Adorno**. EdUSP, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, v. 16, 1993.
- GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. Ed. Loyola, 2009.
- JAMESON, Fredric; ROUANET, Luiz Paulo. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética**. São Paulo: Boitempo, 1997.
- KESSLER, Élisabeth. Matérialisme et art poétique: Valéry, Adorno, Benjamin. **Rue Descartes**, n. 23, p. 67-83, 1999.
- WELLMER, Albrecht. Sobre a negatividade e a autonomia da arte. **Revista TB**, Rio de Janeiro, 155:27/54, out-dez.,2003.
- WELLMER, Albrecht. Verdad, apariencia e reconciliación. in: **Sobre la dialéctica de modernidad y portmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno**. Antonio Machado Libros, 2018.