

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Filosofia

Bruno Luciano de Paiva Silva

**A EXPRESSÃO DO INEXPRIMÍVEL NA ARTE:
Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno**

Belo Horizonte
2022

Bruno Luciano de Paiva Silva

**A EXPRESSÃO DO INEXPRIMÍVEL NA ARTE:
Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno**

Versão Final

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

Belo Horizonte
2022

100	Silva, Bruno Luciano de Paiva.
S586e	A expressão do inexprimível na arte [manuscrito] : sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno / Bruno Luciano de Paiva Silva. - 2022.
2022	164 f. Orientador: Verlaine Freitas.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses. 2. Arte - Teses. 3. Estética - Teses . 4. Adorno, Theodor W., 1903-1969. I. Freitas, Verlaine. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

**A EXPRESSÃO DO INEXPRIMÍVEL NA ARTE:
Sobre o conceito de teor de verdade das obras de arte em Theodor W. Adorno**

Bruno Luciano de Paiva Silva

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 21 de outubro de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaine Freitas (Orientador)
UFMG

Prof. Bruno Pucci
UNIMEP

Prof. Douglas Garcia Alves Junior
UFOP

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte
UFMG

Prof. Daniel Oliveira Pucciarelli
UEMG

Belo Horizonte, 21 de outubro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Pucciarelli, Usuário Externo**, em 24/10/2022, às 08:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 24/10/2022, às 09:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 24/10/2022, às 09:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Douglas Garcia Alves Junior, Usuário Externo**, em 24/10/2022, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Pucci, Usuário Externo**, em 24/10/2022, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1841477** e o código CRC **176D60A8**.

À minha família e, em especial, à minha
filha: Bruninha, meu maior milagre!

AGRADECIMENTOS

O lindo poema de Cora Coralina “Meu melhor livro de leitura”, que compõe o livro *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, nos ensina: “(...) o que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada. / Caminhando e semeando, no fim, terás o que colher”. Por isso, é muito importante agradecer, no fim desta jornada (ou é apenas o começo?), a todos e a todas que contribuíram, direta ou indiretamente, na construção deste trabalho.

A Deus, agradeço pela proteção e por me guiar;

Aos meus pais, José Amadeus e Maria de Fátima, agradeço por serem as minhas referências fundamentais na vida;

Ao meu irmão, Lucas, agradeço pela amizade e pelo incentivo constante;

À minha esposa, Ana Flávia, agradeço pela compreensão de minha ausência em alguns momentos e pela ajuda em todas as adversidades;

À minha filha, Bruna, agradeço pela alegria e pelo amor;

Ao querido Prof. Dr. Verlaine Freitas, agradeço por sua orientação repleta de respeito, de generosidade, de rigor e de sabedoria; a você minha eterna gratidão;

Aos professores Dr. Rodrigo Duarte e Dr. Douglas Garcia, agradeço pelas críticas na qualificação e por serem referências fundamentais em minha caminhada e na minha pesquisa;

Aos professores Dr. Daniel Oliveira Pucciarelli e Dr. Bruno Pucci, agradeço por terem aceito o convite de comporem a banca de avaliação e por trazerem importantes contribuições na leitura da presente Tese;

Aos professores da linha de pesquisa Filosofia da Arte e Estética e, em especial, à Prof.^a Dr.^a Giorgia Cecchinato, que me ajudou no momento mais delicado: a internação de minha filha;

Ao Departamento de Filosofia, agradeço a atenção e os esclarecimentos.

Ao revisor do texto, Lucas Morais, minha gratidão pela ajuda e pelo trabalho.

Desista! (Franz Kafka)

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que havia acreditado, precisava me apressar bastante; o susto dessa descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem aquela cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse:

— De mim você quer saber o caminho?

— Sim — eu disse —, uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo.

— Desista, desista — disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.

RESUMO

A presente tese defende a dialética entre verdade e expressão como o fio condutor mais consistente para interpretar a estética de Theodor W. Adorno (1903-1969). Para tanto, examinamos, no primeiro capítulo, o diagnóstico elaborado pela *Dialética do esclarecimento* sobre a situação da arte no mundo administrado, no qual analisamos a reificação do pensar pela razão instrumental, que resulta na integração funcional do indivíduo ao mundo administrado e no conformismo. Vimos que a indústria cultural cumpre um papel fundamental nessa adaptação e, por isso, optamos por analisar as ideias de manipulação retroativa, esquematismo, domesticação do estilo, perda da função do trágico e fetichismo da mercadoria. Em seguida, destacamos o diagnóstico traçado pela *Teoria estética* sobre a situação da arte na contemporaneidade, que contempla o tema da indústria cultural, o problema da desartificação da arte, da questão do fim da arte e da relação arte e sociedade. Vimos, ainda, a crítica à razão instrumental e a apresentação de uma racionalidade crítica, a racionalidade estética, bem como uma reflexão sobre o conceito de belo natural e o conceito de experiência. O passo seguinte foi de explicar como a dialética entre verdade e expressão das obras de arte é fio condutor mais adequado para interpretar a estética adorniana, pois é nesta tensão que se constitui uma importante forma de resistência à integração funcional ao mundo administrado. A expressão do teor de verdade da obra de arte tornaria possível resistir aos encantos do mundo administrado. Por último, analisamos no capítulo final os desdobramentos da dialética entre expressão e verdade no campo da crítica literária elaborada por Adorno.

Palavras-chave: Expressão; Teor de verdade; Arte; Constelação; Theodor W. Adorno.

ABSTRACT

The present thesis defends the dialectic between truth and expression as the most consistent thread to interpret Theodor W. Adorno's (1903-1969) aesthetic. In order to do so, we examine, in the first chapter, the diagnosis made by the Dialectic of Enlightenment on the situation of art in the administered world, in which we analyze the reification of thinking through instrumental reason, which results in the functional integration of the individual into the administered world and in conformity. We saw that the cultural industry plays a fundamental role in this adaptation and, therefore, we chose to analyze the ideas of retroactive manipulation, schematism, domestication of style, loss of the tragic function and commodity fetishism. Next, we highlight the diagnosis traced by the Aesthetic Theory on the situation of art in contemporary times, which includes the theme of the cultural industry, the problem of the de-artification of art, the question of the end of art and the relationship between art and society. We also saw the critique of instrumental reason and the presentation of critical rationality, aesthetic rationality, as well as a reflection on the concept of natural beauty and the concept of experience. The next step was to explain how the dialectic between truth and expression of works of art is the most suitable guideline for interpreting the Adornian aesthetic, since it is in this tension that an important form of resistance to functional integration into the administered world is constituted. The expression of the truth content of the work of art would make it possible to resist the charms of the administered world. Finally, in the final chapter, we analyze the unfolding of the dialectic between expression and truth in the field of literary criticism developed by Adorno.

Keywords: Expression; Truth content; Art; Constellation; Theodor W. Adorno.

ABREVIATURAS

Obras de Theodor Adorno:

CE — Estética 1958-59
CTSI — Capitalismo tardio ou sociedade industrial?
DE — Dialética do esclarecimento
DN — Dialética negativa
EE — Educação e Emancipação
FNM — Filosofia da nova música
FR — O fetichismo na música e a regressão da audição
MM — Minima moralia
NL — Notas de Literatura
OPF — Observações sobre o pensamento filosófico
PQF — Por que ainda Filosofia?
TE — Teoria estética
TF — Terminologia filosófica
TH — Três estudos sobre Hegel
TS — Teoria da semicultura
PX — Parataxis
CCS — Crítica cultural e sociedade
AK — Anotações sobre Kafka
TEFP — Tentativa de entender Fim de Partida
NMTP — Notas marginais sobre teoria e práxis
EF – Ensaio como forma

Outras obras:

CRP — Crítica da Razão Pura — Kant
ODTA — Origem do drama trágico alemão — Walter Benjamin
TAC — Teoria da ação comunicativa — Jürgen Habermas
TLP — Tractatus logico-philosophicus — Wittgenstein

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO16

1 A ARTE CONTRA O MUNDO ADMINISTRADO21

1.1 “O conceito de esclarecimento”: razão instrumental, integração e arte 22

1.1.1 Razão instrumental como coisificação do pensar 22

1.1.2 A integração funcional do indivíduo no mundo administrado 26

1.1.3 A arte contra o esclarecimento 30

1.2 Indústria cultural: A massificação do gosto e a anulação da individualidade 33

1.2.1 Manipulação retroativa e esquematismo 33

1.2.2 A domesticação do estilo e a perda de função do trágico 38

1.2.3 O fetichismo da mercadoria 42

1.3 Elementos estéticos do antissemitismo..... 45

1.3.1 Mímesis e a “Falsa Projeção”: elementos estéticos e psicanalíticos na crítica do antissemitismo 45

1.3.2 Semicultura e “Mentalidade de Ticket” 48

2 ARTE, MÍMESIS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA52

2.1 Situações da arte na contemporaneidade: o diagnóstico da *Teoria estética* .. 52

2.1.1 O tema da indústria cultural na *Teoria estética* 53

2.1.2 Desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*) 55

2.1.3 Fim da Arte? 58

2.1.4 Arte e Sociedade 61

2.2 Racionalidade e Mímesis..... 64

2.2.1 Da racionalidade instrumental à racionalidade estética 64

2.2.3 Belo Natural: reconciliação? 68

2.3 Experiência (estética), verdade e expressão	71
2.3.1 A ideia de experiência: uma herança benjaminiana	71
2.3.2 Experiência filosófica e experiência estética	74
2.3.3 A dimensão formativa da experiência estética	80

3 A DIALÉTICA ENTRE EXPRESSÃO E VERDADE DA OBRA DE ARTE83

3.1 Aparência, enigma, expressão e verdade.....	83
3.1.1 Aparição (<i>Erscheinung</i>), aparência (<i>Schein</i>) e verdade	83
3.1.2 Enigma e Verdade	89
3.1.3 Mudando o rumo: a dialética entre expressão e verdade	90
3.2 Expressão e verdade (I).....	93
3.2.1 Os desdobramentos do conceito de expressão na obra adorniana	93
3.2.2 Wittgenstein e os limites da expressão	96
3.2.3 Comunicação ou expressão? (De Habermas a Adorno?)	98
3.3 Expressão e Verdade (II)	101
3.3.1 Constelação e verdade	101
3.3.2 Interpretação e crítica do teor de verdade das obras de arte	103
3.3.3 Verdade e abalo (<i>Erschütterung</i>)	105
3.3.4 Abalo e adaptação (ou, arte e semicultura)	107
3.4 A dialética entre expressão e verdade como um potencial de resistência à integração total ao mundo administrado	109
3.4.1 Limites à integração total?	110
3.4.2 Expressão e verdade como potenciais de resistência	113
3.5 A expressão do teor de verdade das obras de arte (I): sobre o “Ensaio como forma”	117
3.6 A expressão do teor de verdade das obras de arte (II): sobre a <i>Parataxe</i> ...	122

4 OS DESDOBRAMENTOS DA DIALÉTICA ENTRE VERDADE E EXPRESSÃO NA CRÍTICA LITERÁRIA ADORNIANA127

4.1 A dialética entre verdade e expressão na crítica literária.....	127
4.1.1 Crítica imanente e crítica literária _____	127
4.1.2 A relação entre forma e conteúdo na obra literária _____	130
4.2 Literatura como expressão do inexpressível	133
4.2.1 Franz Kafka _____	133
4.2.2 Samuel Beckett _____	136
4.2.3 Paul Celan _____	139
4.2.4 Paul Valéry _____	142
4.3 Literatura e Formação	144
4.3.1 Literatura e semiformação (ou, abalo e frieza) _____	144
4.3.2 A literatura como privilégio da experiência _____	148
<u>CONCLUSÃO.....</u>	<u>152</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>157</u>

INTRODUÇÃO

A *Dialética do esclarecimento* (1947) denunciou a contradição de uma razão que pretendia combater o mito, mas que acabou por se transformar no próprio mito. Ela não garante mais caminhos para a emancipação, restringindo-se ao controle técnico do mundo natural e social e negando sua dimensão crítica e emancipatória, aspectos essenciais esquecidos no decorrer da sua caminhada. O contexto histórico em que essa obra foi escrita foi marcado pela experiência americana dos autores nos anos 1940 e pelo horror dos campos de concentração pela Europa, o que influenciou e deu um tom mais sombrio aos ensaios que a compõem.

Nos trabalhos posteriores de Adorno, contudo, entre os quais se destacam *Minima Moralia* (1951), a *Dialética negativa* (1966) e a *Teoria estética* (1970), não transparece nenhuma esperança de que se pudesse efetivamente reverter o processo de consolidação e reprodução do sistema capitalista vigente, uma vez que a classe operária já se encontrava integrada ao *status quo* não apenas como classe produtora de riqueza, mas também ideologicamente.

Essa integração não se limitava apenas à classe trabalhadora, estendendo-se a todos os assalariados, pequenos e médios produtores esmagados pela lógica perversa dos sistemas produtivos. Tais indivíduos perderam a capacidade de reconhecerem sua situação material, contentando-se com as (poucas) melhorias salariais em detrimento da perda da autonomia e da consciência de sua exploração e alienação objetiva. A partir desse diagnóstico do tempo, desloca-se a ênfase da classe operária, que já não podia provocar mudanças estruturais na sociedade, para a esfera da superestrutura, particularmente a cultura em geral e a industrializada, identificadas com formas de manipulação e de dominação das consciências.

A *Teoria estética* não rompia com a teoria crítica frankfurtiana, nem com os trabalhos anteriores do autor, buscando, até as últimas consequências, a dimensão crítica no âmbito de uma sociedade totalmente alienada. A experiência estética é um veículo privilegiado de crítica ao *modus vivendi* da sociedade, aos regimes totalitários e suas sociedades industriais massificadas, ao bloqueio de ações emancipatórias, à semiformação, à alienação presente nas relações de trabalho e ao sistema de dominação que transforma a classe trabalhadora em um acessório da máquina produtiva e do aparelho

de reprodução da vida material. Na obra de arte conserva-se o teor de verdade ainda não anulado pelo avanço do sistema que procura submeter a tudo e a todos seu totalitarismo.

O diagnóstico do tempo da década de 1960 revelou que a arte e a cultura foram gradualmente absorvidas pela indústria cultural e pelo consumo de massa, e que a filosofia e a ciência se reduziram, em boa parte, ao positivismo. O fato de que a arte autônoma, porém, recuse diluir-se no âmbito conceitual-abstrato é índice de sua permanência como forma de representação crítica da realidade alienada. A estética filosófica crítica consegue extrair da arte seus momentos críticos e de negatividade, iluminando a obra como representação refratada do real e de suas múltiplas dimensões contraditórias. A arte é o último refúgio de uma “promessa de felicidade”, possuindo um conteúdo utópico que transcende o real.

a) Tema e estado de arte

Propomos, na presente tese, a dialética entre verdade e expressão como um fio condutor consistente para interpretar e destacar a atualidade da estética de Theodor W. Adorno. A hipótese inicial do trabalho é que somente ao expressar o conteúdo histórico, enigmático e negativo armazenado na obra de arte, conseguimos nos aperceber de seu potencial de resistência à integração ao mundo administrado.

Após a publicação da *Teoria estética*, em 1972, iniciou-se uma longa recepção crítica da obra. Embora tenhamos concentrado nosso estudo em quatro críticos (Wellmer, Menke, Cachopo e Duarte), a recepção teve início com Rüdiger Bubner (1973), segundo o qual as tradições hermenêuticas de Heidegger e Gadamer, bem como a teoria crítica, cometem o mesmo erro, isto é, de determinar de modo heterônomo o exercício filosófico, sobretudo sua dimensão metodológica, por meio de uma noção de unidade importada da arte, ao passo que a filosofia não pode se transformar em arte, nem a arte pode se tornar filosofia. Procuraremos mostrar que essa crítica não se sustenta, uma vez que a filosofia consegue manter a sua singularidade ao auxiliar a arte na exposição do teor de verdade.

Wellmer (1985), por sua vez, realizou uma importante recepção crítica da obra de Adorno ao propor uma retomada da noção de resgate da aparência, relacionando-a com o conceito de reconciliação e verdade. Analisaremos esse complexo conceitual, demonstrando que ele descortina alguns limites de interpretação da obra de Adorno. Outra

contribuição importante para os estudos adornianos é o livro de Christopher Menke, *A soberania da arte*, publicado em 1988, que, por meio do conceito de negatividade estética, propõe a autonomia como condição soberana da arte, ou, dito de outro modo, a aparência como condição de verdade.

Essa primeira recepção da estética adorniana, concentrada na dialética entre aparência e verdade, é confrontada pela proposta de João Pedro Cachopo de uma outra dialética, agora entre enigma e verdade, com intuito de fazer justiça à atualidade da estética de Adorno. Trata-se de superar os impasses da recepção crítica que aproximou aparência e verdade, e de propor uma outra direção: “(...) o ‘caráter enigmático’ de obras de arte — e já não o seu ‘caráter de aparência’ — é o que permite hoje, na esteira da estética adorniana, pensar filosoficamente a verdade da arte” Cachopo (2013, p. 238).

Outra referência fundamental para este estudo são as pesquisas desenvolvidas por Rodrigo Duarte, que resultou em inúmeros artigos e livros. Um em especial, *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão* (2008), teve o mérito de pesquisar a noção adorniana de expressão como modo de orientação da atividade filosófica. Essa contribuição foi essencial para formular o que anima esta Tese, a saber, a exploração da tensão dialética entre a expressão e verdade como fio condutor mais consistente para se pensar atualidade da estética de Adorno.

b) Atualidade da estética adorniana

A importância de um autor, segundo Duarte (2001), é medida pelo modo como sua obra possibilita a compreensão de fenômenos novos, inclusive aqueles ausentes na época do próprio autor. Nesse sentido, a *Teoria estética* é atual, pelo menos, por tais motivos: ela oferece um diagnóstico válido para entender a situação da crise da arte na contemporaneidade e propõe uma concepção radical de autonomia da arte em face aos problemas da indústria. Esses aspectos destacados por Duarte (a serem desenvolvidos ao longo da Tese), testemunham a atualidade da estética adorniana e ratificam a percepção da arte como crítica, característica que, para Wellmer (1985), consiste em uma “negação determinada da sociedade” vigente, ou seja, a obra de arte é antítese da “empíria” — tal recusa do *status quo* caracteriza sua negatividade.

Alex Demirovic (2010, p. 20) destaca que um dos aspectos que mantém a atualidade da estética de Adorno, bem como de toda sua obra, é o fato de ela ser crítica da integração passiva do indivíduo ao mundo administrado. “Tal integração é imperativa, pois tem de produzir a unidade para poder subsistir; essa unidade, no entanto, é sempre quebrada a partir de dentro (...). Para conservar essa unidade, diversas medidas são tomadas através dos recursos da dominação”.

c) Considerações metodológicas

A Tese está estruturada em quatro capítulos. O primeiro, dividido em três momentos, traça o diagnóstico elaborado pela *Dialética do esclarecimento* sobre a situação da arte no mundo administrado. Começamos investigando a reificação do pensar pela razão instrumental, que resulta na integração funcional do indivíduo ao mundo administrado e no conformismo, reduzindo drasticamente a tensão entre sujeito e mundo. Constatamos que a indústria cultural cumpre um papel fundamental nessa adaptação. Por isso, optamos por analisar as ideias de manipulação retroativa, esquematismo, domesticação do estilo, perda da função do trágico e fetichismo da mercadoria. Por último, analisamos a questão do antissemitismo, que inclui uma reflexão sobre a mimesis enquanto elemento estético e a “falsa projeção” enquanto elemento psicanalítico. Encerramos o primeiro capítulo investigando a questão da semicultura e a mentalidade *ticket*.

No segundo capítulo, destacamos o diagnóstico traçado pela *Teoria estética* sobre a situação da arte na contemporaneidade, que contempla o tema da indústria cultural, o problema da desartificação da arte, da questão do fim da arte e, por último, da relação arte e sociedade. Abordaremos, ainda, a crítica à razão instrumental e a apresentação de uma racionalidade crítica: a racionalidade estética. Com auxílio do conceito de mimesis, Adorno apresenta a possibilidade de uma relação não violenta, não dominadora, com o mundo, com o outro e com a natureza. Essa nova relação exigirá uma reflexão sobre o conceito de belo natural. No final do capítulo, vemos que o conceito adorniano de experiência, sob forte influência de Walter Benjamin, permite a constituição de uma experiência estética com forte caráter formativo.

O terceiro capítulo terá como fio condutor a dialética entre expressão e verdade das obras de arte. Iniciamos pelos conceitos de aparição, aparência e verdade, que, na

interpretação de Wellmer (1991), constitui o ponto nevrálgico da reflexão estética de Adorno. Analisaremos os limites dessa leitura e veremos em seguida que a investigação da dialética entre verdade e enigma de João Pedro Cachopo é rica e interessante, mas deixa de fora, ou não explora como mereceria, a ideia de expressão. No momento final do terceiro capítulo, apresentamos a tese de que a dialética entre verdade e expressão é o centro da teoria estética de Adorno, pois é nessa tensão que se constitui uma importante forma de resistência à integração funcional ao mundo administrado. A expressão do teor de verdade da obra de arte tornaria possível resistir aos encantos do mundo administrado.

O quarto capítulo, estruturado em três momentos, é dedicado à análise dos desdobramentos da dialética entre expressão e verdade no campo da crítica literária elaborada por Adorno. No primeiro momento, abordamos a dialética entre conteúdo e forma, bem como o ensaio como a forma mais adequada para expressar o teor de verdade das obras de arte. Ainda neste primeiro momento, investigamos a relação entre parataxe e verdade. Em seguida, analisamos como a arte e, em especial, a literatura de Kafka, Beckett, Celan e Valéry se caracteriza como expressão do inexprimível, oferecendo uma possibilidade real de contraposição à integração funcional do mundo administrado. Por fim, investigamos uma relação pouco explorada entre crítica literária e semiformação na obra de Adorno. A semiformação produz no indivíduo uma frieza que impede a experiência de abalo do espectador com a obra de arte — e eis aí a importância da experiência com a literatura como experiência privilegiada para evitar a integração total. Finalmente, mostramos como a crítica literária feita por Adorno nas décadas de 1950/1960 permite corrigir mais um erro de leitura, a saber, de que a obra de Adorno seria resignada, pois ela, na verdade, oferece potenciais de resistência ao *status quo*.

1 A ARTE CONTRA O MUNDO ADMINISTRADO

Introdução

O primeiro problema a se tratar neste capítulo consiste na reconstrução da dialética adorniana entre verdade e expressão, cujo início se dá na *Dialética do esclarecimento*, que, para Wellmer (1993), é um texto chave para a compreensão da estética de Adorno, dado que desenvolve uma dialética da subjetividade e da coisificação e pelo menos sugere o aparecer estético. A interpenetração recíproca de ambas as dialéticas, segundo Wellmer, é o princípio de movimento da *Teoria estética*. O escopo principal do primeiro capítulo será investigar as estratégias do mundo administrado para bloquear os potenciais de emancipação, anulando a dialética entre verdade e expressão. Os objetivos específicos serão: descrever a gênese da racionalidade instrumental e seu papel na integração violentadora do indivíduo na sociedade; apresentar as estratégias da indústria cultural para reduzir a arte autônoma em bens de consumo; destacar elementos estéticos na crítica ao fenômeno do antissemitismo, como os conceitos de mimesis e semicultura.

Escrita a quatro mãos por Adorno e Horkheimer durante o exílio norte-americano do Instituto de Pesquisa Social, a *Dialética do esclarecimento* foi publicada pela primeira vez em 1944, e apresenta uma estrutura bem singular, com um ensaio inicial “O conceito de esclarecimento”, seguido de dois excursos “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” e “Juliette ou Esclarecimento e Moral”, um ensaio sobre a “Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, uma análise sobre os “Elementos do Antissemitismo: Limites do Esclarecimento” e conclui com uma série de fragmentos sobre diversos temas, como o corpo, a mulher, a gênese da burrice, etc. O problema da descontinuidade talvez tenha sido, segundo Jay (2008), o dilema interno central da teoria crítica na década de 40 e de Horkheimer e Adorno durante a elaboração do livro. Segundo Nobre (2004), a *Dialética do esclarecimento* abandona o modelo do materialismo interdisciplinar da década de 30, o que acarreta, ao mesmo tempo, abandonar também elementos decisivos da *Teoria Crítica* tal como apresentada em 1937 por Horkheimer. O modelo do materialismo interdisciplinar, desenvolvido no texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica” por Horkheimer, tinha como principal ideia que o capitalismo produz não apenas a ilusão de uma sociedade de indivíduos livres e iguais, mas também a possibilidade concreta de realização da igualdade e da liberdade. Para Horkheimer em

1937, a possibilidade da práxis transformadora se vê impedida historicamente pelo Nazismo, mas permanecia ainda no horizonte a ideia de que a ação transformadora no mundo poderia ser retomada com a derrota nazista. Entretanto, esse não foi o diagnóstico de Horkheimer e Adorno no período pós-guerra, já que a vitória das tropas aliadas não significou a restauração das possibilidades de transformação, mas significou uma paralisação estrutural da práxis transformadora. Essa constatação estava fundamentada na reflexão de F. Pollock — a quem os autores dedicam o livro — de que ocorreu uma mudança significativa do funcionamento do capitalismo, onde o Estado intervinha na organização da produção, distribuição e consumo para estabelecer as relações de mercado. Essa nova forma de capitalismo foi chamada por Pollock de “capitalismo de Estado” (Jay, 2008, p 206), que na *Dialética do esclarecimento* será substituída por “Capitalismo administrado” ou “mundo administrado”. A *Dialética do esclarecimento*, ao mostrar que a racionalidade instrumental concretizada no mundo administrado produziu um sistema social que bloqueou estruturalmente qualquer possibilidade emancipatória, conduz a reflexão crítica a uma aporia: se a racionalidade instrumental é a única forma de razão no mundo administrado, impossibilitando a emancipação, em nome de que é possível criticar a razão instrumental? Veremos que no interior da própria dialética do esclarecimento, nessa interpenetração entre cultura e barbárie, encontra-se uma saída: a arte. Esta, como herdeira da magia, traz a memória da felicidade e torna-se uma tentativa de restaurar outro mundo.

Este capítulo está dividido em três momentos: 1) no primeiro, buscaremos analisar, no texto “O Conceito de Esclarecimento”, a ideia de racionalidade instrumental, a integração funcional do indivíduo na sociedade e a relação entre arte e esclarecimento; 2) examinaremos, no segundo momento, os elementos estéticos como manipulação retroativa, usurpação do esquematismo, estilo, tragédia e fetichismo da mercadoria no texto “Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”; 3) por último, abordaremos a crítica ao fenômeno do antissemitismo, destacando conceitos como mimesis, falsa projeção, juízo, semicultura e “mentalidade de ticket”.

1.1 “O conceito de esclarecimento”: razão instrumental, integração e arte

1.1.1 Razão instrumental como coisificação do pensar

Adorno e Horkheimer começam o texto “O conceito de esclarecimento” apresentando a ideia weberiana de “desencantamento do mundo” como o “programa de esclarecimento”, na medida em que dissolvia os mitos e substituía a imaginação pelo saber. Após essa menção inicial a Max Weber, os autores fazem inúmeras referências a Francis Bacon, filósofo inglês conhecido como “o pai da filosofia experimental”, devido a sua proposta de combater a concepção de conhecimento cartesiana que predominava na Europa no século XVII. Destaca-se nesse começo a grande ampliação que os autores fazem da noção de esclarecimento: tanto o movimento intelectual europeu do século XVIII, quanto o movimento da filosofia pré-socrática de superação da explicação mítica da realidade, são incluídos no esclarecimento, que se define, agora, como um processo que caracteriza a civilização ocidental desde os primórdios, dando ênfase maior à mitologia grega, que já apresentava um impulso, semelhante ao da Ciência, de organizar o mundo.

Bacon foi um autor que forneceu bons elementos para se entender o modo de pensar da Ciência que se produziu depois dele e compreendeu, em função disso, a relação entre razão e natureza como patriarcal, ou seja, a razão que superou a superstição deve dominar a natureza desencantada. A essência desse saber factual é a técnica, que visava apenas uma precisão metodológica que amplie e potencialize o domínio sobre a natureza desencantada, e não a felicidade dos seres humanos.

O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos. Diante do atual triunfo da mentalidade factual, até mesmo o credo nominalista de Bacon seria suspeito de metafísica e incorreria no veredicto de vacuidade que proferiu contra a escolástica. (DE 18)

Adorno e Horkheimer chamarão de racionalidade instrumental a razão que pondera, calcula e ajusta os melhores meios a fins dados exteriormente ao agente. Sua relação com o domínio da natureza caracteriza, segundo Jay (1988, p. 37), um nivelamento da experiência subjetiva e objetiva com o mundo: do lado subjetivo, ocorreu uma redução, através da reificação, do sujeito a um universal; e do lado objetivo “o mundo natural foi reduzido a um campo de entidades fungíveis, cujas diferenças quantitativas se

perderam em nome do controle científico”, cujo único sentido é a adequação à abstração, ou seja, reduzir toda a realidade empírica a números.

As cosmologias pré-socráticas são vistas como uma etapa do esclarecimento na destruição do animismo. Ao longo desse processo, porém, momentos significativos da relação do sujeito com o mundo e consigo mesmo ficaram perdidos: “no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (DE 18). Assim, “o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (DE 19). Ele é totalitário, reduzindo toda diversidade, pluralismo e diferença presente no mundo a princípios formais abstratos: “a equação do espírito e do mundo acaba por se resolver, mas apenas com a mútua redução de seus dois lados” (DE 34). A realização desse projeto totalitário, que reduz toda alteridade a princípios formais abstratos, corporifica-se no ideal de sistema e no projeto de uma *scientia universalis* como idealizada por Bacon e na matemática por Leibniz, identificando o antropomorfismo como elemento básico do mito como inimigo. Por isso, deve-se reduzir tudo (mundo natural) a um princípio unitário: “o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade” (DE 20). Com isso, a sociedade burguesa, que segue essa regra de reduzir a diferença a um número, está dominada pelo equivalente. A equivalência, para Adorno e Horkheimer, significa transformar o “heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas”, pois, para o esclarecimento, “aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão” (DE 20). Esse caráter repressivo do esclarecimento significa dizer, para Jay, em termos que Adorno utilizaria com frequência, que “o qualitativamente diferente e não-idêntico foi forçado a enquadrar-se no molde da identidade quantitativa” (Jay, 1988, p. 36). Aquilo que ainda não se deixa apreender pelo pensamento conceitual (números), o não-idêntico, não é tolerado pelo esclarecimento, que veria nele a lembrança de um tempo em que ainda não havia se emancipado da natureza. A história, movida pela racionalidade instrumental, torna-se mito por reiterar o princípio subjetivo da dominação, minando radicalmente a sobrevivência de uma potencialidade crítica e emancipatória, ao reduzir o conceito, no âmbito da ciência, a uma fórmula e na esfera da economia e das relações sociais de produção a um valor de troca.

Outro aspecto importante a destacar é a tese de Adorno e Horkheimer de que o mito já era produto e uma “protoforma” do esclarecimento, pois “queria relatar, dominar,

dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. (...) Muito cedo deixaram de ser um relato, para se tornarem uma doutrina” (DE 20), constituindo uma organização do mundo com o propósito de autoconservação da espécie. Os autores não igualam os mitos à ciência, pois identificam diferenças essenciais entre eles, sendo a primeira relativa à vinculação ao objeto. Enquanto na magia ocorre uma aproximação, através de um procedimento mimético, na ciência o pressuposto básico para alcançar a objetividade é um distanciamento crescente, tomado pelos autores como uma forma de alienação” sobre aquilo que exercem o poder”. Na magia existe outra diferença em relação à ciência: a “substitutividade específica”, isto é, no ritual há uma relação simbólica determinada entre o objeto da magia e um representante seu (boneco, fio de cabelo, roupa, etc.), enquanto na ciência a substitutividade se converte na “fungibilidade universal”, ou seja, a representação de uma porção de matéria (ex: de uma molécula de oxigênio) é a mesma em qualquer lugar do universo. Adorno e Horkheimer chamam a atenção também para o fato de o mito não estar contido apenas no processo de esclarecimento em geral, mas também especificamente na ciência:

O princípio da necessidade fatal, que traz a desgraça aos heróis míticos e que se desdobra a partir da sentença oracular como uma consequência lógica, não apenas domina todo sistema racionalista da filosofia ocidental, onde se vê depurado até atingir o rigor da lógica formal, mas impera até mesmo sobre a série dos sistemas, que começa com a hierarquia dos deuses e, num permanente crepúsculo dos ídolos, transmite sempre o mesmo conteúdo: a ira pela falta de honestidade. (DE 23)

A tese polêmica de que o mito é visto como uma antecipação da ciência é ampliada pelos autores: existe um importante aspecto do conhecimento científico que o liga ao mito, a saber, o caráter de repetição. A objetivação alcançada pela ciência pressupõe que tudo nela pode ser repetido, através de experimentos, que deverá trazer sempre o mesmo resultado. É justamente essa temporalidade cíclica do mito que se encontra na ciência: “o princípio da imanência, explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (DE 23).

O conceito crítico de esclarecimento é bem amplo na *Dialética*: a universalidade dos pensamentos da lógica, utilizada até hoje pelo discurso científico, é correlata à dominação real, econômica e política da maioria por alguns poucos que detêm os meios de produção. Os autores movimentam-se alternadamente do plano gnosiológico, centrado

nas relações entre razão instrumental, para o plano ético e político, da dominação da natureza e do social: “a distância do sujeito com relação ao objeto, que é pressuposto de abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado (DE 24). Em outra passagem, os autores afirmam: “a universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real” (DE 25). A noção de “lógica discursiva” ressalta-se neste texto não apenas por ser o correlato da dominação do mundo natural e social, mas também por ser considerada uma resposta do pensamento dominador à possibilidade de que as coisas sejam e não sejam ao mesmo tempo. Essa preocupação já estava potencialmente presente no mito, e o esclarecimento poderia ser visto como a radicalização dessa angústia mítica. Essa possibilidade não se apresenta como um problema para quem defende uma concepção dialética, já que “o conceito, que se costuma definir como a unidade característica do que está nele subsumido, já era desde o início o produto do pensamento dialético, no qual cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é” (DE 26).

A racionalidade instrumental dominadora não fica restrita apenas ao mundo natural, mas se estende à sociedade, não apenas para moldar a economia, o sistema político ou a burocracia estatal, mas também a socialização, o processo de aprendizado e a formação da personalidade. A racionalidade das relações sociais, ao invés de conduzir à criação de uma sociedade de indivíduos livres e iguais, acabou por produzir um sistema social que bloqueou estruturalmente qualquer possibilidade emancipatória e transformou os sujeitos em engrenagens de um mecanismo que não compreendem e não dominam e ao qual se submetem e se adaptam, impotentes. Esse desafio mais geral se traduz no papel de compreender como a razão humana acabou por restringir-se historicamente a sua função instrumental, cuja forma social concreta é o mundo administrado. Veremos, a seguir, como ocorre a integração funcional do indivíduo na sociedade, confirmando essa dominação por meio da razão instrumental.

1.1.2 A integração funcional do indivíduo no mundo administrado

Adorno e Horkheimer apontam para um aspecto peculiar do esclarecimento moderno, um tipo de “automatismo da autoconservação”, ou seja, o aprofundamento da reificação até alcançar o pensamento, a ponto de ele não poder mais ser diferenciado de

um processo maquinal, semelhante dos modernos computadores: “(...) a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba” (DE 37). Esse processo é descrito como um tipo de substituição do sujeito transcendental pelo trabalho automatizado, resultado de uma racionalidade que se desenvolveu apenas no sentido de privilegiar a razão calculadora em prejuízo de qualquer aspecto material e da capacidade de o pensamento voltar-se sobre si mesmo. Sob os raios gelados da razão instrumental amadurecem, segundo os autores, “a sementeira da nova barbárie”.

O tema da autoconservação continua na sequência da argumentação dos autores, ao recorrerem ao duodécimo canto da *Odisseia* de Homero, onde é relatado o encontro de Ulisses com as sereias. Nesse momento, Ulisses é amarrado ao mastro do navio, ordenando a sua tripulação que tampe os ouvidos com cera, para evitar a capitulação diante da beleza do canto das sereias, o que significaria a morte de todos, mas também uma experiência singular: o contato com uma beleza irresistível. Esse episódio mostra que a cautela contra o canto das sereias que Ulisses prescreve para si próprio em contraste com a para seus homens, sugere um presságio da situação da arte e da cultura na era burguesa, já que ele próprio podia desfrutar, mesmo atado ao mastro do navio, da beleza do canto, enquanto seus homens nem sequer ouviram um som: “o patrimônio cultural está em exata correlação com os trabalhos comandados, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza” (DE 40).

Ulisses neste episódio propõe como estratégia, segundo os autores, uma divisão do trabalho, na qual separa intelecto e os sentidos. Essa separação prejudica a ambos e significa, conseqüentemente, “o empobrecimento do pensamento bem como da experiência” (DE 41). Fazendo um paralelo com os dias atuais, o episódio narrado no canto XII da *Odisseia*, reserva aos trabalhadores que são obrigados a vender a sua força de trabalho a tampar os ouvidos: “quanto mais complicada e mais refinada a aparelhagem social, econômica e científica, para cujo manejo o corpo já há muito foi ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz” (DE 41). Por isso, a “regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com seus próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos” (DE 41). A incapacidade de perceber a realidade cria uma nova forma de ofuscamento, que substitui as formas míticas superadas, e faz dos indivíduos “meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força” (DE 41). Assim, tanto os remadores com os ouvidos tapados pela cera, quanto os

trabalhadores modernos na fábrica estão sob condições concretas do trabalho na sociedade que cria conformismo e uma impotência que não é desculpa dos dominados, mas uma “consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fado antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar” (DE 42).

A integração funcional do indivíduo à sociedade, que reflete a ideia dos autores de que poder e conhecimento são sinônimos, é consequência da razão instrumental, que não se limita apenas à atitude científica, mas se expande, como vimos, por todo o tecido social, eliminando, com isso, qualquer forma de tensão entre indivíduo (particular) e sociedade (universal). O que marca o empobrecimento da vivência do mundo, para Verlaine Freitas (2014), “é uma abstração que é de suma importância para Adorno: a negação abstrata da singularidade pelo afastamento do intelecto em relação a ela”. A purificação do conteúdo sensível, empírico, cumpre a velha ambição do intelecto de ser um órgão puro dos fins:

A exclusividade das leis lógicas tem origem nessa univocidade da função, em última análise no caráter coercitivo da autoconservação. Esta culmina sempre na escolha entre a sobrevivência ou a morte, escolha essa na qual se pode perceber ainda um reflexo no princípio de que, entre duas proposições contraditórias, só uma pode ser verdadeira e só uma falsa. O formalismo desse princípio e de toda a lógica, que é o modo como ele se estabelece, deriva da opacidade e do entrelaçamento de interesses numa sociedade na qual só por acaso coincidem a conservação das formas e a dos indivíduos. (DE 37)

Julian Robert chama a atenção para o fato de que os métodos organizacionais do mercado correspondem a uma técnica conceitual que mencionamos anteriormente: a equivalência. Em termos práticos, as entidades são equivalentes se uma pode ser substituída por outra, sem que o sentido do todo se altere. Essa estratégia adotada pelo sistema capitalista possibilita ao conceito dispensar a individualidade em favor de habilidade de representar uma função no interior do sistema: “assim como a substitutividade é a medida da dominação e o mais poderoso é aquele que pode se fazer substituir na maioria das funções, assim também a substitutividade é o veículo do progresso e, ao mesmo tempo, da regressão” (DE 40).

Mas a subordinação do individual a seu contexto funcional, embora possa ser liberador tanto no contexto da lógica quanto no contexto do mercado de trabalho, torna a humanidade cega às irredutíveis diferenças dos indivíduos. A pretenciosa arrogância do cálculo eclipsa a genuína qualidade da existência vívida e, além do mais, empresta-se a si mesma como instrumento dos interesses do poder e da repressão. (ROBERT, 2008, p. 92)

A regressão presente já na divisão social do trabalho reflete a preponderância do domínio intelectual ao domínio sensível e é isso que possibilita, como explica Freitas, às pessoas serem trocadas “devido ao desenvolvimento das forças produtivas que dispensam a consideração pelas diferenças de habilidade e entre os operários, chegando-se, no capitalismo, a algo que é essencial: a homogeneização do trabalho” (FREITAS, 2014, p. 42).

Em outro texto da *Dialética do esclarecimento*, “Juliette ou Esclarecimento e Moral”, Adorno e Horkheimer falam da razão esclarecida encarnada na figura de Kant, pressupondo a subsunção do particular ao universal (conceito/sistema) como condição necessária sair da menoridade, da qual cada sujeito é o único responsável, para o estado de maioridade, que consiste em se servir de seu próprio entendimento sem a influência de outrem. Adorno e Horkheimer mostram que a adequação do universal e do particular é garantida, na filosofia kantiana, pelo esquematismo do entendimento puro, pois sem ele “nenhuma impressão se ajustaria ao conceito, nenhuma categoria ao exemplar, e muito menos o pensamento teria qualquer unidade, para não falar da unidade do sistema, para a qual porém tudo está dirigido. Produzir essa unidade é a tarefa consciente da ciência” (DE 72). Os autores mostram que a redução do particular ao universal destaca o sentido prático do esclarecimento: “os fatos (...) pertencem à práxis. Eles caracterizam sempre o contato do sujeito individual com a natureza como objeto social: a experiência é sempre um agir e um sofrer reais” (DE 72). A universalidade apregoada pela razão é ambígua por dois motivos: 1) enquanto a razão, proposta por Kant, fala de um convívio livre entre os seres humanos, uma verdadeira utopia, ela, ao mesmo tempo, esconde a verdadeira diferença entre os indivíduos sob o signo da universalidade do conceito; 2) apesar do conteúdo utópico, a razão fornece para a ciência atual os mecanismos para a manutenção do *status quo* da sociedade industrial.

O ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. Tudo, inclusive o indivíduo humano, para não falar do animal, converte-se num processo reiterável e substituível, mero exemplo para os modelos conceituais do sistema. O conflito entre a ciência que serve para administrar e reificar, entre o espírito público e a experiência do indivíduo, é evitado pelas circunstâncias. Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê a priori o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio. (DE 73)

No último parágrafo do texto “O Conceito de Esclarecimento”, Adorno e Horkheimer apontam para uma alternativa para enfrentar esse diagnóstico do tempo presente: a rememoração da natureza no sujeito (*Eingedenken der Natur im Subjekt*). A rememoração acontece, segundo os autores, mediante um processo de reflexão por parte da subjetividade que passou e passa pela experiência do esclarecimento: “graças a essa consciência da natureza no sujeito, que encerra a verdade ignorada de toda a cultura, o esclarecimento se opõe à dominação geral” (DE 44). Os autores não explicam com mais detalhes como aconteceria esta “rememoração”, mas em outro parágrafo tem-se a ideia de que “reconhecer, porém, a presença da dominação dentro do próprio pensamento como natureza não reconciliada seria um meio de afrouxar essa necessidade que o próprio socialismo veio a confirmar precipitadamente como algo de eterno, fazendo assim uma condenação ao *commun sense* reacionário” (DE 45). Passaremos, no próximo item, a investigar a relação da arte com o esclarecimento. Será que a arte é uma alternativa para a rememoração da natureza no sujeito ao sugerir um mundo diferente da razão instrumental?

1.1.3 A arte contra o esclarecimento

Observa-se que o texto “O conceito de esclarecimento” está dividido em três partes, sem numeração e títulos que os caracterizassem, com o último parágrafo de cada parte sendo seguido de um espaço maior, apesar de a edição brasileira não apresentar o espaço da segunda para a terceira parte. A primeira parte, do §1 ao §9, aborda as relações entre ciência (razão instrumental), mitologia, poder e dominação, que estiveram presente na primeira parte de nosso texto “Razão instrumental como coisificação do pensar”. O segundo momento, do §10 ao §15, fornecerá os elementos para essa seção de nosso texto, “A arte contra o esclarecimento”, onde abordaremos as relações entre ciência, arte, magia e fé. A terceira parte, do §16 ao §22, aborda as questões da autoconservação, da minoridade e as possibilidades de emancipação, forneceu elementos para a segunda seção de nosso texto, “A integração funcional do indivíduo no mundo administrado”. A questão que surge no contexto dos parágrafos §10 ao §15 é: Qual o papel da arte, para Adorno e Horkheimer, dentro do esclarecimento? Será que a arte se coloca diante do esclarecimento totalitário como uma nova via para a rememoração da natureza no sujeito ao sugerir um mundo essencialmente distinto da razão instrumental?

Os autores começam o §10 mostrando que a “palavra originária”, isto é, “as representações da criação nas quais o mundo surge da mãe primordial, da vaca ou do ovo, são, ao contrário do Gênesis judeu, simbólicas” (DE 27), eles incluíam signos, sons, imagens e palavras: “como atestam os hieróglifos, a palavra exerce originalmente também a função da imagem” (DE 27). A palavra não se reduzia apenas a signo neutro, mas se expressava e ganhava sentido na forma de escrita, visual e sonora. A divisão do trabalho espiritual, provocada pelo processo de esclarecimento, atingiu a linguagem, provocando uma espécie de fragmentação entre signos, sons, imagens, separando definitivamente ciência e arte:

Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão de trabalho já efetuada com sua ajuda estende-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através da sua adição, através da sinestesia ou da arte total. (DE 27)

Com o processo de esclarecimento, que provocou um enfraquecimento na linguagem ao separar palavra/signo dos sons e imagens, só as obras de arte autênticas conseguiram preservar resquícios daquele estado originário, resguardando — a exemplo da magia — um espaço próprio que não se deixa afetar totalmente pelo mundo administrado. A obra de arte tem parentesco com a magia, que provoca uma inversão da lógica discursiva ao não subsumir o particular ao universal: “pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do particular, o novo e terrível: a manifestação do todo no particular” (DE 28). A recusa de determinar o particular pelo universal é o modo de preservar a “aura” da obra de arte, que foi trabalhado por Walter Benjamin, em 1936, no seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica”.¹

¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 7-47. Neste ensaio, Benjamin ofereceu ao texto de Adorno sobre o fetichismo da música, de 1938, uma importante contribuição ao refletir sobre os meios de comunicação e o perigo que representavam para os indivíduos. O texto adorniano, por sua vez, consistiu em uma resposta crítica ao de Benjamin, considerando ausente nele o teor dialético. A passagem sobre o aspecto subjetivo da reificação da esfera cultural no capitalismo tardio, presente na segunda parte do texto de Benjamin, forneceu maior contribuição ao texto adorniano a partir da ideia de “regressão da audição”, ou seja, a incapacidade crescente do grande público de avaliar o que é oferecido aos seus ouvidos pelos monopólios culturais. Outra importante contribuição de Benjamin, agora para a *Dialética do esclarecimento*, é o manuscrito de suas teses sobre o “Conceito de história”, que chegou às mãos de Adorno, em junho de 1941, por intermédio de Hannah Arendt. Nele estavam presentes importantes ideias como a concepção de história como catástrofe permanente, a crítica à ideia de progresso

A “divisão do trabalho espiritual” provocou drasticamente a separação entre ciência, que assume um papel cada vez mais forte na autoconservação humana, e a arte, que fica cada vez mais colocada em segundo plano em razão de sua aparente inutilidade. Assim, o esclarecimento isola a arte, herdeira da magia, e a impede de restaurar a imagem de um mundo distinto do mundo da razão instrumental. A arte é tolerada pelo esclarecimento, como vimos com os autores no canto XII da *Odisseia*, quando se restringe a contemplação e fruição estética. Porém, como nostalgia dessa união entre homem-natureza, ela mostra as contradições do esclarecimento e se coloca como veículo para realizar a rememoração da natureza no sujeito, já que ela não se utiliza da razão instrumental, mas da mimesis.

Depois de aproximar arte e religião, Adorno e Horkheimer recorrem à ideia de Schelling da obra de arte como expressão da totalidade, e mostram, a partir desse elogio à arte como superior à ciência e à filosofia, que “só muito raramente o mundo burguês esteve aberto a semelhante confiança na arte. Quando ele limitava o saber, isso acontecia via de regra, não para abrir espaço para a arte, mas para a fé” (DE 29). A limitação do saber consiste, na linguagem kantiana, em anular o acesso ao *noumenon*, às coisas em si mesmas, abrindo espaço à fé. Para os autores, quanto menos conhecimento sobre a transcendência, mais valor tem a fé. A relação entre saber e fé já se encontra, segundo Adorno e Horkheimer, na correlação entre pensamento e a dominação, pois, no processo de esclarecimento, “a opressão da sociedade tem sempre o caráter da opressão de uma coletividade” (DE 31). É essa unidade de coletividade e dominação e não a universalidade social imediata, a solidariedade, que se sedimenta nas formas de pensamento (DE 31). Por isso, os autores citam Vico (JAY, 2008, p. 322)² e mostram que os conceitos filosóficos de Platão e Aristóteles, por exemplo, “refletiam com a mesma pureza das leis da física a igualdade dos cidadãos plenos e a inferioridade das mulheres, das crianças e dos escravos” (DE 31). O discurso metafísico refletia a injustiça da ordem existente pelo menos através da incongruência do conceito e da realidade:

e ao domínio da natureza. Cf. BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 7-20.

² Giambattista Vico, filósofo italiano (1670-1744), se distinguiu dos seus contemporâneos por criticar a metafísica cartesiana e a idolatria crescente da matemática. Para ele, o homem é o criador da história e podia conhecê-la melhor do que o mundo natural. A atividade humana é, para Vico, um aspecto fundamental para compreender o desenvolvimento histórico.

A própria linguagem conferia ao que era dito, isto é, às relações da dominação, aquela universalidade que ela tinha assumido como veículo de uma sociedade civil. A ênfase metafísica, a sanção através de ideias e normas, nada mais era senão a hipostasiação da dureza e da exclusividade que os conceitos tinham de assumir onde quer que a linguagem reunisse a comunidade dos dominantes para o exercício do comando. (DE 31)

O esclarecimento é, como qualquer outro sistema, totalitário, transformando o pensamento em instrumento de dominação abstrata da natureza, em uma pura tautologia e reificando não apenas as relações sociais, mas também a si mesmo. A dialética assume um papel importante ao decifrar imagens do cotidiano do mundo administrado e destituir o seu aspecto opressor: “a dialética revela, ao contrário, toda imagem como uma forma de escrita. Ela ensina a ler em seus traços a confissão da sua falsidade, confissão essa que a priva de seu poder e o transfere para a verdade. Desse modo, a linguagem torna-se mais que um simples sistema de signos” (DE 32). A denúncia a esse “mero sistema de signos” representa como mencionamos acima, a crítica ao processo de reificação do pensamento que, a exemplo de uma máquina, o pensamento se torna automático e sob a égide da dominação ideológica do mundo administrado. Veremos, no próximo item, que a indústria cultural aprofundará a reificação do pensamento, aumentando a alienação não apenas ao mundo, mas também em relação a si mesmo: “o esclarecimento se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas” (DE 46). Investigaremos, portanto, no próximo momento do capítulo 1, as estratégias da indústria cultural para consolidar a dominação do indivíduo e, ao mesmo tempo, destituir a arte de seu caráter emancipatório e crítico, através da manipulação retroativa, usurpação do esquematismo, domesticação do estilo, despotencialização do trágico e o fetichismo da mercadoria.

1.2 Indústria cultural: A massificação do gosto e a anulação da individualidade

1.2.1 Manipulação retroativa e esquematismo

No texto “Resumo sobre a indústria cultural”, fruto de uma transmissão radiofônica de 1966, Adorno retoma após vinte anos o tema da cultura de massas e explica que a expressão “cultura de massas” não é adequada para traduzir a produção e o consumo de produtos culturais em grande escala, já que poderia indicar, erroneamente, uma cultura que surgisse espontaneamente das massas, como se fosse a expressão atual do que

chamamos de arte popular. O sentido da indústria cultural é outro: “não uma cultura que surge de baixo para cima, mas uma outra, imposta de cima para baixo, com o intuito de adaptar e integrar as massas à ordem social vigente” (GATTI, 2008, 77), seguindo padrões do capitalismo monopolista. A novidade da indústria cultural, como destaca Gatti, está em seu funcionamento como um sistema integrado, “que não centraliza apenas a produção, a veiculação e o consumo da cultura, mas integra a esfera da cultura à da reprodução material da sociedade”.

O capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”³ inicia-se constatando que o declínio da religião e de outros resquícios pré-capitalistas, enquanto estruturas fundamentais da vida social, não conduziram, como alguns teóricos pensavam, a um caos cultural, pelo fato de em seu lugar surgiu um sistema ideológico, incluindo o rádio, o cinema e as revistas. Esse conjunto é reflexo típico de uma tendência do capitalismo tardio que “até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (DE 99). Tal unidade entre macrocosmo e microcosmo já indica para os homens o modelo da sua cultura: “a falsa identidade do universal e do particular” (DE 100). Isto significa dizer, sob o poder do monopólio, que toda cultura de massa é idêntica, ou seja, enquanto generalização inviabiliza a expressão autônoma de cada indivíduo que critique a totalidade social. Não há mais necessidade de os produtos da cultura de massa, como o cinema e o rádio por exemplo, apresentarem-se como arte: “eles se definem a si mesmo como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem a dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (DE 100). Isso não significa que os produtos oferecidos levam em consideração as necessidades específicas do público, mas aquelas da própria indústria e do sistema de exploração que a abriga. Por isso é fraco o argumento de que a padronização e o baixo nível dos produtos da indústria cultural sejam reflexos do que o público almeja:

Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual

³ Recorremos, nessa parte, aos procedimentos típicos da indústria cultural, a saber, manipulação retroativa, usurpação do esquematismo, domesticação do estilo, despotencialização do trágico e o fetichismo das mercadorias culturais, também chamados por Rodrigo Duarte de “operadores”, uma vez que constituem critérios de identificação de suas práticas, bem como também de produtos mais típicos. Cf. Duarte (2010, p. 47-66).

a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. (DE 100)

Os autores, preocupados em entender o significado social dos aparatos técnicos e da racionalidade técnica, que hoje é a racionalidade da própria dominação, mostram, como exemplo do capitalismo monopolista, a passagem do telefone ao rádio: de modo liberal, “o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações” (DE 100). “Democrático”, neste contexto, indica não o direito de expressão singularizada da população, mas sim o fato de a comunicação se impor indistintamente à grande massa e expressar seu poder de não permitir “qualquer dispositivo de réplica e as emissões privadas são submetidas ao controle” (DE 100). A ideia de “manipulação retroativa” revela o segredo da indústria cultural em se relacionar com a demanda das massas e, ao mesmo tempo, em impor padrões de consumo, de comportamento moral e político.

A televisão consistiria numa síntese de rádio e cinema, devido a seu poder de penetração e de invasão da privacidade doméstica, onde os consumidores usufruem seus momentos de lazer submetidos à padronização material e formal de seus programas, que engendram uma espécie de obra total às avessas:

A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã — numa realização escarninha do sonho wagneriano da obra de arte total. (DE 102)

A manipulação retroativa só é possível porque a indústria cultural realiza, ao cumprir seu objetivo de direcionar as atitudes dos consumidores da cultura de massas, a expropriação do esquematismo⁴ dos indivíduos. Por isso, recorreremos a um momento importante da filosofia moderna: o capítulo da *Crítica da razão pura*, relativo ao

⁴ Adorno e Horkheimer foram alunos, em Frankfurt, de um importante neokantiano, Hans Cornelius. Horkheimer, por exemplo, teve a sua tese de doutorado “Sobre a antinomia da faculdade teleológica de juízo” e a sua habilitação “Sobre a crítica da faculdade de juízo de Kant como elemento de ligação entre a filosofia teórica e prática” marcados por temas kantianos. O mesmo acontece com Adorno que propõe, também orientado por Cornelius, uma tese de habilitação sobre a fenomenologia, Kant e a psicanálise freudiana (mas que foi recusada, tendo de elaborar uma nova tese, dessa vez sobre Kierkegaard).

esquematismo dos conceitos puros do entendimento. É preciso, inicialmente, abordar o conceito kantiano de “faculdade de julgar”, que consiste em nossa capacidade de subsumir casos específicos sob regras gerais, de modo que “o conceito empírico de um prato possui homogeneidade com o conceito geométrico puro de um círculo na medida em que a rotundidade, que no primeiro é pensada, no último pode ser intuída”. (CRP 144). A capacidade de julgar seria um talento particular, não sendo objeto de ensino, apenas praticável, distinguindo aquele que apenas conhece as regras do que sabe aplicá-las corretamente. Kant ainda lembra que a insuficiência dessa capacidade de julgar coincide com uma maneira de estupidez: “a carência da capacidade de julgar é o que propriamente se denomina estultícia, e contra uma tal debilidade não há remédio algum” (CRP 142). A seção da “Doutrina Transcendental da Capacidade de Julgar (ou Analítica dos Princípios)”, que descreve as condições sensíveis sob as quais as categorias podem se referir a objetos exteriores, é denominada por Kant como “Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento”, constituindo elemento essencial para a crítica da indústria cultural feita por Adorno e Horkheimer.

A subsunção de intuições empíricas sob conceitos puros do entendimento (categorias) — que levaria a uma forma de conhecimento objetivo do mundo externo ao sujeito — é, segundo Kant, problemática, pois não há nada de empírico nas categorias, existindo uma total heterogeneidade entre ambas. Não existindo possibilidade de uma relação direta entre elas, devido a total heterogeneidade, resta para Kant o recurso a um tipo de mediação:

Ora, é claro que precisa haver um terceiro elemento que seja homogêneo, de um lado, com a categoria e, de outro, com o fenômeno, tornando possível a aplicação da primeira ao último. Esta representação mediadora deve ser pura (sem nada de empírico) e não obstante de um lado intelectual, e de outro sensível. Tal representação é o esquema transcendental. (CRP 145)

Para Kant, esse “esquema” possui uma natureza temporal, “como condição formal do múltiplo do sentido interno” e, simultaneamente, é da mesma natureza que a categoria, na medida em que é universal e repousa sobre uma regra *a priori*: “logo, será possível uma aplicação da categoria a fenômenos mediante a determinação transcendental do tempo que, como o esquema de conceitos do entendimento, media a subsunção dos fenômenos à primeira” (CRP 145). Com isso, Kant mostra que o esquema por ser compreendido como um dispositivo de tornar uma imagem subsumível a uma categoria.

Essa passagem é importante, pois se relaciona com a compreensão de como percebemos os fenômenos exteriores a nós: “os esquemas dos conceitos puros do entendimento são as verdadeiras e únicas condições para proporcionar a estes uma referência a objetos, por conseguinte uma significação” (CRP 148). Adorno e Horkheimer mostram que o conceito kantiano de esquematismo, que ainda atribuía ao sujeito a capacidade de se referir de antemão a multiplicidade sensível às categorias, foi tomado pela indústria cultural, ao expropriar a sua capacidade de interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo padrões que originalmente lhe eram interiores:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro esforço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposta a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a parecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. Tudo vem da consciência, em Malebranche e Berkeley da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção. (DE 103)

Segundo Duarte (2003, p. 55), os autores indicam, nesta passagem, “para uma espécie de previsibilidade quase abstrata nos produtos da indústria cultural, a qual é forjada pela típica expropriação do esquematismo”. Os exemplos são diversos: vendo “o começo do filme já se sabe como ele termina” (DE 103), e na música de massa “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (DE 103). Esse processo se distingue da arte autônoma, que “era outrora o veículo da Ideia” e que, por isso, não se deixa dominar pela lógica do lucro e do conformismo produzidos pelo capitalismo monopolista: “emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização” (DE 104). Os autores ainda chamam a atenção para a introdução do filme sonoro, que tornou a vida cotidiana um prolongamento do filme que se acabou de assistir e, ao mesmo tempo, adestrou “o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente à realidade” (DE 104). Isso conduziu ao que antes,

influenciados por Marx, chamavam de “processo de reprodução simples do espírito”, isto é, a uma ausência de desenvolvimento espiritual dos indivíduos, contrastando com a “reprodução ampliada do espírito”, que consiste no crescimento intelectual que vai contra o estado de menoridade proposto pela indústria cultural.

1.2.2 A domesticação do estilo e a perda de função do trágico

Adorno e Horkheimer fazem, em várias passagens do capítulo sobre a indústria cultural, comparações entre mercadorias culturais e as obras de arte, a partir de duas questões: a autonomia da arte e o estilo. A primeira questão, a autonomia da arte, é abordada pelos autores a partir de dois aspectos: o primeiro diz respeito à relação entre o artista e a obra de arte, e entre o artista e a sociedade; o segundo se refere à lógica de construção da obra de arte. De acordo com os autores, a autonomia da arte não existe desde sempre, mas é fruto da sociedade burguesa, localizada em meados do século XVIII, que libertou o artista de sua dependência dos patronos (Igreja, Nobreza). Por causa disso, o artista se entrega às leis do mercado e a obra de arte se apercebe que sempre foi mercadoria. A dependência do mercado não contradiz a autonomia, mas a torna possível. Os artistas sofriam, até o século XVIII, uma forma direta de controle ao receber a proteção dos patronos e de seus interesses. Ocorre o contrário no mercado, já que eles “passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas” (DE 130), ou seja, acontece uma transformação daquela situação que garante ao artista uma sobrevivência material, o que garante, como explica Gatti, “independência em relação à reprodução material da sociedade, dando-lhe o tempo livre necessário para dedicar-se à atividade artística” (GATTI, 2008, p.79). O anonimato do poder do mercado representaria o exato momento em que surgem as condições para a arte seguir suas próprias regras, entendidas também como uma esfera de liberdade, contrastando com a dominação ideológica da indústria cultural, submissa às leis de mercado. Os autores oferecem o exemplo de Beethoven de dependência entre artista e mercado:

O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: “Este sujeito escreve para ganhar dinheiro” e que, ao mesmo tempo, se mostra na exploração dos últimos quartetos — a mais extremada recusa do mercado — como um negociante altamente experimentado e obstinado, fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa. (DE 130)

Podemos entender nesta primeira da autonomia da arte que a diferença entre os produtos da indústria cultural e uma obra de arte não se encontra no simples fato de ser mercadoria, mas na finalidade de cada uma, ou seja, enquanto a finalidade da obra de arte é interna, a mercadoria tem uma finalidade externa, que diz respeito ao lucro que o mercado almeja e a integração desses produtos ao *status quo*. Na arte, ao contrário, existe uma crítica à ordem vigente, uma oposição entre obra de arte e a finalidade externa.

Outro elemento de contraste entre mercadorias culturais da indústria cultural e a arte é o estilo artístico, relativo ao tratamento do particular na obra de arte e no produto cultural. Neste último, a reconciliação do universal e do particular — a única coisa a oferecer conteúdo ao estilo —, é vazia, pois “não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa” (DE 107). Nas obras de arte, os elementos particulares não são anulados e ganham um valor posicional singular. O estilo artístico, no âmbito da arte burguesa, tinha um momento universalizador que, em alguns casos, chegou aos limites da coerção. Para os artistas, a indústria cultural destrói a noção de estilo ao valorizar a padronização dos produtos culturais e exerce, com isso, uma coerção ainda maior, “revelando” o quanto o estilo da indústria cultural suspende a tensão entre universal e particular. Desse modo, surge um problema: Quais as consequências de destruir a tensão entre universal e particular que acompanhava a ideia de estilo? Vale ressaltar que para Adorno e Horkheimer, o que faz um artista ser grande não é a sua identificação com um determinado estilo, mas o conflito com ele, já que esse é o obstáculo à “expressão caótica do sofrimento”. O estilo não representa uma conformidade a leis meramente estéticas, mas testemunha uma estrutura do poder social. A tensão entre obra de arte e estilo reflete, segundo Gatti (2008, p. 81), “uma tensão entre o esforço individual em dar forma à especificidade do material artístico e uma ordem social que dificulta essa conformação. Trata-se, em suma, de um conflito entre a verdade específica de uma obra de arte e a totalidade da ordem social”. A arte, diferente das mercadorias culturais, recusa finalidades externas a ela, não compactuando com a existência de um sistema social desigual e injusto, não adere à padronização imposta pela indústria cultural e nega a primazia da totalidade sob o particular. Através seu estilo, ela é a esfera que possibilita a expressão do singular. Essa desproporção entre universal e particular conduzirá, a seguir, à discussão sobre a perda de função do trágico na indústria cultural.

Existem dois temas relacionados com a questão do trágico no capítulo sobre a indústria cultural: catarse e “ser genérico”. O termo grego *kátharsis* remete à passagem clássica do sexto capítulo da *Poética*, onde Aristóteles (1999, p. 43) afirma que a tragédia, “por meio da piedade e do medo, leva a cabo a purificação de tais emoções”. A cultura de massas utiliza da catarse na mercadoria cultural para produzir uma espécie de purgação, porém, se na tragédia grega a catarse dependia da provocação no espectador de “terror e compaixão”, na indústria cultural ela acontece apenas enquanto higiene espiritual:

A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão. [...] Neste sentido, a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme. Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse. (DE 118-119)

A indústria cultural, por outro lado, depende do trágico, presente na arte autêntica, para atribuir a suas mercadorias culturais uma falsa seriedade para enganar as massas convencidas de uma sólida formação cultural.

A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis por que ela teima em tomar empréstimos à arte. A arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel de uma ou de outra maneira ao princípio da reprodução exata do fenômeno. O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele. (DE 125)

Outro tema, relacionado à questão do trágico, é a do “ser genérico”, que se apresenta como essencial na situação verdadeiramente trágica, como a grega, pois é o valor exemplar das atitudes assumidas pelo herói que reconcilia o indivíduo com a totalidade que exige o sacrifício de sua própria vida. A indústria cultural, como mostram os autores, inviabiliza a realização da catarse verdadeiramente trágica, devido à desqualificação do sujeito, como também das condições para o seu surgimento e desenvolvimento.

A starlet deve simbolizar a empregada de escritório, mas de tal sorte que, diferentemente da verdadeira, o grande vestido de noite já parece talhado para ela. Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também

vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas.
(DE 120)

Na Grécia Antiga, mesmo sem se poder falar de uma subjetividade no sentido estrito do termo, a categoria do trágico pressupõe a existência de um sujeito forte, o herói trágico, que, experimentando uma situação sumamente adversa, enfrenta o destino sobre o qual não tem o mínimo controle, enquanto na indústria cultural o indivíduo pressuposto é “um nada”, “absolutamente substituível”. Ora, a perda de substancialidade do sujeito, reflete, segundo Duarte (2010, p. 58), a clara intenção da indústria cultural de “anestesiá-lo o espectador, de modo que não haja mais lugar para a experiência do sofrimento e, conseqüentemente, para sua expressão”. Assim, a experiência do sofrimento é substituída, na indústria cultural, por um tipo de entorpecimento do sujeito, que fica reduzido à “ameaça da destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora numa resistência desesperada à ameaça mítica” (DE 125). A missão do comportamento desviante, que resiste ao *status quo*, deixa evidente a relação entre a liquidação do trágico, pela cultura de massas, e o processo de dominação ideológico, que resulta na eliminação do indivíduo, que se vê reduzido “à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como mesmo” (DE 128), que torna possível o “milagre da integração”.

A pseudoindividualidade é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade. A cultura de massas revela assim o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre exibiu na era da burguesia, e seu único erro é vangloriar-se por essa duvidosa harmonia do universal e do particular. (DE 128)

Cabe destacar, ainda, o controle de consciência que se efetiva na indústria cultural. Os indivíduos estão sob as regras do sistema social não apenas em seu trabalho, mas também em seu tempo livre, no lazer. É isso que significa a ideia de diversão propagada pela indústria cultural, ou seja, a racionalidade instrumental do capitalismo e do trabalho é incorporada ao ócio do trabalhador:

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria

base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (DE 119)

Desse modo, a indústria cultural abandona a ideia, cara à arte autônoma, de refletir em seus limites sobre o todo da sociedade, suspendendo qualquer reflexão crítica sobre o mundo, reforçando a integração violenta do indivíduo na cultura de massas.

1.2.3 O fetichismo da mercadoria

Antes de analisar a aplicação feita por Adorno e Horkheimer da ideia de fetichismo da mercadoria aos produtos culturais, apresentaremos a concepção de Marx, como exposta em *O Capital*. O capítulo 1, “A Mercadoria”, inicia a primeira seção “Os dois fatores da mercadoria: valor de uso e valor (substância do valor, grandeza do valor)”, afirmando que a mercadoria, como “um objeto externo, uma coisa que, por meio de sua propriedade, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer”, apresenta-se sob o duplo aspecto, a saber, o valor de uso, reflexo da sua utilidade social, e o valor de troca, que “aparece inicialmente como a relação quantitativa, a proporção na qual valor de uso de um tipo é trocado por valores de uso de outro tipo, uma relação que se altera constantemente no tempo e no espaço” (MARX, 2017, p. 114). Após uma análise detalhada e exaustiva desses elementos, chegamos à quarta seção “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. Segundo Marx (2017, p. 146), a mercadoria se apresenta, no primeiro instante, como uma coisa óbvia e banal, porém no momento em que aproximamos dela, constatamos que “sua análise a revela como uma coisa intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos”. Tal caráter místico da mercadoria revela-se como resultado de sua propriedade de esconder relações sociais em sua dimensão material, singular, adquirindo um caráter enigmático, misterioso, pois, mesmo sendo um objeto inanimado, parece ganhar vida própria:

Pois na testa do valor não vai escrito o que ele é. O valor converte, antes, todo produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens tentam decifrar o sentido desse hieróglifo, desvelar o segredo de seu próprio produto social, pois a determinação dos objetos de uso como valores é seu produto social tanto quanto a linguagem. (MARX, 2017, p. 149)

Essa ideia foi aplicada por Adorno à música de massa em um texto de 1938, “O fetichismo na música e a regressão da audição”. A mercadoria comum busca esconder as relações sociais de exploração por trás da idolatria de suas características físicas, enquanto as mercadorias culturais, especialmente a música, têm seu valor de uso absorvido completamente no valor abstrato do valor de troca. Como lembra Freitas (2017, p. 92), “o valor de uso da coisa-música é capturado imediatamente pela mediação por excelência no capitalismo: o valor de troca, o plano de acumulação de valores sociais, que arrasta para si todo o investimento afetivo na materialidade da música”. Esse argumento, contido no texto de 1938, será retomado na *Dialética do esclarecimento* e estendido a toda esfera da arte e da cultura. Ao lado dessa influência marxista, os autores buscarão mais uma inspiração em Kant, recorrendo a sua concepção de “finalidade sem fim”, presente na *Crítica da faculdade do juízo*.

A noção de que a obra de arte se subtrai de qualquer utilidade prática imediata está na *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, onde se lê que o juízo sobre o objeto belo é desprovido de todo e qualquer interesse. Esse juízo, que não obedece à lógica habitual de atribuir um predicado ao sujeito, realiza-se por um sentimento de prazer livre, que pode ser experimentado por qualquer indivíduo diante do objeto. Essas características fazem com que o juízo estético seja sem conceito, fruto do “livre jogo da imaginação e do entendimento”,⁵ que aponta para uma finalidade apenas formal do objeto, que pode ser uma obra de arte ou um objeto da natureza. A partir dessas considerações, Adorno explica que a presumida inutilidade do produto cultural, em vez de subverter o caráter mercantil do produto, acaba por reforçar o caráter de valor de troca que ele necessariamente possui, em um contexto de capitalismo monopolista.

É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação a bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado. [...] É neste quiproquó específico que consiste no específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Essa carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social

⁵ Cf. §11 de KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição ‘psicológica’. (FR 173)

Na *Dialética do esclarecimento*, essa relação entre a ideia marxista de fetichismo da mercadoria e a concepção kantiana de “finalidade sem fim” ganha maior nitidez, de forma que os autores estendem a toda à cultura o caráter fetichista, deixando mais patente um problema: enquanto a ausência de valor de uso, nas mercadorias comuns, significa na prática a exclusão do mercado, nas mercadorias culturais ausência de valor de uso torna-se, potencialmente, um incremento no seu valor de troca.

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não conseguem escapar. É preciso ver Mrs. Miniver, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas Life e Time. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte — torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. (DE 131)

Nos dois últimos parágrafos do capítulo sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer constataam que a cultura transformou-se em uma mercadoria paradoxal, pois “está tão completamente submetida à lei de troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não pode mais usá-la” (DE 134). Por isso, ela se integra com a publicidade, que é o “elixir da vida” da indústria cultural e que consolida os grilhões que prendem os consumidores às grandes corporações. Duarte (2003, p. 68) ainda chama a atenção para o fato de a publicidade “aparecer como um dos principais responsáveis pela inserção da indústria cultural no âmbito da dialética do esclarecimento”. Isso acontece por que existe uma associação, descrita pelos autores, entre a linguagem publicitária e o positivismo:

Pela linguagem que fala, ele próprio dá sua contribuição ao caráter publicitário da cultura. Pois quanto mais completamente a linguagem se absorve na comunicação, quanto mais as palavras se convertem de veículos substanciais do significado em signos destituídos de qualidade, quanto maior a pureza e a transparência com que transmitem o que se quer dizer, mais impenetráveis elas se tornam. (DE 135-136)

Analisaremos no próximo item aspectos estéticos presentes no texto “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento”, que explora a relação entre o conceito de esquematismo e o conceito de “falsa projeção”, fundamentos da crítica do antissemitismo, bem como o conceito de mimesis, transformado em patologia coletiva no período nazista.

1.3 Elementos estéticos do antissemitismo

O último capítulo da *Dialética do esclarecimento* teve a participação de outro colaborador do Instituto para Pesquisa Social, Leo Löwenthal, nas três primeiras teses, e não constava, a exemplo do capítulo sobre a indústria cultural, no planejamento inicial do livro, como dito no prefácio. Seu tema está intimamente relacionado ao da indústria cultural, pois, para os autores, “o mesmo caráter sadomasoquista pressuposto no grande público é condição indispensável para o surgimento do antissemitismo em sua feição nazista” (DUARTE, 2004, p. 45). Este aspecto do comportamento antissemita, em que “indivíduos obcecados e privados de sua subjetividade se veem soltos enquanto sujeitos” (DE 141), caracteriza, para Gabriel Cohn (1998), a parte mais radical do livro, já que nela não se precisa mais apresentar o conceito de esclarecimento, nem a cultura como indústria, mas de identificar seus limites. A escolha de abordar este importante capítulo sobre o antissemitismo em nossa tese consiste em um duplo objetivo: a) analisar a relação, apontada por Jay (1988), entre o antissemitismo e a questão do não-idêntico, a qual está presente na *Dialética do esclarecimento*, será desenvolvida na *Dialética negativa* e está contida no conceito de teor de verdade, já que a arte expressa aquele outro esquecido (não-idêntico) na história; b) reconstruir o uso que os autores fazem de categorias estéticas, como mimesis, semicultura e juízo, para analisar o antissemitismo. Essas categorias, sobretudo a mimesis, serão retomadas na *Teoria estética* e na construção da dialética entre verdade e expressão.

1.3.1 Mimesis e a “Falsa Projeção”: elementos estéticos e psicanalíticos na crítica do antissemitismo

O fenômeno do antissemitismo é abordado como uma realização das tendências mais sombrias do esclarecimento, que se constitui como uma dominação cega da natureza e a predomínio da razão instrumental. Mesmo tendo um lado emancipatório, orientado

para a organização de uma forma de vida social que transcenda o mero imperativo da autoconservação, o lado que ganha predominância no esclarecimento é o da razão instrumental, responsável pelo simples ajuste de meios a fins. A principal consequência da racionalização característica do processo civilizatório ocidental consiste, de um lado, no enfraquecimento das relações dos homens com a natureza, reduzidas ao aspecto da pura dominação, e, por outro lado, como reflexo da perda do potencial emancipatório da razão, na redução do pensamento especulativo, aquele capaz de guiar o ser humano, nas palavras de Kant, a sair do estado de menoridade e alcançar o estado de maioridade. O fenômeno do antissemitismo seria uma consequência desse aspecto autoritário do esclarecimento, de reduzir o não-idêntico a uma unidade abstrata.

O capítulo sobre o antissemitismo contém sete seções, que podem ser divididas, de maneira didática para facilitar a nossa exposição, em dois grupos: o primeiro abrange as quatro primeiras seções, abordando as motivações psicológicas, sociais, econômicas e religiosas, e o segundo reúne as três últimas seções, focalizando a mimesis, a falsa projeção, a semicultura e a “mentalidade de ticket”. Em relação à motivação psicológica, os autores destacam o fato de os judeus terem se formado como um grupo que atraiu para si a vontade de destruição de várias camadas das populações. A autopercepção dos judeus como “povo escolhido” também teria contribuído para eles serem “estigmatizados pelo mal absoluto como o mal absoluto” (DE 139). No que se refere às motivações sociais, na seção 2, Adorno e Horkheimer explicam com mais detalhes o que teria levado toda a sociedade a se engajar na perseguição aos judeus e não impedir a barbárie. A terceira seção apresenta as motivações econômicas do antissemitismo: os judeus, mesmo possuindo capital, eram impedidos de se tornarem industriais, tendo de ingressar no setor comercial ou financeiro, não acessando a origem da mais-valia. Com isso, grande parte da população alemã, já empobrecida pela alta inflação anterior à ascensão nazista, comprava dos comerciantes judeus, vistos como vilões que aumentavam os preços todos os dias. Os autores mostram, na seção 4, que as motivações religiosas se relacionam a um ressentimento cristão em relação a uma fé mais próxima da religião natural.

Essas considerações preliminares, expondo as motivações psicológicas, sociais, econômicas e religiosas do antissemitismo, conduzem, na seção 5, à teoria da falsa mimesis. Os autores sugerem que se devem buscar as origens do antissemitismo não nas possíveis características do seu objeto de ódio, mas nos traços subjetivos dos antissemitas.

A mimesis⁶ é concebida desde seu aspecto orgânico, biológico — o mimetismo —, como um dispositivo de se igualar ao meio ambiente como uma forma de defesa do inimigo natural. A exploração da tendência natural ao comportamento mimético, a que os autores chamam também de “mimesis da mimesis”, está presente no fascismo:

O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e do aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético. [...] O fascismo também é totalitário na medida em que se esforça por colocar diretamente a serviço da dominação a própria rebelião da natureza reprimida contra essa dominação. (DE 152)

A teoria da falsa mimesis, entendida como a desvirtuação do comportamento mimético com fins ideológicos, é complementada, na seção 6, pela teoria da “falsa projeção”. Semelhante à abordagem feita pela falsa mimesis, Adorno e Horkheimer, inspirados pela teoria kantiana do conhecimento, partem de uma tendência natural do ser humano — legado de nossa pré-história animal — de projetar sobre o meio ambiente as expectativas de sentido com o propósito de melhor assimilá-lo. Como acontece com a mimesis, porém, a projeção sofre também uma degeneração manifesta nas formas mais sombrias:

O antissemitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalçada, talvez o traço caracterial patológico em que esta se sedimenta. Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. (DE 154)

Haveria duas formas de projeção: uma como mecanismo gnosiológico, presente no fato de que “entre o verdadeiro objeto e o dado indubitável dos sentidos, entre o interior e o exterior, abre-se um abismo que o sujeito tem de vencer por sua própria conta e risco”

⁶- É importante destacar, embora não seja nosso objetivo explorar os diversos sentidos do conceito de mimesis da *Dialética do esclarecimento*, que Adorno e Horkheimer apresentam quatro sentidos para a noção de mimesis: (1) mimesis originária, a qual se refere a adaptação do organismo ao espaço circundante; (2) mimesis mágica, que originou das tribos das primitivas em que a magia era uma característica presente; (3) mimesis da mimesis ou mimesis totalitária, isto, é o impulso mimético recalçado. Ela se refere ao estado em que se encontra a sociedade esclarecida e é responsável pela manutenção e permanência dos estados de dominação; (4) e, por fim, a mimesis emancipatória, que torna possível, por meio do impulso mimético, uma harmonia entre identidade e não-idêntico. Nela, é possível a experiência refletida, que foi silenciada ao longo da história pela razão instrumental. Para este tema, ver: ALVES JUNIOR, Douglas Garcia. A semelhança do animal: mimesis e alteridade em Adorno. *Remate de Males*, Campinas, São Paulo, volume 30, número 1, p. 87-98, 2011; GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 79-104

(DE 155), e a outra considerada patológica, cuja falsidade não consiste no comportamento projetivo como tal, mas na ausência da reflexão:

Não conseguindo mais devolver ao objeto o que dele recebeu, o sujeito não se torna mais rico, porém, mais pobre. Ele perde a reflexão nas duas direções: como não reflete mais o objeto, ele não reflete mais sobre si e perde assim a capacidade de diferenciar. Ao invés de ouvir a voz da consciência moral, ele ouve vozes; ao invés de entrar em si mesmo, para fazer o exame de sua própria cobiça de poder, ele atribui a outros os ‘Protocolos dos Sábios de Sião’. Ele incha e se atrofia ao mesmo tempo. (DE 156)

O mecanismo da falsa projeção do antissemitismo, onde o sujeito não admite como seus os impulsos atribuídas ao objeto (judeus), explicaria que esse fenômeno tem menos a ver com o judeu e mais com o próprio antissemita, identificado, pelos autores, ao paranoico: “para o paranóico usual, sua escolha não é livre, mas obedece às leis de sua doença” (DE 154). Esse é o mecanismo dominante da paranoia: ela envolve o outro nas malhas de seu delírio privado, o que explica a adesão do paranoico ao fascismo e a anulação do não-idêntico: ao paranoico, “o que importa é a proximidade física, a posse, a relação a qualquer preço. Como não pode confessar seu desejo, ele ataca o outro como um ciumento ou um perseguidor...” (DE 158).

1.3.2 Semicultura e “Mentalidade de Ticket”

A tendência à falsa projeção, como um esquema da autoconservação, impregna o espírito humano e ameaça dominar tudo o que vai além dela: a cultura. Ela usurpa a liberdade e a cultura e tem a paranoia como sintoma do indivíduo semicultivado, que é um reflexo do adoecimento do processo cultural (DE 162). A semicultura, reduzida a meros bens culturais para o consumo, faz com que o pensamento perca fôlego e se limite à apreensão do factual isolado, rejeitando as relações conceituais por serem um esforço incômodo e inútil. Com isso, fracassa a autorreflexão do espírito que se opõe à paranoia:

Finalmente, sob as condições do capitalismo tardio, a semicultura converteu-se no espírito objetivo. Na fase totalitária da dominação, a semicultura chama de volta os charlatões provincianos da política e, com eles, como uma *ultima ratio*, o sistema delirante, e o impõem à maioria dos administradores já amolecidos, de qualquer maneira, pela grande indústria e pela indústria cultural. (DE 163)

Para os autores, o fascismo liquida a consciência moral, que consiste “para o ego em devotar-se ao substancial no mundo exterior, na capacidade de fazer seu o verdadeiro interesse dos outros” (DE 163). Justamente essa capacidade habilita à reflexão enquanto síntese da subjetividade e da imaginação, que está se perdendo nesse regime totalitário. Assim, com a reflexão atrofiada, a consciência moral perde seu *locus*, isto é, “a responsabilidade do indivíduo por si mesmo e pelos seus é substituída muito simplesmente por sua contribuição ao aparelho, mesmo que isso ocorra sob as antigas categorias morais” (DE 163). Devido à falsa projeção ou projeção patológica, os indivíduos se conduzem ao ódio, que é uma forma de união com o objeto, mesmo que o destrua. O ódio é o negativo da reconciliação e se contrapõe à natureza. Enquanto ideia reguladora, uma humanidade reconciliada significaria a superação de uma racionalidade (instrumental) voltada para o controle da natureza, por outra racionalidade (estética) que relaciona de modo não-violento o universal com a particularidade. No entanto, como explicam os autores, a semicultura está provocando uma regressão da atividade judicativa:

O juízo não se apoia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção. Se, numa fase histórica primitiva, o julgar consistia num rápido discriminar capaz de desfechar sem hesitação a seta envenenada, nesse meio tempo a prática da troca e a administração da justiça fizeram seu trabalho. Antes, o juízo passava pela etapa da ponderação, que proporcionava certa proteção ao sujeito do juízo contra uma identificação brutal com o predicado. Na sociedade industrial avançada, ocorre uma regressão a um modo de efetuação do juízo que se pode dizer desprovido de juízo, do poder de discriminação. (DE 166)

O definhamento da capacidade de julgar conduz a um processo de embrutecimento dos indivíduos, favorecendo o antissemitismo, que não mais reconhece o não-idêntico. Assim, “as etiquetas são colocadas: ou se é amigo ou inimigo. (...) Transferem-se grupos étnicos para outras latitudes, envia-se indivíduos rotulados de judeus para as câmeras de gás” (DE 166). Esta ideia conduz ao nosso último tópico nesta seção: a “mentalidade de ticket”.

Na última seção do texto sobre o antissemitismo, Adorno e Horkheimer mostram através da ideia de “mentalidade de ticket” a transposição dos comportamentos falsamente miméticos e projetivos para o âmbito da política nas democracias burguesas, como aconteceu na Alemanha que elegeu Hitler. A mentalidade de ticket reflete o momento da liquidação do indivíduo, em que resta apenas uma aparência para escolher,

a partir de listas prontas de candidatos (os chamados tickets) que, para os autores, foram uma das causas da eleição nazista. Ocorre no antissemitismo um processo similar ao da indústria cultural na expropriação das instâncias internas de decisão (capacidade de julgar):

A orientação economicamente determinada da sociedade em seu todo (que sempre prevaleceu na constituição física e espiritual dos homens) provoca a atrofia dos órgãos do indivíduo que atuavam no sentido de uma organização autônoma de sua existência. [...] A irracionalidade da adaptação dócil e aplicada à realidade torna-se, para o indivíduo, mais racional que a razão. [...] A dialética do esclarecimento transforma-se objetivamente na loucura. (DE 168)

A mentalidade de ticket constitui-se daquele aspecto da semicultura em que ocorre a identificação pronta com as relações de poder existentes, ou seja, a tendência de aderir a projetos políticos determinados de cima para baixo, seja pelos partidos políticos ou por publicidade da indústria cultural. Ela reflete a impossibilidade objetiva para a experiência no mundo administrado:

Os ‘elementos do antissemitismo’, baseados na experiência e anulados pela perda da experiência que se anuncia na mentalidade de ticket, são novamente mobilizados pelo ticket. [...] É justamente porque a psicologia dos indivíduos e seus conteúdos só se produzem através dos esquemas sintéticos fornecidos pela sociedade que o antissemitismo contemporâneo adquire uma natureza vazia e impenetrável. (DE 169)

Esta desproporção entre sociedade (universal) e indivíduo (particular) anularia a tensão entre eles, conduzindo a uma adaptação do indivíduo ao mundo administrado e “acaba por transformar os adeptos do *ticket* progressista em inimigos da diferença” (DE 170-171), ou seja, a mentalidade de ticket é incapaz de experimentar o não-idêntico, pois a sua forma de “pensar em blocos” de significados previamente dados conforme padrões prontos como a lista partidária, impedem e caracterizam os limites do esclarecimento, exigindo de Adorno, como veremos, um passo além na dialética entre verdade e expressão.

Conclusão

A contribuição da *Dialética do esclarecimento* para o tema da presente tese, a dialética entre verdade e expressão da obra de arte, consistiu na análise do *modus*

operandi do mundo administrado para o bloqueio estrutural da emancipação, o que provoca, como consequência, obstáculos para a expressão do teor de verdade da obra de arte. A perda da autonomia da arte é resultado do programa do esclarecimento de “desencantamento do mundo”, que não tem como meta a felicidade humana, mas busca, a partir de uma racionalidade instrumental, ampliar o domínio sobre a natureza e sobre a vida social. A razão instrumental provoca uma integração violenta do indivíduo (particular) na sociedade (universal), anulando a tensão entre arte e sociedade. O esclarecimento é totalitário, segundo os autores, pois submete qualquer diferença a princípios formais abstratos. Apesar desse esforço de silenciar o particular — ou, em termos adornianos, o não-idêntico — a arte preserva uma autonomia diante do mundo administrado por recusar determinar o particular pelo universal.

A indústria cultural (a) provoca a manipulação retroativa das necessidades, pois o gosto é massificado a partir de determinados padrões de consumo, de comportamento moral e até político (como no caso antissemita); (b) expropria o esquematismo dos indivíduos, impedindo-os de interpretar criticamente os dados fornecidos pelos sentidos a partir de padrões que lhe eram outrora internos; (c) domestica o estilo, revelando uma falsa identidade entre universal e particular; (d) e em virtude dessa desproporção entre universal e particular, conduz à perda da função do trágico, que não produz no expectador uma purificação das paixões como concebia Aristóteles, e sim uma higienização espiritual. Produz-se um “ser genérico”, uma pseudoindividualidade, incapaz de interpretar e expressar o teor de verdade da obra de arte. Além disso, o caráter de fetiche da mercadoria é estendido a toda a cultura.

Por último, analisamos elementos estéticos presentes na crítica ao antissemitismo. Mostramos que um sujeito enfraquecido internamente não constrói uma visão da realidade, ele a torna igual a si mesmo, em um procedimento similar da falsa mimesis. Um resultado dessa concepção equivocada do real é a “semicultura”. Nesse terreno, de experiências interrompidas e anuladas, surge uma maneira peculiar de pensar a partir de estereótipos, de listas políticas prontas, que é a “mentalidade de ticket”. Tais conceitos estéticos serão retomados no próximo movimento da dialética entre verdade e expressão, em que focalizaremos a indústria cultural, a situação aporética da arte na contemporaneidade, a relação dialética entre arte e sociedade, a ideia de belo natural, a dialética entre mimesis e racionalidade, e relação entre arte e filosofia.

2 ARTE, MÍMESIS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Introdução

A *Dialética do esclarecimento* (1947) identificou tanto um obstáculo estrutural à emancipação, quanto a industrialização da cultura, por meio da racionalidade instrumental, de modo a conduzir a integração passiva do indivíduo à sociedade, manipulando retroativamente as necessidades, usurpando o esquematismo perceptivo e acentuando o fetichismo da mercadoria cultural. Nesse segundo capítulo, propomos um deslocamento do diagnóstico dos anos de 1940, para o dos anos de 1960, no qual Adorno aponta, nas obras *Dialética negativa* e *Teoria estética*, alternativas para esses problemas.

O pessimismo presente nas páginas da *Dialética do esclarecimento* se justifica, segundo Barbara Freitag (1986, p. 79), pelo delicado contexto histórico que a obra foi elaborada, a saber, “o deslocamento provocado pelo nazismo na velha Europa, o macarthismo e a experiência americana dos anos 40, bem como o surgimento do socialismo stalinista na União Soviética...”. A aplicação até as últimas consequências da teoria crítica no espaço de uma sociedade totalmente adaptada ao mundo administrado foi o fator decisivo, segundo a autora, para a passagem da teoria crítica à teoria estética. Para Freitag, a teoria estética é a única forma consistente de negar e de criticar as condições materiais da vida social. Ao fazer isto, a teoria estética revela seu verdadeiro caráter de negadora da realidade estabelecida, sem submetê-la a sistemas conceituais coerentes ou ao processo de produção e reprodução da mercadoria. Ela assume, assim, a herança da teoria crítica, colocando-se como uma forma crítica e possível de opor-se ao mundo administrado.

Dito isto, os objetivos do capítulo 2 serão: (a) analisar, a partir da obra *Teoria estética*, a situação da arte na contemporaneidade, as questões da desartificação da arte e do fim da arte, bem como a relação entre arte e sociedade; (b) reconstruir a relação entre racionalidade e mimesis na obra de arte como um momento ímpar da dialética entre verdade e expressão; (c) e, por fim, analisar a experiência estética como condição necessária para a interpretação e a expressão do teor de verdade das obras de arte.

2.1 Situações da arte na contemporaneidade: o diagnóstico da *Teoria estética*

2.1.1 O tema da indústria cultural na *Teoria estética*

A *Teoria estética*, publicada postumamente em 1972, tornou-se leitura indispensável para a reflexão crítica sobre a criação artística na atualidade, uma vez que fornece inúmeros caminhos para pensar sobre essa situação, que atinge não apenas uma determinada forma artística, mas a cultura como um todo. Nas suas primeiras páginas, ela identifica os obstáculos ao desenvolvimento da cultura autêntica no capitalismo tardio como resultado da grande dificuldade para a expressão estética num mundo totalmente administrado.

A criação artística sempre esteve sob tutela de forças sociais tais como autoridades religiosas, nobreza ou burguesia emergente, porém, somente a partir do início do século XIX, segundo Adorno, consolida-se um processo que culminou com a chegada das obras de arte no mercado: a partir desse momento as obras de arte começaram a ser livremente vendidas. Essa nova realidade colocou toda a produção artística diante de um problema: se os artistas, por um lado, não tinham mais de dar satisfação aos seus patrocinadores sobre suas escolhas estéticas, por outro lado, sua sobrevivência não estava mais garantida. Vejamos como Adorno descreve esta situação:

O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda parte os artistas se alegravam menos no reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida.⁷ (TE 11)

A indústria cultural exerceu, como esclarece Duarte (2004), uma influência no processo de chegada das obras de arte no mercado. Essa chegada está marcada pelo fato de que existe, já no início do século XX, um segmento com objetivos distintos aos da arte e que explorou, em seus aspectos culturais, econômicos e ideológicos, a fragilidade da formação cultural. Por isso, Adorno mostra, na *Teoria estética*, que a indústria cultural representa uma grande ameaça para a arte, posto que ela deturpou o sentido originário de vários conceitos tradicionais da estética, tais como mimesis, estilo e catarse.

⁷ A grafia lusitana da tradução utilizada será vertida para a brasileira.

Adorno destaca, em inúmeras passagens da *Teoria estética*, o estilo nas grandes obras de arte como uma espécie de promessa que se concretiza parcialmente enquanto combinação entre características individuais do artista e um determinado estilo de época. Assim, o estilo, que depende da existência do artista com autonomia, recusa o que acontece na indústria cultural, ou seja, funcionários sem autonomia, pagos para criarem produtos por encomenda que apenas interessam ao sistema.

[...] o estilo só se deixou posteriormente transfigurar porque, não obstante os seus traços repressivos, ele não foi simplesmente cunhado a partir de fora nas obras de arte, mas lhes era em certa medida substancial, como Hegel gostava de dizer a propósito da Antiguidade. O estilo impregna a obra de arte de algo semelhante ao espírito objetivo; fez mesmo sobressair os momentos de especificação e exigiu-os para a sua própria realização. Nos períodos em que este espírito objetivo não era plenamente orientado e em que não administrava totalmente as espontaneidades de outrora, havia mesmo sorte no estilo. (TE 312)

Duarte (2004) explica que essa “sorte” no estilo termina quando a indústria cultural, deixando de lado a dialética todo-parte e o trabalho de reelaboração formal da realidade, estabelece como padrão uma espécie de mimesis literal da realidade empírica.

A forma age como um ímã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extra-estética, e só assim eles podem assenhorear-se da sua essência extra-estética. Inversamente, na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos. (TE 341)

Em outra passagem da *Teoria estética*, Adorno mostra que a afirmação presente na *Dialética do esclarecimento*, de que a indústria cultural é o “mais inflexível de todos os estilos”, significa que as tendências inerentes ao estilo em geral revelam-se na cultura de massas como repetição *ad nauseam* de meros clichês. Podemos ler em “Paralipômenos”:

O momento subjetivo da reação é calculado pela indústria cultural, segundo o valor estatístico médio elevado a lei geral. Esta tornou-se espírito objetivo. [...] Pois a universalidade do estilo atual é o imediato negativo, a liquidação de toda a pretensão de verdade da coisa, a impostura permanente feita aos receptores através da afirmação implícita de que eles mesmos que lá se encontra aquilo por meio do qual simplesmente se lhes tira, mais uma vez, o dinheiro que o poder econômico concentrado lhes distribui. (TE 399)

Percebe-se, no que se refere à análise da catarse na *Teoria estética*, que, ao contrário do conceito de estilo, sua formulação clássica é objeto de uma forte crítica, na qual se fala de catarse como tendo estado desde sempre associada à dominação. Segundo Adorno,

A purificação das emoções na Poética de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação, mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como substituição substitutiva em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão. (TE 359 — tradução modificada)

Deve-se destacar da citação acima que a “sublimação” não é considerada em si mesma como algo repressor, sendo possível identificá-la na base de toda criação artística, bem como ligando-se ao processo civilizatório, embora haja na sublimação um grande potencial para a administração planificada das emoções e para uma forma de controle social semelhante à que é realizada pela indústria cultural:

[...] a arte [...] rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava, o qual sobreviveu mais de dois mil anos, protegido pela autoridade de Aristóteles. A doutrina da catarse imputa já, de fato, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra. (TE 359)

2.1.2 Desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*)

A noção de desartificação da arte, para Duarte (2007) e Süssekind (2017), é uma das principais e mais fecundas contribuições de Adorno para pensar as produções artísticas na contemporaneidade e para retomar a crítica à indústria cultural. Na *Teoria estética*, ela aparece pela primeira vez numa seção intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”, na qual Adorno retoma, no primeiro parágrafo, o tema da perda da evidência da arte no mundo contemporâneo, afirmando que ela recusa essa situação não apenas com os seus procedimentos, mas também com o questionamento sobre seu próprio conceito. Em seguida, ao se referir a uma “arte menor”, que existia no passado e coexistia com a arte autônoma antes de ser apropriada pela indústria cultural, Adorno entende que a desartificação é, antes de qualquer coisa, inerente à abordagem que o público, vítima da semiformação provocada pela cultura de massas, faz da arte que ainda poderia ser entendida como autêntica.

Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual — mas não a falsidade deste — muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a Entkunstung da arte. A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. A diferença humilhante entre a arte e a vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante vested interests. (TE 34-35)

Em outra seção da *Teoria estética*, intitulada “Caráter de enigma e Compreensão”, Adorno apresenta um argumento semelhante, no qual aponta para a possibilidade de a desartificação resultar de uma incompreensão generalizada do público e para a dificuldade de convencer àquele que, ao se encontrar totalmente adaptado aos preceitos ideológicos da indústria cultural, já perdeu inteiramente a noção de o que seria uma expressão de uma arte verdadeira:

É impossível explicar a brancos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual. Está neles tão sobrevalorizado o princípio de realidade que interdiz sem mais o comportamento estético; aguilhada pela aprovação cultural da arte, a amusia transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a Entkunstung da arte. (TE 186-187)

Observa-se, no trecho citado, o comportamento típico das massas no sentido da incompreensão da arte contemporânea e de toda sua tradição histórica, conduzindo a um tratamento das obras como produtos de consumo, provocando, assim, uma degradação da arte autêntica. Esse fato, segundo Adorno, permite compreender a desartificação como uma projeção feita pelo público semiformado no âmbito da indústria cultural, pelo vazio da sua formação cultural, degradando-a por não se pôr à sua altura:

[...] como tabula rasa de projeções subjetivas, a obra de arte desqualifica-se. Os polos da sua Entkunstung são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o. (TE 35-36)

Duarte (2007, p. 25) propõe recordar a teoria da “falsa projeção”, exposta no capítulo “Elementos do antissemitismo” da *Dialética do esclarecimento*, para

compreender a desartificação “como incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada, implícita na referência ao eco padronizado de si mesmo”. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmam, numa clara influência kantiana, que a atividade subjetiva é a chave para superar a separação entre interioridade e exterioridade. O problema, neste caso, é que os indivíduos semiformados pela indústria cultural são incapazes, na maioria das vezes, de realizar a “atividade subjetiva”, absorvendo, assim, padrões de comportamento e perceptivos impostos pelo mundo administrado e devolvendo-os ao exterior, de modo acrítico, por meio de uma projeção danificada, denominada pelos autores como “falsa projeção”. Por isso não seria, para Duarte (2007, p. 26), “errado falar na desartificação, a princípio, como a falsa projeção dirigida àqueles construtos estéticos a que se têm chamado, desde muito tempo, obras de arte” e que, por isso, impedem a experiência estética do teor de verdade. Adorno destaca, em outra passagem, o aspecto falso da projeção, por meio do qual as camadas mais amplas da população entendem as manifestações artísticas:

Enquanto a tese do carácter projetivo da arte ignora a sua objetividade — a sua qualidade e o seu conteúdo de verdade — e fica aquém de um conceito enfático de arte, ela tem peso como expressão de uma tendência histórica. O seu pedantismo a respeito das obras de arte corresponde à caricatura positivista do Iluminismo, à razão subjetiva libertada. O seu predomínio social estende-se às obras. Essa tendência, que mediante a Entkunstung gostaria de tornar impossíveis as obras de arte, não pode ser travada sob o pretexto de que a arte existe necessariamente: isso em nenhum lugar se encontra escrito. Importa aqui apenas ter em conta a plena consequência da teoria da projeção, a negação da arte. De outro modo, a teoria da projeção corre para a sua vergonhosa neutralização, segundo o esquema da indústria cultural. (TE 404)

Süssekind (2017) chama a atenção, na seção “Transcendência estética e desencantamento” da *Teoria estética*, para a relação da noção de desartificação da arte com a teoria da aura de Walter Benjamin. Para o autor, a partir da teoria benjaminiana, a noção de desartificação pode ser revalorizada como um conceito ajustado à era da reprodutibilidade técnica. Neste caso, assumiria um projeto de destruição do carácter aurático das criações artísticas, com o propósito de retraduzir, em linguagem artística, elementos presentes no mundo administrado, criando, assim, um espaço de resistência para a arte, protegido das investidas da indústria cultural.

Benjamin chamou a atenção para o facto de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como ‘atmosfera’; já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada

e negada. Sob este aspecto, a Entkünstung da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva. (TE 126)

2.1.3 Fim da Arte?

Antes de analisar a recepção adorniana do tema do fim da arte em Hegel, é preciso lembrar, mesmo de modo breve, o lugar da arte no sistema hegeliano. A arte, que já se encontra inserida na esfera do espírito absoluto, é superior à natureza e aos momentos dos espíritos anteriores: espírito subjetivo espírito objetivo. Para tornar-se atributo da arte, a beleza precisa ser entendida como unidade entre o conceito e o seu fenômeno externo, o que possibilita, com efeito, a definição do belo como “aparência sensível da Ideia”. Trata-se de uma concepção idealista de beleza, fundamentada no princípio da autoconsciência, apontando para formas de beleza que correspondem a estágios em que o espírito forma sua autoconsciência no plano sensível. A concepção hegeliana de beleza contém outro princípio: o de perfeição. Um juízo de beleza em geral avalia se uma imagem bela (aquilo que é capaz de expressar a dimensão divina) é realizada em uma obra de arte ou em um objeto natural. O conceito de beleza alcançaria a perfeição como auto correspondência, como consequência de sua idealização e da unidade orgânica, isto é, da sua capacidade de organização ou de integração. A concepção hegeliana de beleza ideal corresponde, portanto, à realização de ambos os princípios em uma obra de arte. Todavia esta ideia revela que a arte mesmo pertencendo a esfera do espírito absoluto, ainda é dependente do sensível, o que explica como a arte, para Hegel, é superada pela religião e filosofia.

O belo se determina, desse modo, como aparência (Scheinen) sensível da Ideia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas tem de abdicar da imediatez de seu ser, já que este ser é apenas existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe (zur Darstellung bringt) o conceito enquanto em unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Ideia. (HEGEL, 2015, p. 126)

A ideia de beleza revela a verdade absoluta por meio da percepção, uma vez que a autêntica obra de arte contém um elemento metafísico que desvela o “divino”. A beleza é expressão do Absoluto, ao qual se liga outro importante aspecto: o histórico. A análise da obra de arte precisa levar em consideração o contexto histórico-social em que ela foi produzida e orienta que a beleza artística deve ser compreendida e analisada sempre em termos históricos. Com isso, a história humana é transformada, segundo Robert Wicks

(2014, p. 98), pela “substituição de civilizações ultrapassadas por novas civilizações, o perfil da beleza artística transforma-se à medida que cada novo estágio do desenvolvimento global da autoconsciência entra em cena”. Em cada momento histórico de uma civilização prevalecerá um modo de expressão do Absoluto: a arte, a religião e a filosofia. Cada um desses modos, que refletem os valores intrínsecos de uma sociedade, corresponde a uma tríplice divisão estilística da história da arte nos períodos simbólico, clássico e romântico. A arte simbólica procurava expressar o “divino” por meio de símbolos como, por exemplo, os egípcios que representavam as suas divindades por animais. Por outro lado, os gregos transformaram a concepção egípcia do Absoluto em uma centrada no ser humano, construindo uma arte mais concreta acerca do “divino”. Mas, com a ascensão do cristianismo, a concepção grega cede lugar a outra, mais individualizada: a fase romântica, e, com ela, na civilização moderna, alcançou-se o ápice na expressão estética, resultando na questão do fim da arte.

O fim da arte, na perspectiva hegeliana, pode ser entendido como sendo o momento em que a obra de arte já não mais representa os interesses mais significativos e essenciais da humanidade. No entanto, é preciso entender o termo “fim” presente na expressão “fim da arte”, pois, afinal, será que Hegel acreditava que a produção artística deixará de ser produzida em algum momento no desenvolvimento da história humana? Será também que ele acreditava que a arte não conseguirá expressar os mais profundos anseios da humanidade? Para Wicks (2014), a noção hegeliana do desenvolvimento cultural (“da sensação ao conceito”, isto é, da arte à filosofia) fornece uma pista para esclarecermos as questões anteriores, uma vez que, nesse modelo, cada sociedade segue esta lógica durante o seu desenvolvimento cultural, ao iniciar pela expressão artística, que exprime os valores intrínsecos da cultura, e é substituída, posteriormente, pela religião e filosofia. Por outro lado, Marco Aurélio Werle (2011, p. 39) afirma que “o terreno de abordagem desses problemas é, portanto, a história. Sob este prisma, o fim da arte é uma noção temporal, que diz respeito à dinâmica do espírito humano na história”. Esse tema hegeliano permitir lançar luz sobre “uma possibilidade de compreensão da situação atual no contexto maior da história do pensamento” (WERLE, 2013, p. 29). Podemos falar, segundo Süsskind (2017, p. 16), do fim de um estágio histórico onde a arte em vista como a expressão mais elevada do espírito absoluto, mas, como lembra o próprio autor, “na dialética, a síntese ocorrida no terceiro momento não implica o encerramento definitivo os momentos anteriores”. Com isso, a superação (*Aufhebung*) preserva aqueles

momentos e os promovem, agora sem se contraporem mais, ao novo patamar. A arte, assim, continua a existir e pode se tornar cada vez mais filosófica e reflexiva, mesmo estando no momento histórico em que a filosofia se coloca como a expressão mais elevadas do absoluto.

Analisaremos, agora, a recepção adorniana do tema do fim da arte. Um primeiro aspecto que merece destaque consiste na constatação de que a arte (ainda) não deixou de existir: “(...) o fim da arte por ele prognosticado dentro de cento e cinquenta anos não teve lugar” (TE 314-315). Ele ressalta, no mundo atual, tanto a existência de movimentos que ameaçam cessar a arte quanto não só a sobrevivência concreta da arte, como uma consciência, por parte dos artistas, de que a arte deve continuar. Em relação ao desaparecimento da arte, destacam-se dois tipos de ameaça: (a) a indústria cultural que surge no momento em que as obras de arte, ao buscarem conquistar a sua autonomia, a sua independência da igreja e do Estado, pagam um preço com a entrada no mercado, em relação ao qual elas precisam manter uma relação de atração e de repulsa, se não quiserem se descaracterizar. Os produtos da indústria cultural, carentes de qualquer dialética em relação ao mercado, têm sua existência garantida pelo sistema que os cria, já significando uma ameaça à existência da arte autônoma; (b) o outro tipo de ameaça mortal à permanência da arte — que acontece simultaneamente — é o mundo administrado. Desde a *Dialética do esclarecimento*, consolidou-se em Adorno a ideia de que a razão instrumental, surgida na modernidade com a ciência matematizada a serviço do capitalismo, transforma-se, no momento de sua realização total, num pesado fardo para a humanidade. Isso implicaria em uma “catástrofe natural da sociedade”, pois as massas adquirem, mediante a intervenção manipulatória da classe dominante, um comportamento semelhante ao das forças incontroláveis da natureza.

A percepção dessa difícil situação leva Adorno ao outro aspecto da abordagem do tema do fim da arte: a sua permanência. No contexto do mundo administrado, ela funciona como uma espécie de índice da possibilidade da sua superação:

Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delinea, seria

unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor. (FNM 22)

Tais considerações nos conduzem ao próximo tema: a relação dialética entre arte e sociedade.

2.1.4 Arte e Sociedade

Adorno analisa, por meio da crítica dialética, o duplo caráter das obras de arte, a saber, o caráter social e a autonomia. O primeiro aspecto consiste na resposta que as obras oferecem às contradições da sociedade, contendo potencial de resistência à reificação do mundo administrado; a autonomia das obras, qualidade que as mantém fechadas como mônadas e protegidas da integração ao sistema, segue eminentemente leis formais internas, sem se determinar por nenhuma função social externa. Com isso, coloca-se a necessidade de uma determinada forma de recepção das obras, orientada não pelo simples prazer, mas pela possibilidade de interpretar seu teor de verdade. A tensão dialética entre arte e sociedade contida na obra de arte torna possível conceber esta última como crítica à realidade, ao *status quo*, e de resistência à integração ao mundo administrado.

De acordo com Valls (2002), já é possível identificar, no texto “Sobre a situação social da música” (1932), a concepção madura de Adorno acerca do caráter social da arte, pois, nesse texto, a música séria é vista como exprimindo as contradições sociais por meio do desenvolvimento imanente de suas formas, do domínio do material e das soluções a seus problemas. A arte se constitui como espaço capaz de se opor à sociedade, estando em uma relação dialética. A expressão das antinomias sociais não ocorre de modo direto ou imediato, mas como linguagem formal presente na arte.

A intenção desse ensaio de 1932, em sua primeira parte, dedicada à produção musical, consiste em apresentar a maneira como a música, hoje predominantemente alienada, ainda possui algumas formas que conseguem contribuir para a superação da situação social atual. A tendência social dominante é de que toda música se torne mercadoria; contudo, ainda há produção musical contemporânea que não se subordina de todo ao mercado. Adorno considera alguns compositores contemporâneos como possíveis sujeitos, como uma verdadeira força para a transformação da sociedade, também porque ele crê que o compositor pode criar uma música não absolutamente dependente do mercado. (VALLS, 2002, p. 104)

A função social da música consistiria na capacidade de expressar, por meio da mediação formal, o conteúdo histórico e social. É possível fazer uma leitura da realidade através da composição, da disposição das técnicas e do material artístico, empregando-se a teoria filosófica, que exprime cognitivamente as contradições presentes na sociedade expressas artisticamente pela música. É nesse sentido que afirma Paddison (1993) quando esclarece que o papel da música é dar forma clara e precisa aos problemas oferecidos pelo material e que as soluções que a música oferece aos problemas levantados pelo material têm, em termos artísticos, o mesmo teor cognitivo das teorias sociais. Não se trata, entretanto, de expor uma realidade e suas contradições como se a arte fosse um retrato fiel dela, mas de representá-la de forma mediada em sua estrutura imanente.

No texto “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), Adorno retoma o tema da função social da música, mas, agora, relacionada mais claramente com os mecanismos da indústria cultural. Ele apresenta inúmeras críticas ao modo como a música se submete ao mercado, pois, ao ser absorvida pela indústria cultural, modifica a sua própria estrutura. O dinheiro gasto pelos consumidores para comprar um produto cultural é um componente do sucesso dele, e, ao fabricá-lo, o indivíduo se coloca em uma situação de alienação, pois ele o “coisifica e aceita como conteúdo objetivo, porém sem se reconhecer nele” (FR 173). Com isso, o valor de troca se tornou a qualidade primordial dos bens culturais, dando-lhes uma aparência de imediatidade que os reduz a simples mercadoria:

[...] é neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição ‘psicológica’. (FR 173)

Essa mudança na função social da música, que passou a ser objeto de consumo, reflete uma modificação na forma como a arte se relaciona com a sociedade. O decisivo é a presença do valor de troca como determinante tanto na produção dos bens culturais quanto na recepção, absorvendo e anulando o significado de uma experiência estética. Esse processo de mercantilização altera a estrutura das obras, impossibilitando-lhes a negação da realidade, pois a tensão está ausente nelas, o que as torna uma simples

extensão do mercado na esfera cultural, incapazes de resistir à reificação do mundo administrado. Outro aspecto do mesmo estado de coisas é a regressão da audição:

[...] os ouvidos perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música — que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos — mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. [...] A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. (FR 180)

O processo de reificação que alcança a cultura tem como principal consequência a modificação da relação dialética entre indivíduo e a arte, que dificilmente se depara com as obras de arte “autênticas” e consegue realizar uma experiência estética. Se Adorno destaca, de um lado, o caráter social da arte tanto em uma face positiva, uma vez que o material artístico pode ser a mediação entre um conteúdo histórico-social e o artístico, quanto a face negativa, aquela na qual a arte é absorvida por interesses econômicos e ideológicos que alteram sua estrutura, por outro lado, defende a importância do conceito de autonomia da arte.

Adorno mostra, na *Teoria estética*, como a arte, no mesmo instante em que surge do mundo empírico, dele se afasta para negar sua origem: “as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (TE 12). As obras de arte são capazes de negar a realidade objetiva, embora não de forma abstrata, uma vez que tal recusa em participar do mundo empírico se manifestará em sua forma. Para Adorno, há, na arte, um momento afirmativo e um negativo. De acordo com Bernstein (2004), o afirmativo consiste naquilo que a arte projeta por meio de sua forma, ao passo que a negatividade se liga à recusa em participar do mundo empírico, ao qual ela se eleva no instante em que supera a ideia de uma finalidade e de uma função social imediata. Por isso Adorno diz que “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (TE 21). O aspecto fundamental da racionalidade instrumental, a autoconservação, é recusada pela arte, pois ela não se inclui de forma direta no plano das necessidades humanas, mesmo que ainda esteja presente na formação dos indivíduos e se relacione com a ideia de humanidade.

Na relação com a realidade empírica, a arte sublima o princípio, ali atuante do *sese conservare*, em ideal do ser-para-si dos seus testemunhos; segundo as palavras de Schönberg, pinta-se um quadro, e não o que ele representa. Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, desse modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. (TE 16)

É possível perceber, na citação acima, que a obra de arte, para Adorno, torna-se capaz de uma relação não violenta com os objetos por meio da combinação de elementos miméticos e racionais, sendo capaz de expressar o teor de verdade não-apreensível discursivamente. Assim, a arte distingue-se, em sua expressão, de uma lógica identitária calcada sobre um princípio de dominação e traz consigo a possibilidade de expressar o não-idêntico. Esse assunto nos conduz ao próximo tema: a dialética entre racionalidade e mimesis.

2.2 Racionalidade e Mimesis

2.2.1 Da racionalidade instrumental à racionalidade estética

Adorno mostra, na *Dialética negativa*, como a dominação está inserida no pensamento filosófico por meio da afirmação da identidade. Para ele, a aparência de identidade “é intrínseca ao próprio pensamento em sua forma pura. Pensar significa identificar. Satisfeita, a ordem conceitual coloca-se à frente daquilo que o pensamento quer conceber” (DN 12). Por isso, é necessário superar a ilusão de uma identidade total e resgatar o elemento não conceitual que o próprio conceito esquece. Esse será o objetivo de uma crítica dialética imanente, isto é, aquela capaz de romper com o princípio da identidade e expressar as contradições. Embora deseje a reconciliação entre sujeito e objeto, acaba indicando um caminho para uma nova relação. Esta, por sua vez, pressupõe a não-violência do conceito sobre o objeto, deixando que este se apresente ao pensamento em sua totalidade. A forma de apresentação do objeto é fundamental, posto que é na linguagem que a mimesis, no sentido positivo, alcança seu instante de liberdade, possibilitando a expressão do objeto sem provocar a violência característica da razão instrumental. Nesse sentido, cabe à Filosofia denunciar a falsidade da sociedade que causa o sofrimento humano e limita a liberdade dos indivíduos. Assim, a dialética leva em conta

a dor experimentada pelos indivíduos: “(...) a necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda a verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito...” (DN 24). A Filosofia cumpre, portanto, a sua finalidade, segundo Adorno, somente em face de uma realidade marcada pela injustiça e sofrimento.

Ao alterar a relação do pensamento filosófico com seu objeto, recusando o procedimento sistemático e dedutivo, Adorno mostra que isso é uma forma de a razão resistir à sua tendência totalitária. A filosofia adquire, nessa perspectiva, um aspecto expressivo que necessita proporcionar à mimesis uma função positiva de permitir uma relação não-violenta entre sujeito e objeto e, também, fortalecer o próprio sujeito. Com isso, a arte se torna, para a filosofia, um modelo para a atividade reflexiva, isto é, não se trata de a filosofia se reduzir a uma estética, mas em se orientar na maneira como a obra de arte se estrutura para entender a relação entre sujeito e objeto sem as amarras da dominação, como acontece nos moldes da racionalidade instrumental.

[...] a filosofia se quisesse imitar a arte, que quisesse ser por si mesma obra de arte, arriscaria a si mesma. Enquanto para a filosofia precisamente a sua relação com o heterogêneo é temática, ela postularia a pretensão de identidade: a pretensão de que o seu objeto imergisse nela, assinalando ao seu modo de procedimento uma supremacia à qual o heterogêneo se anexaria como material a priori. Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecessem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade. (DN 21-22)

Filosofia e arte não se confundem, como se percebe claramente na citação acima, apenas compartilham uma exigência de se relacionar mimeticamente com seu objeto em sua própria prática. Na *Teoria estética*, a racionalidade estética garante à mimesis um papel positivo que, ao lado do aspecto racional, permite às obras de arte alcançar o momento expressivo das coisas. Não cabe à Filosofia imitar esse procedimento, mas incorporá-lo como forma pela qual ela própria se realiza. Desse modo, a filosofia pode enxergar na arte seu material e seu conteúdo, uma vez que ela consiste em uma mediação, e pode proporcionar à filosofia um objeto que necessita ser decifrado, e não analisado, a partir de categorias prévias do pensamento. Por meio do seu comportamento mimético, a arte propõe uma relação com a natureza distinta daquela necessária à razão instrumental, uma vez que, para esta última, a reconciliação está bloqueada, enquanto, para a racionalidade estética, existe a possibilidade de realizar a mimesis do belo natural como

experiência de um estado de reconciliação. Veremos, na próxima seção, a dialética entre racionalidade e mimesis.

2.2.2 Racionalidade estética e mimesis

O conceito adorniano de mimesis, como explica Paudyal (2009), exige o resgate da autorreflexão da razão, que, por sua vez, desdobra-se numa tensão entre o momento mimético da racionalidade e o momento racional da mimesis. Esta, de acordo com Wellmer (1993), era entendida por Adorno como ultrapassagem da razão, como cruzamento de mimesis e racionalidade na filosofia e na obra de arte. Desse modo, a autorreflexão da razão, inseparável do seu outro, tem o papel de colocar em movimento suas determinações reflexivas de tal maneira que resulte na superação da irracionalidade na qual se reduz, hoje, a razão a um simples meio e instrumento de dominação.

Analisaremos, inicialmente, a relação entre racionalidade e mimesis no discurso filosófico, recorrendo a alguns argumentos centrais da *Dialética negativa*. A presença do momento mimético no pensamento filosófico corresponde à crítica à lógica de dominação da razão instrumental, que opera dentro do princípio da identidade. Além disso, ela pode ser vista como uma tentativa de circunscrever, por meio do conceito, o que resiste ao próprio conceito, isto é, o não-idêntico. Apesar de essa tentativa só se realizar negativamente, é a inclusão do momento mimético ao discurso filosófico que garante ao conhecimento, segundo Adorno, a possibilidade de expressar, por intermédio do conceito, o não-conceitual.

O conceito não consegue defender de outro modo a causa daquilo que reprime, a da mimesis, senão na medida em que se apropria de algo dessa mimesis em seu próprio modo de comportamento, sem se perder nela. Dessa forma, o momento estético, ainda que por uma razão totalmente diversa do que em Schelling, não é acidental para a filosofia. Não é menos sua tarefa, porém, suspendê-lo na imperatividade de suas intelecções do que é real. Essas intelecções e o jogo são os seus polos. A afinidade da filosofia com a arte não lhe dá o direito de tomar empréstimo junto à arte. (DN 21)

Sabemos que não era a intenção de Adorno fazer da obra de arte um modelo para o discurso filosófico ou, ainda, que a arte tivesse condições de expressar a verdade sob a aparência estética sem recorrer às exigências do rigor teórico próprias ao pensamento filosófico. Para ele, o conceito de mimesis provoca resistência do reprimido no interior

mesmo da lógica da identidade. A inclusão do momento mimético no pensamento conceitual mostra-se especialmente na escolha de categorias estéticas na forma de exposição da filosofia de Adorno, na maneira pela qual elabora seus textos, como é o caso de *Minima moralia*, escrita em aforismas e fragmentos, ou a escrita constelacional de obras como *Dialética negativa* e a *Teoria estética*, que revelam como a linguagem e a forma de exposição deixam de ser meras engrenagens de um discurso sistemático, aparentemente sem lacunas e contradições, para expressar conteúdos e experiências que, de outra maneira, são silenciados pelo próprio conceito.

O pensamento discursivo que inclui o momento mimético é uma forma de resistência à reificação provocada pela lógica formal, evitando-se, com isso, que se transforme em “mimese do que está morto”. Esse momento mimético também traz consigo um elemento estético que rompe com o caráter sistemático do pensamento discursivo. A ensaística, por exemplo, seria incompreendida sem a interpretação adequada deste procedimento: o discurso filosófico admite pressupostos estéticos a partir do momento em que os legitima do ponto de vista da crítica do conhecimento. Nesse sentido, o ensaio não é simples antítese ao procedimento discursivo, mas ele próprio segue critérios lógicos na medida em que seus enunciados têm de compor-se coerentemente. O ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva, isto é, ele coordena os elementos, ao invés de subordiná-los, e só o seu conteúdo, e não a sua maneira de expressão, é que é comensurável aos critérios lógicos. Portanto, a inclusão do momento mimético, na medida em que relaciona diretamente com a configuração do discurso filosófico, manifesta-se especialmente na relação com a linguagem e os conceitos: “A exatidão idiossincrática na escolha das palavras, como se elas devessem denominar a coisa, não é a menor das razões pelas quais a exposição é essencial à filosofia.” (DN 52).

A dialética entre mimesis e racionalidade é apresentada, na *Teoria estética*, como imanente à obra de arte e está presente em todos os seus momentos. Sem esse momento, segundo Jimenez (1977), o princípio de individuação das obras e a própria atividade da racionalidade estética ficariam ocultos. A autonomia das obras é assegurada pela racionalidade estética em oposição ao mundo empírico, no qual impera o domínio técnico-racional da natureza. Ao se opor à racionalidade dominante da natureza, a racionalidade estética transforma-se em sua negação determinada.

A arte é mimesis espiritualizada e, desse modo, também um momento de esclarecimento, contra o qual ela se volta. Ela se recusa, ao tornar-se autônoma, a seguir fins externos, uma vez que não mais se reconhece em funções mágicas, culturais ou do mercado consumidor. O que antes foi o seu “para quê”, diz Adorno, o transforma em um momento do seu em si. A imagem enigmática da arte é a configuração da mimesis e da racionalidade. Elas são enigmáticas não pela sua composição, mas pelo teor de verdade que é a solução objetiva do enigma de cada obra de arte. Ao exigir a solução, o enigma aponta para o teor de verdade que, por sua vez, só pode ser alcançado por intermédio da reflexão filosófica, e isso, para o filósofo, justifica a estética. Motivo pelo qual, em inúmeras vezes, afirmou que o objeto do interesse filosófico pela estética não é tanto pela emoção ou prazer, como leva a crer o senso comum, proporcionados pela obra, mas a própria arte como uma forma de conhecimento cujo teor de verdade exige a mediação da reflexão filosófica para ser alcançado. Aqui, a dialética de mimesis e racionalidade diz respeito tanto à tensão entre duas formas de conhecimento, seja ela discursiva ou não-discursiva, quanto à sua unidade ao médium do espírito. A arte, como manifestação sensível da realidade, resiste à apreensão conceitual do pensamento sistemático, assim como o conceito resiste a desenvolver-se no jogo da bela aparência. A dialética entre mimesis e racionalidade convida, portanto, a arte e a filosofia a entrarem numa constelação mediatizada pelo espírito.

2.2.3 Belo Natural: reconciliação?

Não é possível, nas obras de arte, separar os conceitos de natureza e história, posto que Adorno explica que a natureza está presente na estrutura da obra de arte como imagem de um objeto que se liberta da violência e da imposição racional. A ideia de natureza serve como alegoria de uma relação harmoniosa em que o conhecimento do objeto se dá pelas vias racional e mimética. Assim, a obra de arte, que se realiza nessa mediação, expressa a possibilidade de fugir da dominação total, que é vista pelo indivíduo, por meio da experiência estética, como promessa de felicidade onde existiria um estado de harmonia. De acordo com Adorno:

O modo de articulação do belo natural e do belo artístico revela-se na experiência que àquele se aplica. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito

menos ainda enquanto substrato da ciência. Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza enquanto belo fenomenal não é percebida como objeto de ação. A renúncia aos fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza. [...] A mediação aparece tanto na relação da arte com a natureza como na relação inversa. A arte não é, como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete. Só o consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesmo. (TE 106)

É nesse contexto que introduz a noção de belo natural, pois se baseia na experiência da natureza em sua “imediatidade” — apesar de esse estado nunca ter existido —, mas que tem sua imagem na forma como a obra de arte existe. Não é proporcionada, com isso, uma experiência propriamente dita com a natureza, uma vez que toda experiência estética é mediada, mas apresentado a imagem do que aquela seria. Quando se alude ao belo natural nas obras de arte, não se refere ao seu sentido literal, como se fosse preciso fazer um retrato de uma bela paisagem para que a obra o expressasse. Nesse momento, podemos perceber o entrelaçamento entre natureza e história, posto que a própria contemplação é mediada pela constituição histórica do sujeito, assim como este se constitui a partir da sua relação com a natureza. Assim, podemos ler, na *Teoria estética*, que no belo natural entram em cena e encontram-se unidos “ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nessa flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural” (TE 114). Portanto, o belo natural pode ser entendido como um momento em que a dialética entre natureza e história se realiza, e a objetividade implode na obra de arte, como um distanciamento da natureza para que ela não seja vítima de coerção ou violência.

Adorno mostra que é possível construir, ao trazer a experiência do belo natural para o belo artístico, por meio da relação com as obras de arte, uma experiência de não-violência com o objeto. A arte imitará o belo natural como exemplo daquilo que não foi mutilado pela razão instrumental. Por isso, afirma, na *Teoria estética*, que “(...) a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural em si” (TE 114). Nesse sentido, Jarvis (1998) explica que a mimesis presente na obra de arte se refere a algo que não existiu, transformando em uma utopia. Outra interpretação que reforça a ideia da mimesis de um estado inexistente é dada por Richer (2006), que afirma que a arte imitaria um estado de reconciliação inexistente no presente, do qual ninguém tem conhecimento, pois nunca foi vivenciado. Arte e filosofia deveriam, com isso, se constituir em alegoria da possibilidade de um modo diferente de pensar, o que é visto no trabalho do próprio

Adorno. O que essas interpretações destacam é que a arte reflete a imagem de uma utopia que ainda aguarda a possibilidade de sua realização, ou seja, uma utopia negativa, que se mostra como negação do mundo administrado na medida em que as obras de arte, a partir da sua própria configuração, podem expressar imagens daquilo que não pode existir (ainda) socialmente.

Adorno também se refere, em outra passagem da *Teoria estética*, ao belo como o “Mais”, que é apresentado como aquilo que transcende, que a torna mais do que parte do mundo empírico, uma vez que possibilita ao sujeito uma experiência estética que recusa o modo de pensar comprometido com a dominação. Desse modo, o “Mais” se mostra, ao mesmo tempo, incompreensível ao sujeito, mas dele dependente. Por isso, afirma que “a natureza deve a sua beleza ao facto de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal” (TE 125). Esse é o motivo pelo qual as obras de arte autênticas proporcionam ao sujeito uma experiência análoga à do belo natural, pois o desperta para a existência de algo transcendente na obra, que é expressão da própria coisa. No belo artístico, a expressão da natureza acontece por meio do espírito da obra, como objetivação de um teor de verdade que espera a interpretação do indivíduo. O teor de verdade se coloca para além da obra enquanto objeto do mundo, o que faz o artefato passar a ser mais do que é, assim como o belo natural também se expressa como algo a mais que o existente, dado que a expressão da natureza é entendida de forma desinteressada.

Nesse sentido, o belo natural é visto como modelo para o belo artístico, que imitará e tentará dar expressão às coisas na medida em que preserva a historicidade que as configura. De acordo com Adorno, “o belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal” (TE 117) e é precisamente esse aspecto que a obra de arte poderá exhibir, recusando-se a participar da dominação orientada pela racionalidade instrumental. Assim, as obras de arte, ao imitarem o belo natural, apresentam uma relação diferenciada entre sujeito e objeto, apresentam uma reconciliação, a qual não significa uma reconciliação concreta, pois ela se dá de forma isolada da sociedade, sem corresponder a um estado existente na realidade.

Numerosos períodos históricos garantem sem dúvida maiores possibilidades de reconciliação do que a época atual, que radicalmente as recusa. No entanto, enquanto integração não-violenta dos elementos divergentes, a obra de arte

transcende simultaneamente os antagonismos do existente sem a ilusão de que não mais existem. A contradição mais profunda das obras de arte, a mais inquietante e mais frutuosa, é que elas são inconciliáveis pela reconciliação, ao passo que, porém, a sua irreconciliabilidade constitutiva lhes tira também a reconciliação. Mas, pelo conhecimento, encontram-se na sua função sintética, na ligação do disjunto. (TE 288)

Em suma, a arte buscar formar uma consciência não-reificada sobre a realidade na medida em que coloca o indivíduo diante das contradições, o que pode acontecer por meio da experiência estética do sujeito ou pela reflexão filosófica que pode escolher a arte como objeto de arte, trazendo ao conceito aquilo que aparece nas obras e o que essa aparência exhibe de verdade em relação à sociedade. Assim, a verdade da obra de arte passa a convergir com a verdade do próprio discurso filosófico, que irá, em sua crítica negativa, resgatar o não-idêntico na medida em que se recusa a se apropriar violentamente de seus objetos, encontrando na racionalidade estética uma alternativa para a reconciliação do próprio pensamento. Para superar esse problema é preciso ultrapassar a semiformação e resgatar a capacidade de fazer experiências — tema do próximo momento.

2.3 Experiência (estética), verdade e expressão

2.3.1 A ideia de experiência: uma herança benjaminiana

O conceito adorniano de experiência (*Erfahrung*), herança da filosofia de Walter Benjamin, é essencial para entender a *Teoria estética*, em especial a questão do enfraquecimento da subjetividade que conduz cada indivíduo à integração ao mundo administrado, no qual desempenha um papel relevante a indústria cultural, que está associada a uma incapacidade de realizar experiências e, em particular, incapacidade de interpretar e expressar o teor de verdade da obra de arte.

Nos textos “Experiência e pobreza” (1933) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), Walter Benjamin apresenta importantes elementos que constituirão um conceito de experiência que será, posteriormente, retomado por Adorno de maneira original. Nesses ensaios, aparece a distinção entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), principalmente pela relação de cada um deles com a memória e os destinos do sujeito. De acordo com Benjamin (2017, p. 110), “nas situações em que domina a experiência no sentido estrito do termo, conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado

individual com os do coletivo”. A ideia de experiência, que não se restringe apenas à recepção imediata de estímulos externos, consiste em um processo que envolve a memória e faz com que os elementos apreendidos se relacionem com o passado individual e se integrem à vida do sujeito. Além disso, é conteúdo que se conserva na memória, porém, não exatamente na consciência. Esta última associa-se mais com a proteção contra os excessos de excitações oriundas do mundo externo, serve para suavizar algo vivenciado intensamente, como um golpe e que não pode ser imediatamente assimilado. As mudanças ocorridas na modernidade, para Benjamin, tendo como principal cenário as grandes cidades, com seus estímulos, desafios e ritmos cada vez mais frenéticos, resultariam na intensificação do fator de choque (*Schockmoment*) em praticamente todas as instâncias da vida. Em decorrência desse fato, da consciência estar insistentemente mobilizada contra a profusão de choques, tem-se, segundo Benjamin, um empobrecimento da consciência, que passa a armazenar cada vez menos traços mnemônicos.

Diferentemente da noção de vivência, a experiência pressupõe tempo, uma vez que não se origina de choques ou de acontecimentos efêmeros. Ela vai se configurando nesse processo de conservação, mas também de esquecimento, de momentos significativos aos quais ela se integra. Ela se mostra, ainda, contrária a uma vivência, posto que esta se caracteriza pelo imediato, pelo instante mesmo em que o indivíduo se relaciona com a realidade e que exige de sua consciência uma forma de organizar os estímulos recebidos do mundo externo. Por outro lado, a experiência é o que se localiza para além do tempo presente em que se vivenciou algo e se transformou em memória. Por isso, a experiência é essencialmente histórica, acontece não só com o passar do tempo, mas no fluxo do tempo, em continuidades e rupturas em que somam novas experiências que vão formando a pessoa. Essa experiência, porém, não pertence apenas ao sujeito, pois, ao mesmo tempo em que nele está gravada em sua memória, é também coletiva, isto é, pode ser transmitida, narrada e integrada à vida de outras pessoas que narram as suas e escutam as experiências de outros indivíduos. Portanto, a experiência não se liga ao que um indivíduo, em sua particularidade, conseguiu vivenciar, mas a um passado que é, simultaneamente, individual e coletivo e, com efeito, resgatado pelo exercício da memória.

Nos nossos livros de leitura havia aquela fábula do homem velho que, no leito de morte, revela aos filhos que há um tesouro escondido na sua vinha. Tudo o que tinham a fazer era cavar. Os filhos puseram-se a cavar, mas, do tesouro, nem sombra. Quando o outono chegou, porém, a vinha deu colheita como nunca antes se vira em toda a região. E foi então que os filhos perceberam que o pai lhes legara uma experiência: a benção não está no ouro, mas no trabalho. (BENJAMIN, 2013, p. 85)

A experiência não se origina, como mostra a citação acima, de uma relação imediata com a realidade, mas se constitui com o tempo, com a memória, com a sua relação com a própria vida. O desafio é perceber que o tesouro era o trabalho, e não o ouro, e isso consiste em resgatar parte da experiência daquele pai, naquilo que nele ficou marcado. Para viver essa “sabedoria” é preciso entender-se como parte de uma tradição, de uma história, para conseguir compreender a dimensão da experiência alcançada no final do processo.

Dito isto, é possível identificar outro aspecto importante da experiência, a saber, a possibilidade de comunicá-la a alguém. Segundo Benjamin (2013, p. 85), “sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na sempre aos mais novos”. No texto “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), Benjamin (2018, p. 140) elaborou a sua reflexão sobre a narrativa, em particular, sobre seu declínio na sociedade capitalista. Compreende-se o enfraquecimento da capacidade de fazer experiências ao observar o declínio da arte de narrar, que mostra que “É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências”. Essa reflexão também está presente no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”:

Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvidos como experiência. Por isso, o contador de histórias deixa na experiência as suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro. (BENJAMIN, 2017, p. 109)

A relação entre experiência, arte de narrar e o ritmo do trabalho manual, também é destacada no texto “O contador de histórias”, “(...) a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro” (BENJAMIN, 2018, p. 149).

Não é possível comunicar a experiência, segundo Benjamin, em um sentido banal. Para Gagnebin (1985), há três condições objetivas que seriam, na perspectiva benjaminiana, necessárias para a transmissão de uma experiência, a saber, a experiência transmitida tem de ser comum tanto ao narrador quanto ao ouvinte, existir a comunidade entre vida e palavra e, por fim, a comunidade da experiência que origina a dimensão prática da narrativa tradicional. No texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno retoma essas reflexões desenvolvidas por Benjamin e constata também um declínio da capacidade narrativa. Da mesma forma, a experiência, que só por intermédio da arte de narrar pode ser comunicada, vai desaparecendo e, em seu lugar, restam apenas ao indivíduo vivências fragmentárias e isoladas. Sobre a posição do narrador, Adorno escreve: “(...) ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode narrar, embora a forma do romance exija narração” (NL 55). Veremos, a seguir, como Adorno se apropria do conceito benjaminiano de experiência.

2.3.2 Experiência filosófica e experiência estética

No texto “Observações sobre o pensamento filosófico” (1969), Adorno retoma uma importante questão, já presente em textos anteriores, da inseparabilidade entre pensamento e seu conteúdo, na qual se refuta a ideia de que a atividade de pensar deveria ser dissociada de seu objeto, como se o pensamento se reduzisse a uma capacidade de abstração, independente da matéria com a qual ela opera. O pensamento que se desconecta do conteúdo coisifica-se, situação semelhante àquela estudada na *Dialética do esclarecimento*, em que a racionalidade instrumental se torna hegemônica ao longo do processo de esclarecimento. Uma vez coisificada, a razão torna-se incapaz de reflexão e de autorreflexão sobre os conteúdos objetivos que, a princípio, estavam nela contidos como verdades universais. Essa forma de racionalidade indica, claramente, um processo de esvaziamento do sujeito, no qual, como lembra Adorno (1995) em outro texto, se assemelha às máquinas, embora como cópias imperfeitas deles.

Podemos afirmar que a filosofia está em relação direta com a possibilidade da experiência, uma vez que ela pode ser entendida como uma atividade reflexiva e crítica em relação ao mundo administrado. Por isso, a filosofia pode ser compreendida como uma forma pela qual as experiências dos indivíduos ganham linguagem, adquirindo expressão por meio dos conceitos. Quando o mundo administrado bloqueia aos indivíduos

a possibilidade de realizar experiências autênticas, também esse contexto geral de ofuscamento da vida subjetiva se reflete na linguagem filosófica. Com isso, a preocupação adorniana de resgatar os elementos miméticos e expressivos da filosofia se justifica na medida em que eles possibilitam expor as formas danificadas das experiências dos indivíduos e criar, assim, um potencial de resistência ao processo de reificação do mundo administrado. Na *Dialética negativa*, o que se torna urgente para ser expresso é o que o conceito não alcança, o que é eliminado pelo seu mecanismo de abstração, o que deixa de ser um mero exemplar do conceito. Adorno mostra que a filosofia deveria incluir na sua linguagem aquilo que se anula no processo de abstração, possibilitando a expressão do particular. Para fazer justiça ao particular, a dialética negativa é essencial e imprescindível, pois, como mostra Foster (2007, p. 24), ela “torna visível o sofrimento por trás da unificação coercitiva dos particulares”, isto é, nela, o não-idêntico pode ser expresso na linguagem, pois não pressupõe que o pensamento seja determinante.

A dialética desdobra a diferença entre o particular e o universal, que é ditada pelo universal. Apesar de essa diferença — ou seja, a ruptura entre o sujeito e o objeto intrínseca à consciência — ser inevitável para o sujeito, e apesar de ela penetrar tudo aquilo que ele pensa, mesmo o que é objetivo, ela sempre acabaria na reconciliação. Essa reconciliação liberaria o não-idêntico, desprendendo-o por fim da compulsão intelectualizada; ela abriria pela primeira vez a pluralidade do diverso sobre o qual a dialética não teria mais algum poder. Reconciliação seria então a meditação sobre a multiplicidade que não se mostraria mais como hostil, algo como um anátema para a razão subjetiva. (DN 14)

O pensamento que se orienta pela dialética negativa, portanto, pode reconectar com o objeto ao qual se liga, mostrando que o não-conceitual constitui o sentido do conceito. Segundo Adorno, o propósito da dialética negativa é proporcionar uma relação diferenciada entre o sujeito e o objeto, em que o conceito não seja um instrumento coercitivo do particular, mas sua forma privilegiada de expressão, forçando, desse modo, que também nele se inclua a não-identidade do conceito. Por isso, afirma que “a filosofia que reconhece esse fato, que extingue a autarquia do conceito, arranca a venda de seus olhos” (DN 19).

Adorno mostra, em outra passagem da *Dialética negativa*, que a expressão do sofrimento é a condição da verdade que a filosofia pode alcançar. A filosofia tem a necessidade de exprimir, pela linguagem, a experiência que constitui o sujeito, mas, pelo caráter de mediação, ela nunca é caracterizada apenas pela dimensão subjetiva. A

mediação, como explica O'Connor (2004), é a marca da noção de experiência em Adorno, pois mostra que esta tem sentido em uma relação que pressupõe reciprocidade entre sujeito e objeto. O objeto, por exemplo, é mais do que o que pensamento consegue representar por meio de conceito, uma vez que é também um particular e, por isso, não-idêntico aos conceitos que o sujeito constrói a partir dele. Desse modo, a filosofia resgata sua conexão com o particular ao buscar a expressão da experiência, deixando de ser uma atividade puramente abstrata. Ao atribuir a ela a obrigação de expressar o sofrimento, Adorno explica que isso é possível devido à experiência que o sujeito estabelece com o objeto, ultrapassando o âmbito conceitual. A experiência, que é corpórea, sensorial e emocional, não é algo passível de representação conceitual, ultrapassando, assim, a esfera do discurso epistemológico. De acordo com Zuidervaart (2007, p. 61):

[...] ainda que a articulação desses temas tenha uma considerável relevância para a epistemologia, para a filosofia da linguagem, para a filosofia da ciência, sua motivação para discuti-los vai além dos limites de tais disciplinas filosóficas. Ela reside em uma experiência filosófica em que o sofrimento e a necessidade de expressá-lo são tanto inevitáveis quanto obrigatórias.

Precisamos, então, resistir à tendência da integração ao mundo administrado, com um pensamento que resgata seu momento expressivo e opera segundo a dialética, de tal maneira que consiga transpor, para o âmbito da linguagem, as contradições sociais. Com isso, o pensamento filosófico também conserva a afinidade com a estética, como mostraremos a seguir.

Adorno analisa, na *Teoria estética*, entre vários temas, os elementos que constituem as obras de arte e as tornam uma forma de conhecimento e de caminho à verdade. A arte autêntica é vista como refúgio para a verdade dentro do contexto da crítica à racionalidade instrumental.

O espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito. A crítica, ao isolar o espírito a partir das configurações das obras, ao confrontar entre si os momentos e com o espírito que nelas aparece, transforma-se em sua verdade para além da configuração estética. Eis por que a crítica é necessária às obras. No espírito das obras, ela reconhece o seu conteúdo de verdade ou dele o distingue. Só neste ato, e não através de uma filosofia da arte que a esta ditaria o que o seu espírito devia ser, é que a arte e a filosofia convergem. (TE 140)

A aparição da experiência da obra associa-se ao teor de verdade que, por sua vez, exige interpretação e crítica filosófica para que seja apreendido. Para reconhecer na obra

de arte a objetivação de conteúdo social e histórico, é preciso decifrar a sua forma que concentra todo um processo histórico que exige interpretação, pois ele não aparece de forma imediata e nem por meio de conceitos, embora estes sejam necessários para que tal conteúdo seja apreendido. O conteúdo que se pretende expressar pela obra é, para Adorno, dizer que se esconde como enigma, que, para decifrá-lo, o sujeito é impulsionado a buscar o teor de verdade da obra de arte:

Apreender o conteúdo de verdade postula a crítica. Nada é apreendido se a sua verdade ou falsidade não for compreendida, e isso é afazer da crítica. O desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica do seu teor de verdade encontram-se em interação. A teoria da arte não pode situar-se para além desta, mas deve abandonar-se às leis do seu movimento, contra cuja consciência as obras de arte se fecham hermeticamente. (TE 198)

Desse modo, será possível, por meio da crítica imanente da estrutura da obra e da interpretação filosófica, apreender o teor de verdade da obra de arte que se encontra oculto em seu caráter enigmático. Contudo, a crítica reflete, também, uma insuficiência das obras de arte em atingirem algo de objetivo, pois, sem a interpretação, como lembra Richter (2006), o teor de verdade se esgotaria nela própria e, com efeito, a expressão do teor de verdade seria anulada — o que obscureceria seu potencial de resistência ao mundo administrado. A filosofia, nesse contexto, torna-se complementar à arte, uma vez que a interpretação possibilita apreender a verdade das obras. Somente obras de arte autênticas conseguem fazer a crítica da sociedade na medida em que refletem a falsidade desta. Segundo Adorno, “o conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como ele é conhecido só mediadamente, é mediatizado em si mesmo” (TE 199), ou seja, as obras de arte que expressam o teor de verdade são aquelas que conseguem dizer algo sobre a sociedade por meio de sua forma, que dão voz ao não-idêntico e, com isso, identificam a verdade da falsa consciência. O teor de verdade se oculta sob o enigma, pois nenhum conteúdo é referido diretamente pela obra. A obra de arte não é uma fotografia do real, mas, antes, deve refletir de modo mediado esse reflexo. Ela “é mediatizada, quanto à história real, pelo seu núcleo monadológico. A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenadas” (TE 135).

Adorno compreende as obras de arte como uma forma de “historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (TE 277) na medida em que elas refletem, por

meio da elaboração da sua forma, um momento histórico. Não obstante, o elemento que determina a apreensão do teor de verdade das obras não é a distância histórica, mas a crítica filosófica. A experiência estética se completa, como se constata, quando é acrescida a interpretação: a crítica imanente de sua forma. Lemos na *Teoria estética* que “involuntariamente e à margem da consciência, o contemplador assina um contrato com a obra, para se lhe ajustar e a fazer falar” (TE 117), isto é, Adorno mostra, mais uma vez, a importância da filosofia para auxiliar a arte a dizer o que ela quer dizer: “enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo” (TE 116). Assim, as próprias obras de arte só se finalizam quando seu teor de verdade é apreendido. A experiência estética pode ser pensada como o primeiro momento da aproximação com a obra de arte, mas que ela não se esgota, pelo contrário, deve ultrapassá-la e se constituir como crítica que busca o teor de verdade.

Sem proferirem juízos, as obras de arte indicam, de certo modo com o dedo, a seu conteúdo sem que este se torne discursivo. A reação espontânea do receptor é mimese da imediatidade deste gesto. No entanto, as obras não se esgotam nele. A posição que, mediante os seus gestos, esse lugar ocupa serve de fundamento, uma vez integrado, à crítica: saber se o poder do ser assim e não de outro modo, cuja epifania tais instantes da arte têm visado, é índice da sua própria verdade. A experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito. (TE 368)

Nessa perspectiva, Adorno vinculará intimamente a experiência estética a uma experiência filosófica: “(...) a genuína experiência estética deve torna-se filosofia ou, então não existe” (TE 202). Será por meio do teor de verdade que arte e filosofia convergem. O ponto em comum será a sociedade a que seu conteúdo se refere. Ela surge, na arte, como imagem na qual o coletivo emerge a partir da criação do artista. Por outro lado, a filosofia encontrará na arte uma possibilidade de crítica da realidade, com a particularidade de exercê-la sobre um objeto já mediado em si. Ela busca uma verdade a partir da relação que envolve mimesis e racionalidade sem que o sujeito exerça dominação sobre seu objeto. Só podemos afirmar esteticamente o primado do objeto “no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalado e do talvez possível” (TE 389). Da mesma forma que a arte exige o reconhecimento de tal prioridade, a filosofia, que na obra *Dialética negativa* altera a sua relação com seu objeto, enxerga na arte não apenas o potencial crítico, mas um modelo para um comportamento mimético.

A filosofia que quisesse imitar a arte, que quisesse ser por si mesma obra de arte, arriscaria a si mesma. Enquanto para a filosofia precisamente a sua relação com o heterogêneo é temática, ela postularia a pretensão de identidade: a pretensão de que o seu objeto imergisse nela, assinalando ao seu modo de procedimento uma supremacia à qual o heterogêneo se anexaria como material a priori. Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade. (DN 21-22)

Há outra ligação entre arte e filosofia, tornando-as complementares, que é a ideia de formação. Convém destacar, neste momento, que a ideia de formação é um elemento interno entre arte e filosofia, expressando precisamente a ideia de mediação defendida por Adorno, e não um terceiro elemento entre eles. Assim, a formação não é uma ideia abstrata que se aponta a partir da concepção de arte e filosofia, mas um aspecto constituinte em ambas. Como explica Foster (2007, p. 18):

[...] o que relaciona dois elementos não pode ser considerado como um conector, como uma ‘terceira coisa’ separada que ambos têm em comum. Os elementos se iluminam mutuamente pelas interações que mantêm um com o outro, mais que por figurarem como exemplares de característica generalizada.

O elemento formativo, contido na arte e na filosofia, aparece, para Adorno, como possibilidade de apreensão do teor de verdade, proporcionando ao indivíduo uma compreensão mediada da realidade, a qual é, conseqüentemente, baseada em uma relação diferenciada entre sujeito e objeto. A experiência estética se caracteriza, também, como aspecto formativo, por ser um momento que exige do sujeito uma reação à obra e que nela identifique a possibilidade de outra realidade possível. A filosofia, portanto, complementa a arte ao oferecer a ela os conceitos que permitirão expressar o teor de verdade. Ela aprende com a arte a se comportar de um modo não violento com seu objeto, incorporando em sua práxis elementos miméticos que podem se equilibrar ao lado de seus elementos racionais. Tanto a arte quanto a filosofia, que se assemelham por sua organização interna e pela possibilidade de conferir ao indivíduo um modo de relacionar com a realidade, caracterizam-se por um potencial formativo que aparece na experiência estética e filosófica. Com isso, a passagem que Adorno afirma que “a filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (TE 201) pode ser compreendida

pela ideia de que o teor de verdade buscado na obra coincide com aquilo que também a experiência intelectual feita pela filosofia busca, ou seja, a crítica da sociedade. Essa crítica se apresenta como fundamental na medida em que se torna a possibilidade de denunciar a falsa consciência e apontar para um estado de reconciliação.

2.3.3 A dimensão formativa da experiência estética

A experiência estética ganha, no pensamento de Adorno, um lugar privilegiado, ao se colocar como capaz de desvincular-se da lógica da racionalidade instrumental, criticada na *Dialética do esclarecimento*. Como o sujeito inserido neste contexto — em que a vida passou a ser administrada por uma racionalidade instrumental, a qual perde de vista as finalidades da própria vida humana e transforma, ainda, a esfera cultural em um fenômeno em que predomina o aspecto econômico, e não o artístico — pode fugir dessa dominação constante e conquistar um espaço de resistência? Para Adorno, um dos caminhos possíveis está na experiência com as obras de arte autênticas, aquelas que conservam sua autonomia, que se guiam pelas regras da própria composição e não se sujeitam a determinações externas. A experiência estética contrapõe-se ao mundo administrado que funciona a partir da lógica da dominação.

Um primeiro elemento que permite a Adorno defender a experiência estética como forma de resistência ao mundo administrado é a possibilidade de a arte expressar o não-idêntico (DN 206). A arte contém os impulsos miméticos que foram reprimidos ao longo do processo de esclarecimento, como explica esta passagem: “(...) *el arte es una conducta mimética que está establecida, que está convencida, em una época de racionalidad*” (CE 139). Além disso, ela é capaz apenas de uma crítica negativa, mas também de assegurar à natureza reprimida um lugar, dando expressão àquilo que foi silenciado pela razão instrumental. Outro elemento que permite resistência ao mundo administrado é a arte permitir ao sujeito uma dimensão de liberdade: “(...) *dispersarse de la omnipotencia de, precisamente, ese principio de realidad, por lo tanto, dispensarnos de la omnipotencia del mecanismo de una autoconservación a expensas de todo aquel que, fuera de ella, hay em el mundo*” (CE 159). A arte é capaz de expressar um teor de verdade oculto sob a aparência de enigma, o qual impele o sujeito a interpretá-la a partir do auxílio da filosofia. A reflexão não é algo externo à experiência estética, mas um de seus momentos constitutivos. O caráter enigmático da obra, reflexo da sua racionalidade mimética,

possibilita às obras de arte negar as categorias produzidas socialmente dentro da lógica da racionalidade instrumental, mas utilizando também elementos racionais. De acordo com Paddison (1987, p. 366), “o que constituiu a verdade e a qualidade da obra ‘autêntica’, para Adorno, é o grau em que ela concentra essa contradição não conciliada dentro de sua estrutura e a confronta”.

A arte autêntica apresenta um momento de negação em sua forma, um potencial crítico e utópico: ao se recusar fazer parte do mundo empírico, ao relacionar elementos racionais e miméticos, as obras apontam para uma relação entre sujeito e objeto que ainda não existe socialmente, mas que na esfera artística é possível de se vislumbrar, mesmo que não positivamente. Denunciam, também, a vida danificada no mundo administrado que bloqueia, no mundo empírico, a felicidade e a reconciliação. Por tudo isso, são essencialmente críticas e contribuem para a formação da consciência do sujeito.

Pela afronta feita às necessidades dominantes, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objetiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade. (TE 366)

É essa dimensão formativa da consciência, envolvida com a superação da injustiça existente na sociedade, que marca a singularidade da posição de Adorno. Esta pode ser observada, por exemplo, na maneira como recusa o gosto como critério para julgar uma obra de arte. Ele explica que as obras de arte devem, dentro de uma sociedade reificada como a nossa, provocar um estranhamento no sujeito em vez de adaptá-lo à realidade, ao contrário do que a indústria cultural faz. Uma obra de arte autêntica, diferentemente da indústria cultural, apresentará as contradições por meio da sua forma, provocando no sujeito um “abalo” diante das imagens apresentadas e conduzindo, com efeito, à reflexão. Para Adorno, o sujeito não deve adotar, diante das obras, uma postura exclusivamente contemplativa, mas, ao contrário, aquele que relaciona apropriadamente com as obras de arte experimenta um momento de dissolução do eu, diferentemente do processo de enfraquecimento do eu que ocorre no contexto da indústria cultural. Isso acontece devido ao eu entrar em uma relação sensível com o objeto, que conduzirá para além dessa imediatidade. Adorno comenta:

[...] en tanto el arte exige al receptor una síntesis o una realización (Vollzug) como ésa, la síntesis no puede ser algo contemplativo meramente pasiva, es decir, ese ideal del arte que casi toda la estética nos exige, es-si puedo decirlo

de una vez de manera ajena al arte; ella lleva a que simplemente nos abandonemos a los impulsos particulares que las obras de arte nos transmiten. Pero em cuanto nos abandonamos a estos impulsos, sin que pongamos en circulación ese esfuerzo del concepto o ese trabajo de la síntesis que está puesto em la cosa misma, perdemos precisamente la obra de arte. La reducimos a eso meramente sensual, que intenté mostrarles que no es precisamente el contenido estético. (CE 488)

As imagens que as obras de arte autênticas articulam por meio das mediações contidas em sua estrutura são modelos de uma reconciliação ainda não possível socialmente, mas que aparece como promessa para o sujeito. A arte, por esse motivo, revela-se uma dimensão utópica, mesmo que negativamente, uma vez que ela não é capaz de concretizar tal transformação. No entanto, ao apontar para aquilo que ainda não existe na realidade, garante ao sujeito uma experiência que supera os limites impostos pelo mundo administrado, trazendo em sua esteira a promessa de um dia existir uma sociedade reconciliada.

Se o diagnóstico da *Dialética do esclarecimento* mostrou o predomínio da racionalidade instrumental, que conduz a uma integração passiva do indivíduo ao mundo administrado e que transformou a formação cultural em semiformação, bloqueando ao sujeito a possibilidade de realizar uma experiência estética autêntica, vimos que as obras *Dialética negativa* e *Teoria estética* apontam alternativas para o pensamento filosófico e para a arte.

Investigaremos, no próximo capítulo, a dialética aparência/verdade, enigma/verdade e expressão/verdade. Veremos que a expressão do teor de verdade da obra de arte é o ponto nevrálgico da estética adorniana.

3 A DIALÉTICA ENTRE EXPRESSÃO E VERDADE DA OBRA DE ARTE

Introdução

O escopo principal do terceiro capítulo é a análise da dialética entre expressão e verdade. Nossa exposição se divide em três momentos: no primeiro, apresentamos os limites da dialética entre aparência/verdade e enigma/verdade, para sugerir, como novidade, outra relação: expressão e verdade; analisamos, no segundo momento, a noção de expressão, a partir das obras *Dialética do esclarecimento* e *Teoria estética* de Theodor Adorno, para compreender a crítica dirigida a Wittgenstein, que impôs limites à expressão em filosofia, bem como os pontos frágeis da crítica de Jürgen Habermas à filosofia adorniana; no terceiro momento, destacamos a importância do conceito de constelação para a dialética entre expressão e verdade; explicamos, também, a importância da interpretação e da crítica para a expressão do teor de verdade das obras de arte; investigamos, ainda, a importância da experiência de abalo, que, ao caminhar em direção oposta à semicultura, torna-se essencial para dialética entre expressão e verdade; por fim, apresentamos a dialética entre expressão e verdade como um importante potencial de resistência à integração total.

3.1 Aparência, enigma, expressão e verdade

3.1.1 Aparição (*Erscheinung*), aparência (*Schein*) e verdade

Adorno utiliza o conceito de aparição para destacar um aspecto marcante da obra de arte, a saber, o instante em que ela aparece e se transforma em imagem da alteridade: “as obras de arte tornam-se aparições no sentido mais rico do termo, aparições de um outro, quando o acento incide sobre o caráter irreal da sua realidade” (TE 127). A obra de arte é, nesse instante, imagem do que não é, daquilo que não existe: “enquanto *apparition*, *Erscheinung* e não cópia, as obras de arte são imagens” (TE 133), ou seja, a aparição é uma característica formal da obra de arte, sua possibilidade em meio à realidade concreta é a de apontar para aquilo que ainda não existe. Ela se refere a um instante que mistura algo de efêmero e, ao mesmo tempo, à própria história. Ora, a obra de arte em sua condição de aparição está condenada também a desaparecer, mas, ao fazer isso, apresenta

um conteúdo histórico. A obra de arte se constitui, segundo Adorno, como cópia do “estremecimento pré-histórico” sentido pelo ser humano em face da natureza e de sua impotência diante dela, mas que nela sobrevive enquanto momento que o evoca, modificado e agora suscitado como força de sua própria objetividade. Embora a obra de arte reivindique para si um momento de verdade, que está relacionado à sua força interior, ela não se reduz à objetividade e, conseqüentemente, se revela efêmera, isto é, uma aparição destinada também a desaparecer. Esse processo se conecta ao momento do esclarecimento:

Toda a Aufklärung é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela pôs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade. Restituída a si mesma, ela afasta-se daquela objetividade límpida, que gostaria de atingir; daí que ele esteja adscrito, por necessidade da sua própria verdade, o ímpeto a conservar o que é condenado em nome da verdade. A arte é esta Mnemósina. No entanto, o instante da aparição das obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que esvanece e do que se preserva. [...] Permanecem ao mesmo tempo sob o efeito da Aufklärung, porque gostariam de tornar comensurável aos homens este estremecimento lembrado, incomensurável na pré-história mágica. (TE 127-128)

É preservado nas obras de arte aquele estremecimento que o esclarecimento alienou de si. A subjetividade que se apresenta como prioridade sobre os objetos é redirecionada a um momento de não predominância e, dessa forma, aquilo que foi afastado pode recuperar seu lugar. Adorno as compara com as aparições celestes no sentido de que são capazes de transcender a existência humana.

Elas ultrapassam o mundo das coisas por meio do seu próprio elemento coisal, da sua objetivação artificial. Falam em virtude da ignescência da coisa e da aparição. São coisas destinadas a aparecer. O seu processo de imanente exterioriza-se como seu próprio ‘fazer’ e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens. (TE 129)

É nesse sentido que Adorno afirma que os fogos de artifício são seus protótipos: ele é “aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez, *Mené Teqél*, escrita fulgurante e não fugidia, que não se deixa ler no seu significado” (TE 129). Esse momento de iluminação é essencial para as obras de arte, uma vez que o interior se expressa nele não de maneira imediata, mas como cifra. Assim, desliga-se do pensamento que a tudo quer significar. A aparição se torna, portanto, resistência ao sentido e à análise, mesmo sendo elemento da obra de arte

que é também empírico. Ela reivindica para si uma dimensão mágica e de surpresa que caracteriza toda obra de arte autêntica, na qual aparece algo que não existe. Com isso, o momento de aparição é visto por Adorno como um momento pelo qual o espírito da obra emerge e se expressa.

Para compreender o conceito adorniano de aparência, é preciso nos aproximarmos, segundo Vega (2009), das análises de Walter Benjamin sobre a dessacralização da arte, a perda da aura e o significado social que esses processos indicam. Adorno busca, por meio do conceito de aparência, corrigir os pontos cegos da reflexão benjaminiana sobre a aura. De acordo com Zuidervaart (1991), Adorno entende que a crise da aura não se refere tanto a um produto da aversão dos meios de reprodução técnica, mas é resultado da própria resposta que a arte tem buscado construir para as condições históricas que os processos de modernização social trazem consigo. O que era visto por Benjamin (2017) como a perda da aura da obra de arte Adorno compreende como uma crise da aparência estética. No entanto, importante nessa crise é a possibilidade de expressão do teor de verdade. Essa situação é paradoxal para arte, como esclarece Vega (2009, p. 84), “pois no seu próprio autoquestionamento surge a possibilidade de salvar a si mesmo, isto é, de evitar a neutralização na qual recai o puro objeto de contemplação desinteressada”. Além disso, a teorização adorniana da crise da aparência estética, segundo Vega, não pode ser desvinculada da maneira pela qual ele analisa, junto de Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, os processos de desenvolvimento social do Ocidente. Para Wellmer (1993), esse processo pode ser entendido como uma dialética de subjetividade e objetividade, cujo objetivo básico é a opressão da natureza interna e externa. A lógica que se sobrepõe, nesses processos, é a primazia dos momentos de totalidade sobre os momentos de particularidade. A submissão da natureza à razão consiste, na perspectiva adorniana, na redução dos fenômenos a uma síntese abstrata — o conceito — e, por ser incapaz de compreender o particular do fenômeno, se limita a categorizá-lo. Diante dessa lógica que reduz o particular e a multiplicidade à totalidade do sistema social e de compreensão, a arte reage colocando o próprio conceito de obra em crise, bem como a aspiração de totalidade. Desse modo, a crise da aparência estética pode ser compreendida como a reação artística a essa lógica social da primazia da totalidade sobre o particular. Em vez de reproduzir essa lógica injusta, a arte age de modo diferente, ou seja, ela mostra os perigos do revés dessa totalidade, seu caráter artificial e

contingente. E, com isso, abre caminho para o reconhecimento do múltiplo e do particular (não idêntico).

Adorno apresenta, ao longo da *Teoria estética*, algumas definições da noção de espírito das obras de arte que indicam aquilo que se expressa e torna as obras algo mais do que simplesmente coisas. As obras de arte ultrapassam seu momento empírico por meio da ideia de espírito. Elas tornam possível incorporar, na aparição, o conteúdo histórico que as constitui e que se apresenta como forma da obra de arte. Dessa maneira, o espírito se relaciona com o teor de verdade da obra de arte apesar de não ser identificado com ele, posto que pode também se revelar como verdade.

Enquanto tensão entre os elementos da obra de arte, em vez de ser um simples existente *sui generis*, o seu espírito é processo e ao mesmo tempo a obra de arte. Conhecer a obra de arte é apreender aquele processo. O espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito. A crítica, ao isolar o espírito a partir das configurações das obras, ao confrontar entre si os momentos e com espírito que nelas aparece, transforma-se em sua verdade para além da configuração estética. Eis por que a crítica é necessária às obras. No espírito das obras, ela reconhece o seu conteúdo de verdade ou dele o distingue. Só neste ato, e não através de uma filosofia da arte que a esta ditaria o que seu espírito deveria ser, é que a arte e filosofia convergem. (TE 140)

Observamos, nessa passagem, que a aparição se caracteriza como um momento da obra de arte no qual o espírito surge e em que ela se torna uma imagem. No entanto, a aparição é diferente da qualidade de aparência (*Schein*) da obra de arte, que se contrapõe, inicialmente, à sua pretensão de verdade. Adorno entende a obra de arte como aparência em duas perspectivas diferentes: a primeira se refere à aparência como antítese à existência, na qual a obra de arte é aparência por negar sua qualidade material e se recusar a ser apenas uma coisa (*Ding*). Em decorrência desse caráter, a obra de arte se constitui como algo que ultrapassa sua simples existência e pertencimento à realidade empírica, tornando-se, assim, mais do que um objeto, ainda que seja um produto da criação humana, pois, tendo ela uma determinação objetiva, carregará em si um conteúdo histórico que estará além da sua materialidade, ainda que seja dela dependente. Segundo Adorno, o “Mais” é produzido pelas obras de arte como sendo sua aparência e sua transcendência: “tornam-se obras de arte na elaboração do ‘Mais’; produzem a sua própria transcendência, sem serem o seu teatro, e, por isso, são novamente separadas da transcendência. O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência dos seus momentos” (TE 125). Isso é alcançado por eles na medida em que são capazes de trazer à exposição o espírito da

própria obra, o qual se manifesta por meio da aparição. Com isso, a obra de arte pode ser compreendida como transcendência da sua existência na medida em que possui uma linguagem expressiva capaz de realizar a mediação entre sua organização interna e os conteúdos históricos que se tornam formais em sua aparição. Dessa forma, elas fazem da sua linguagem o *medium* para a expressão de seu teor de verdade, o qual surge nelas por intermédio de seu caráter espiritual e, somente nesse caso, tornam-se obras de arte. Contudo, Adorno explica que o “Mais” que se encontra nas obras de arte não é apenas coerência, mas também um outro que nela se apresenta mediado, porém, dela destacado.

É nesse contexto que se coloca o surgimento do sentido da aparência da obra de arte como contraponto ao objetivo de coerência de seus momentos: a incoerência que está presente nela como tentativa de ser algo que ela não é. Desse modo, a obra de arte sustenta, por um lado, a pretensão de ser mais do que aquilo que a sua existência empírica indica, o que a torna algo espiritual, para além de sua materialidade. Essa pretensão se revela, por outro lado, antinômica, ou seja, a obra de arte está condenada a se deparar com seus próprios limites constitutivos. Ela expressa, enquanto imagem de um outro, um sentido que é, ao mesmo tempo, negação de si mesmo como algo que não está presente, que não existe na realidade. Somente assim a arte pretende ser o que não é, pretende atingir uma unidade à qual sua própria organização social opõe. Como diz Adorno, “qualquer artefato se opõe a si. As obras que são planejadas como *tour de force*, como ato equilibrista, revelam algo de superior a toda arte: a realização do impossível” (TE 165). É justamente a qualidade de *tour de force* que a torna aparência, pois ela não realiza o impossível, apenas o projeta na imagem por ela iluminada. Como mostra Adorno, “as obras concebidas como *tour de force* são aparência, porque se devem fazer passar essencialmente por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçar bem a sua impossibilidade...” (TE 166).

Surge, agora, um problema em relação ao modo como a arte se relaciona com a verdade: se, por um lado, elas anunciam algo que objetivamente não existe, é precisamente por serem capazes de tal propósito que se tornam imagens de utopia, daquilo que poderia ser, caso a realidade fosse diferente. Sua aparência se torna, assim, uma imagem de um estado de coisas possível, ainda que tal realidade não exista no momento em que ele é anunciado. Como diz Adorno, “não cabe à arte decidir mediante sua existência se o não-ente que aparece existe ainda como aparecendo ou perseverando na aparência” (TE 132), pois elas se referem ao momento em que o não-ente se torna possível

como imagem. Com isso, Adorno mostra que a arte tem um aspecto de mentira, na medida em que apresenta algo que não existe, e afirma, simultaneamente, que esse não-existente é possível, sem, contudo, garantir que ele possa vir a se realizar.

Apesar de tudo, não pode eliminar-se a mancha da mentira da arte; nada garante que ela mantenha a sua promessa objetiva. Eis por que toda a teoria da arte deve ao mesmo tempo ser crítica da arte. Há mesmo na arte radical tanta mentira que ela omite produzir o possível, ao qual realiza com aparência. As obras de arte dão crédito a uma práxis que ainda não começou e da qual ninguém saberia dizer se ela avaliza os seus pagamentos. (TE 133)

O teor de verdade da arte tem sua realidade na medida em que se revela como espírito na aparição, na tentativa de promover um sentido, ainda que negativamente, algo que se constituirá na forma de obra de arte, a qual protege sua própria origem ao mesmo tempo em que a nega: “a especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (TE 214). A forma pode ser compreendida, aqui, como um reflexo mimético do seu conteúdo, que nela não aparece imediatamente, somente como imagem:

[...] a forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva com aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela efetivamente um desdobramento da verdade. (TE 220)

A forma contém um equilíbrio que, mesmo se revelando como absurdo, objetiva a unidade e a harmonia, que, por sua vez, são momentos que a constituem e que se realizam a partir da oposição que ela apresenta diante da realidade. Para Adorno, a unidade das obras de arte “constitui a sua censura relativamente ao mito. Atingem em si, segundo a sua determinação imanente, esta unidade que se encontra impressa nos objetos empíricos do conhecimento racional...” (TE 282). Essa unidade diz respeito também a uma síntese realizada pela obra de arte em relação ao múltiplo. Ela consegue expressar o não-idêntico sem usar da violência própria do pensamento, dirigindo-se contra a formalização típica da racionalidade, a qual tem seu princípio fundante na identidade. Mesmo que a obra de arte preserve a racionalidade no modo como se apropria da técnica e no uso dos seus materiais, ela conserva o momento mimético e, nessa conjunção, se conecta à expressão da verdade. Esta é alcançada por meio da síntese que realiza em sua

configuração, sendo esta, por seu turno, uma combinação de aspectos miméticos e racionais, os quais se relacionam aos momentos de expressão e de construção das obras de arte.

3.1.2 Enigma e Verdade

A obra de arte para Adorno não se deixa desvendar, como lembra Jimenez (1977, p. 178), de maneira unívoca, pois “todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas”. A ideia de um caráter enigmático da obra permite apontar uma alternativa ao processo de reificação do mundo administrado. “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica.” (TE 197). Portanto, a arte necessita da filosofia para expressar o seu teor de verdade.

A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico [...] O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segunda ideia, com a verdade filosófica. (TE 201-202)

As obras de arte “são enigmáticas enquanto fisionomia de um espírito objetivo que nunca é alto transparente no instante da sua aparição” (TE 202). Para Adorno, o caráter enigmático não supõe a sua decifração objetiva ao encontrar o sentido oculto no interior da obra, mas, por outro lado, a compreensão das obras de arte pela imanência da consciência nelas significa compreendê-las verdadeiramente. A interpretação é característica da própria arte enquanto decifração do seu enigma como em si. E a obra de arte, explica Adorno, “não deve ser algo por si”, pois isso seria uma confirmação da sua heteronomia como determinada pela submissão à Ideia.

A relação com a história é outro aspecto essencial do caráter de enigma da obra de arte (cf. TE 186). O enigma diz respeito às experiências que as obras de arte, tanto do passado quanto do presente, convocam hoje e cujo contexto escapa a serem compreendidas. A maneira pela qual o caráter enigmático da obra de arte cronologicamente distante no tempo pode contribuir com o dever histórico necessita ser, em geral, protegido sem que isso nos obrigue a reduzir a incompreensibilidade da arte à

história. Com isso, Adorno delinea o caráter enigmático das obras de arte como aquilo que não se deixa capturar, agarrar ou incluir, que se evade quando se tenta agarrá-lo. Trata-se, na verdade, não de resolver o enigma, mas de apenas decifrar sua incompreensibilidade. Nisso consiste a filosofia da arte. A verdade não é a solução do enigma e nem remete a um resultado. Nessa perspectiva, ela é o potencial de verdade, nos termos de Wellmer (1993), do esquivar-se à compreensão de certas obras de arte, isto é, se o teor de verdade de uma obra de arte corresponde ao resultado da decifração de seu caráter enigmático, a esse teor de verdade seria implicada uma tese, uma ideia, uma ação, a que se poderia chegar por outros meios.

O caráter enigmático da obra de arte também se relaciona com outro importante elemento: o não idêntico. O enigmático na arte não se resume à negação da racionalidade instrumental, mas também é afirmação do que lhe escapa, daquilo que é externo. Por isso, o caráter enigmático na arte não é apenas a negação do princípio da identidade, mas é, ao mesmo tempo, afirmação do não-idêntico. O aspecto afirmativo do enigmático na arte consiste, portanto, nos objetos artísticos que revelam a força do não-idêntico, que foi subjugada pela razão ao longo da história. A arte, ao mesmo tempo, afirmou o não-idêntico capturando-o e libertando-o. O espanto que a arte provoca lhe diz respeito.

A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente em virtude do seu próprio endurecimento poderoso. Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse outro e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem depressa fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva a priori os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário. (TE 195)

O enigmático se revela como o não-idêntico na arte, um vestígio do que permanece externo a ela. É nessa relação com o princípio de identidade (que orienta os processos racionais), que a diferença se define como não-identidade, isto é, o não-idêntico é a diferença a partir do momento em que está irredutível à razão que busca compreendê-la. Portanto, o não-idêntico não é apenas a irredutibilidade das múltiplas experiências constitutivas do que é a unidade do indivíduo, mas, sobretudo, a irredutibilidade do todo existente aos conceitos que buscam submetê-lo.

3.1.3 Mudando o rumo: a dialética entre expressão e verdade

O ponto nevrálgico da estética adorniana, segundo Wellmer (1993) e Menke (1997), consiste na dialética entre os conceitos de verdade e de aparência. No capítulo “Verdade, aparência, reconciliação. Adorno e o resgate estética da modernidade”, Wellmer (1993, p. 29) foi o primeiro a propor uma reavaliação do resgate da aparência e relacioná-la com a importância, na teoria estética de Adorno, do conceito de reconciliação: “A primeira questão é como se pode pôr em movimento a constelação que forma as categorias estéticas ‘verdade’, ‘aparência’ e ‘reconciliação...’.” O seu objetivo não é só o de reconstruir a legitimidade das críticas de autores anteriores a ele, como de Bubner e Bürger, por exemplo, mas de colocar em movimento a constelação conceitual a que pertencem verdade/aparência/reconciliação, no qual o principal objetivo é direcionar uma crítica concentrada à teoria adorniana. Convém lembrar, neste momento, que o seu projeto propõe conciliar a estética de Adorno com o trabalho de Habermas, sobretudo a *Teoria da ação comunicativa*. Nesse sentido, ele sugere a substituição do termo “teor de verdade” pela noção de potencial de verdade, com o propósito de apurar a concepção adorniana da experiência estética, alargando-a a outras formas de comunicação.

[...] De acordo com que foi exposto acima, pode-se pensar sobre a verdade da arte que se trata mais de um potencial de verdade que de verdade em sentido literal: o teor de verdade das obras de arte seria então a súmula dos seus potenciais efeitos relevantes para a verdade ou o seu potencial de abertura para a verdade. (WELLMER, 1993, p. 37-38)

Segundo Wellmer, o teor de verdade em Adorno nunca deixa de ser potencial, e aponta, com efeito, para a abertura no quadro da experiência estética e da crítica para diferentes formas de conceber a verdade.

Menke (1997) é outro importante autor que fortalece a tese da dialética entre aparência e verdade como ponto nevrálgico da estética adorniana. Ele elabora, na obra *A Soberania da Arte*, as exigências a que conduz a valorização alternativa dos conceitos de aparência e de verdade nos termos de uma oposição entre dois modelos estéticos: as noções de autonomia e de soberania da arte. Sobre o primeiro modelo, a necessidade de pensar radicalmente a autonomia da arte torna suspeita de heteronomia toda e qualquer associação desta com a verdade, com a crítica, em suma, com a soberania. Já no segundo modelo — pensando agora em Bürger (*Teoria da vanguarda*, 1974) —, é o potencial

crítico, subversivo, soberano da arte que é inaliável, conciliável, sendo, no extremo oposto, a existência reacionária da aparência da arte e na autonomia da arte que mais não faria senão lançar uma cortina de fumaça sobre a progressiva neutralidade da radicalidade da arte moderna vanguardista. Nesse contexto, a meta de Menke é superar a contradição aparente entre um e outro modelo e elaborar esforços teóricos no sentido conceber, por meio da negatividade estética, a autonomia como construção da soberania da arte, ou, em outras palavras, a aparência como condição de verdade estética, reelaborando, com isso, o *tour de force* subjacente ao resgate da aparência. Trata-se de seguir Adorno comprometendo-se com a resolução da antinomia.

Com o objetivo de reavaliar a pertinência da estética de Adorno no contexto dos debates teóricos contemporâneos, João Pedro Cachopo (2013) levanta, em seu livro *Verdade e Enigma. Ensaio sobre pensamento estético de Adorno*, uma interessante hipótese: a de que a afinidade estética entre verdade e enigma poderá fornecer uma pedra de toque conceitual mais adequada para entender a estética de Adorno. Para Cachopo (2013), a ênfase em interpretar a estética adorniana a partir da dialética entre verdade e aparência, defendida por Wellmer (1993) e Menke (1997), não permite assimilar o modo como Adorno enfrenta o que considera ser seu maior desafio: captar e explorar o teor de verdade das obras de arte. Por isso, a hipótese investigada por Cachopo é a de que a singularidade da estética de Adorno é inseparável do seu gesto, que consiste em explorar e aprofundar a tensão dialética entre verdade e enigma. Nos termos dessa hipótese, a arte ganha significado ou um potencial de verdade, não se limitando a denunciar as injustiças da realidade existente ou a antecipar um outro real por vir, mas, por força do seu caráter enigmático, lança a Razão numa crise de compreensão que abala as condições de inteligibilidade do real. A proposta de Cachopo, de entender a estética adorniana como uma “estética do enigmático”, é bem fundamentada e desenvolvida, mas, a exemplo dos modelos interpretativos anteriores, exclui um elemento essencial na estética de Adorno: a expressão. A hipótese que orienta o presente trabalho é a de que a dialética entre expressão e verdade é o ponto nevrálgico da teoria estética adorniana, pois não basta o caráter enigmático proteger a obra de arte contra a reificação e a integração total ao mundo administrado, é preciso expressar o teor de verdade das obras de arte para fazer resistência às tentativas de dominação e para indicar a possibilidade de uma outra realidade. Sem a expressão, o teor de verdade fica mudo, preso em si mesmo.

3.2 Expressão e verdade (I)

3.2.1 Os desdobramentos do conceito de expressão na obra adorniana

Quando Adorno e Horkheimer discutem a apropriação feita pela indústria cultural do conceito estético de estilo, observaram, ainda em fase embrionária de sua construção, a noção de expressão. Nesse ponto, a noção de expressão surge como uma manifestação artisticamente ordenada do sofrimento humano, definindo significativas diferenças entre os estilos dentro e fora da indústria cultural. O estilo que se encontra fora da indústria cultural refere-se às obras de arte autênticas, que devem ser entendidas como uma relação dialética entre o contexto histórico-social dos artistas e a recusa de assumir aquilo que se esperava delas em termos de forma estética.

No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida. As próprias obras que se chamam clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas orientadas num sentido diverso do estilo que elas encarnavam. Até Schönberg e Picasso, os grandes artistas conservaram a desconfiança contra o estilo e, nas questões decisivas, se ativeram menos a esse do que à lógica do tema. (DE 107)

A noção de expressão também aparece, de forma embrionária, na obra *Minima moralia*. No aforismo “Moral e estilo”, a atitude expressiva é vista como aquela em que a fidelidade ao objeto da expressão é posta em destaque, em contrapartida à compreensibilidade universal do produto criado.

Sabem os escritores que quanto mais expressão é precisa, cuidadosa, adequada ao objeto, tanto mais o resultado literário é tido como de difícil compreensão, ao passo que a formulação frouxa e irresponsável tem por recompensa um certo entendimento. [...] Pouca coisa contribui como isso para desmoralização dos intelectuais. Quem quiser escapar-lhe deve considerar todo conselho a cuidar da comunicação como traição ao comunicado. (MM 97)

A expressão nasce, desse modo, como uma forma *sui generis* de relação do criador com a verdade da sua criação, a qual poderia, segundo Duarte (2008, p. 96), em caso hipotético, “prescindir da recepção da obra, embora tal característica deva ser entendida mais como sintoma do estado geral da cultura em nossa época do que como algo essencialmente desejável para manifestação estética”. A atitude expressiva também está presente em outro aforismo de *Minima moralia*, “Exibicionista”, no qual Adorno analisa

o comportamento do aparelho pulsional do artista no instante da criação. Para tanto, ele problematiza a noção freudiana de sublimação enquanto origem do processo criativo: “na renúncia ao alvo pulsional ela lhe mantém fidelidade, desmascarando nisso o socialmente desejado que Freud ingenuamente celebra como sublimação, coisa que provavelmente nem existe” (MM 210). De acordo com Adorno, o conceito de expressão é mais adequado que o de sublimação, posto que é um modo crítico de o artista se manifestar por intermédio da sua arte.

Expressão não é alucinação, porém. É aparência quando medida pelo princípio de realidade e pode contorná-lo. A expressão nega a realidade ao lhe expor aquilo que dela difere, mas não a contesta; ela olha o conflito no olho, que resulta cego no sintoma. A expressão ainda tem em comum com a repressão que nela a emoção se encontra bloqueada pela realidade. (MM 210)

Uma versão mais elaborada do conceito de expressão se encontra na *Dialética negativa*. Nela, Adorno busca não desenvolvê-la como um conceito estético, mas, ao contrário, incorporá-la ao discurso filosófico enquanto elemento estético, recorrendo a ele para criticar o procedimento parasitário da filosofia com relação à ciência. O primeiro passo para tal crítica é o reconhecimento, por parte da filosofia, de que o sofrimento radical e absurdo vivenciado pelo ser humano, por meio de guerras e regimes totalitários, se expressa não como algo externo, mas a partir do discurso filosófico.

A retórica é a forma concreta da expressão no discurso filosófico, segundo Adorno, em que é compreendida não como instrumentalização da linguagem ou manifestação de culta frivolidade, mas como âmbito em que esta se reconhece devedora de uma dimensão estética. Desse modo, o preconceito contra a retórica poderia ser entendido mais como um indício da instrumentalização da linguagem, e não como manifestação propriamente de escrúpulos contra abusos que se possa cometer contra ela.

O desprezo pela retórica equilibra a culpa na qual ela, desde a antiguidade, tinha se enredado por meio daquela cisão em relação à coisa denunciada por Platão. Mas, perseguindo o movimento retórico por meio do qual a expressão se salvaguardou no pensamento, não se contribui menos para tecnificação do pensamento, para a seu potencial eliminação, do que o cultivo da retórica contribuirá ao desprezar o objeto. A retórica defende na filosofia aquilo que não pode ser pensado senão na linguagem. Ela se afirma nos postulados da exposição por meio dos quais a filosofia se diferencia da comunicação de conteúdos já conhecidos e fixados. (DN 55)

As reflexões feitas na *Dialética negativa* elucidaram de forma significativa a noção de expressão em termos filosóficos mais gerais, mas não nas obras de arte. Isso acontecerá de forma mais ampla e sistemática na *Teoria estética*.

A seção intitulada “Aparência e expressão”, na *Teoria estética*, apresenta dois aspectos importantes do conceito de expressão: a dialética entre expressão e construção e a arte como expressão estética do sofrimento humano. Sobre o primeiro aspecto, Adorno elabora um conceito crítico de expressão artística que tematiza a quase impossibilidade de se expressar por parte dos indivíduos. Isso é característico da estética adorniana, pois, a exemplo do que ele propôs para filosofia em geral, o elemento construtivo é a contrapartida dialética obrigatória da expressão, de forma que ela parece surgir desta e vice-versa.

A dialética desses momentos assemelha-se à dialética lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correção ou certeza objetivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos. (TE 75)

A partir da dialética expressão/construção na obra de arte, Adorno concretiza sua noção de expressão e, com efeito, anula uma fetichização desse conceito, uma vez que as concepções anteriores apresentadas não estão imunes, dado que são interpretadas de forma exageradamente subjetivista. Adorno afirma também, contra o erro de entender a expressão estética como autônoma com relação ao movimento construtivo, que a “expressão absoluta seria coisal, a coisa mesmo”.

O momento construtivo, presente no processo de formação da arte, é essencial para a estética de Adorno, posto que ele indica que a expressão de sofrimento nas obras de arte é resultado de um processo mimético que permite ir às mais profundas camadas da experiência humana e externar na obra de arte.

O desdobramento da arte é desdobramento de um quid pro quo: a expressão, pela qual a experiência não estética penetra profundamente nas obras, torna-se imagem originária de tudo o que é fictício na arte, como se no lugar onde ela é mais permeável, relativamente à experiência real, a cultura velasse do modo mais rigoroso possível pela não violação da fronteira. Os valores expressivos das obras de arte deixam de ser imediatamente os do vivo. (TE 172-173)

O processo mimético, citado acima, não se confunde com seu sentido tradicional de reproduzir ou de copiar determinada coisa, sejam os sentimentos de um indivíduo genérico, sejam os de um autor concreto.

Adorno destaca que, apesar de a expressão ser um elemento essencial à arte, existe uma espécie de resistência positivista contra ela, posto que opera de maneira oposta à teoria convencional. Por isso, a expressão ganha, para Adorno, uma função mediadora entre o elemento conceitual e o elemento não conceitual. Segundo Duarte (2008), a expressão coloca no horizonte algo trans-subjetivo, uma vez que se refere àquele momento do conhecimento em que ainda não houve qualquer polarização entre sujeito e objeto, sem que isso signifique que esse momento possa ser entendido como mero ponto de vista. Para Adorno, a expressão é secular, pois o seu conhecimento acontece apenas a partir da polaridade sujeito-objeto. Essa seção da *Teoria estética*, tão importante para a compreensão da expressão na arte, pode ser resumida no seguinte trecho:

A expressão estética é objetivação do inobjetivo de tal sorte que, pela sua objetivação, se torna um segundo inobjetivo, no que se exprime a partir do artefato e não como imitação do sujeito. Por outro lado, a objetivação da expressão, que coincide com a arte, precisa justamente do sujeito que elabora e, segunda expressão burguesa, explora as suas emoções miméticas. A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjetivamente mediatizado algo de objetivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente das obras. (TE 173-174)

Trata-se da expressão estética enquanto manifestação de algo objetivo (dor, tristeza, nostalgia), no qual o sofrimento aponta para uma objetividade que se impõe ao sujeito, por mais individual que seja sua motivação básica para expressar por meio da arte.

3.2.2 Wittgenstein e os limites da expressão

A crítica ao livro *Tractatus logico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, reflete mais uma etapa decisiva na elaboração do conceito adorniano de expressão. De acordo com a primeira proposição do *Tractatus*, o mundo resolve-se em fatos e, com efeito, são estados de coisas, ou seja, é uma ligação de objetos, que constituem aspectos da figuração lógica. E isso é compreendido por Wittgenstein como elemento constitutivo da linguagem, que realiza a figuração do mundo. Além disso, a totalidade das proposições

é a linguagem, na medida em que os signos proposicionais, por meio dos quais expressam a realidade, são fatos: “a proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como pensamos que seja” (TLP 165). No entanto, a partir desse ponto, Wittgenstein identifica as ambiguidades da linguagem corrente, constituída basicamente de duas espécies: “acontece com muita frequência que uma mesma palavra designe de maneiras diferentes” ou “que duas palavras que designam de maneiras diferentes sejam empregadas, na proposição, superficialmente do mesmo modo” (TLP 157). Para corrigir esses problemas, de que toda a filosofia está repleta, Wittgenstein sugere usar uma linguagem que evite adotar o “mesmo sinal em símbolos diferentes e não empregando superficialmente na mesma maneira sinais que designam de maneiras diferentes” (TLP 159). Portanto, a filosofia que recorre à linguagem corrente contém acordos complicados que inviabilizam seu entendimento. Por isso, a maioria das proposições e temas filosóficos não podem ser entendidos como falsos, mas apenas como contrassensos: “a maioria das questões e proposições filosóficas provém de não entendermos a lógica de nossa linguagem” (TLP 165). É nesse sentido que devemos entender o começo da autocensura da filosofia proposto por Wittgenstein.

O fim da filosofia é o esclarecimento lógico dos pensamentos. A filosofia não é uma teoria, mas uma atividade. Uma obra filosófica consiste essencialmente em elucidar. O resultado da filosofia não são ‘proposições filosóficas’, mas é tornar proposições claras. Cumpra à filosofia tornar claro e delimitar precisamente os pensamentos, antes como que turvos e indistintos. (TLF 177)

Essa autocensura à filosofia se confirma na ideia fregeana, adotada no *Tractatus*, de que toda proposição corretamente construída deve conter sentido, do contrário, falhamos em não atribuir sentido a algumas de suas partes constitutivas. Esse é, para Wittgenstein, o problema das proposições metafísicas, que não se atribuem significados a certos signos e que resultam na sua ausência de sentido. Vejamos a proposição 6.53:

O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, proposições da ciência natural — portanto, algo que nada tem a ver com a filosofia; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo metafísico mostrar-lhe que não conferiu o significado a certos sinais em suas proposições. Esse método seria, para ele, insatisfatório — não teria a sensação de que lhe estivéssemos ensinando filosofia; mas esse seria o único rigorosamente correto. (TLF 281)

Com isso, Wittgenstein não recusa, como explica Luiz Henrique Lopes dos Santos (2001), atribuir importância à filosofia, mas, ao distinguir entre dizer e mostrar, identifica o último com as questões éticas e metafísicas e com a impossibilidade de um discurso articulado — esse atribuído apenas às ciências naturais. A proposição 7 — “Sobre aquilo de que não se pode se falar, deve-se calar” (TLP 281) — pode ser entendida como o maior exemplo de censura imposta à filosofia. A tarefa da filosofia, por excelência, segundo Adorno, “é dizer o que não se deixa dizer”. Para ele, a contradição presente nessa exigência é aquela da própria filosofia, “antes que ela se enrede nas suas contradições singulares”. A reação adorniana à proposição 7 do *Tractatus* aparece mais claramente no livro *Terminologia filosófica*.

Acredito, porém que essa famosa proposição de Wittgenstein é de uma vulgaridade indizível, pois ela não contém, nem de longe, aquilo que a filosofia se refere: é exatamente o paradoxo desse empreendimento de, com os meios do conceito, dizer aquilo que, com os meios do conceito, não se deixa dizer. Isso só é possível pelo médium da linguagem, que faculta, ao mesmo tempo, fixar os conceitos e também modificá-los por meio do valor relativo que ela lhes atribui. (TF 67)

A crítica à proposição 7 baseia-se na ideia adorniana da linguagem, ao conectar-se com a concepção de expressão. Outro momento dessa crítica acontece, no capítulo “Skoteinos ou Como ler”, do livro *Três estudos sobre Hegel*:

A fórmula de Wittgenstein: ‘Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar’, em que o positivismo extremo veste-se de uma autenticidade respeitosa e autoritária, e que por isso exerce um tipo de sugestão intelectual de massa, é pura e simplesmente antifilosófica. Se a filosofia pudesse de alguma forma definida, ela seria o esforço para dizer aquilo sobre o que não se pode falar; expressar o não-idêntico, apesar da expressão sempre identificá-los. (TH 190)

Após apresentarmos a crítica a essa autocensura à filosofia, presente no *Tractatus*, surge uma questão: qual o conteúdo específico da expressão, isto é, o que pode e deve ser expresso? O conteúdo da expressão se relaciona, para Adorno, à situação de pré-história vivenciada pela humanidade: o sofrimento humano. Ele é o conteúdo próprio da expressão, no qual torna-se, por meio da noção de expressão, um caminho importante para alcançarmos a verdade filosófica.

3.2.3 Comunicação ou expressão? (De Habermas a Adorno?)

A obra *Teoria do agir comunicativo* (1981), de Jürgen Habermas, contém uma crítica à filosofia de Adorno, na qual compreende a transformação no conceito de razão associado ao processo de reificação da consciência proposto de György Lukács. O fenômeno da reificação, conforme explica a obra *História e consciência de classe*, é resultado da atuação das forças políticas e econômicas vigentes sobre a subjetividade dos indivíduos — sobretudo do proletariado — a ponto de suas ações não corresponderem às necessidades da sua posição ocupada na estrutura social. Ao contrário de combater a opressão capitalista de que são vítimas, optaram por aderir o modo de vida burguês e, com isso, se veem reduzidos a meros objetos. Entretanto, a capacidade de raciocínio indicaria, para Lukács (2018, p. 410-411), uma saída para superar a reificação. Habermas explica que o erro de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, ao se depararem com um cenário novo na Europa, foi conduzir ao extremo a ideia lukaacsiana de reificação a uma crítica de razão subjetiva, entendida agora como uma face da racionalidade instrumental. Ao propor isso, Adorno e Horkheimer não conseguem mais, segundo Habermas, distinguir qual aspecto da racionalidade não foi influenciado pela função instrumental. A razão em sua totalidade é reduzida a um aspecto instrumental.

A Dialética do esclarecimento é um evento irônico: aponta o caminho da verdade para autocrítica da razão e, ao mesmo tempo, contesta a possibilidade de que a ideia da verdade ainda seja acessível nesse nível de estranhamento pleno. (TAC 659 V1)

O erro não consiste, para Habermas, na crítica da razão instrumental em si, mas no modo pelo qual os autores utilizaram para alcançá-la. Isso se reflete, por sua vez, no fato de que eles não conseguiram superar o paradigma da filosofia da consciência. É nesse contexto que Habermas propõe uma racionalidade comunicativa, na qual consegue ultrapassar a antiga crítica da razão instrumental ao incorporar algumas conquistas da filosofia analítica da linguagem, e indicar uma concepção concreta de intersubjetividade.

Para Habermas (2004), a virada linguística pragmática da filosofia mostrou que na estrutura da linguagem está presente uma exigência de racionalidade a partir do momento em que o falante, ao se comunicar com o ouvinte dentro da comunidade linguística, busca o entendimento sobre algo. Assim, é preciso uma nova racionalidade, que permita o acordo racional e o dialógico entre os sujeitos: a razão comunicativa. O resultado da virada linguística pragmática foi, segundo Habermas, o aparecimento de uma nova racionalidade: a razão comunicativa. Ela supera a racionalidade instrumental da

filosofia da consciência — que, centrada no sujeito, proporcionava um controle instrumental sobre a natureza — a partir do momento em que busca o entendimento mútuo e promove um acordo racional entre os sujeitos. Para a filosofia da consciência, a racionalidade é medida, por um lado, pela maneira como a subjetividade solitária se orienta por suas representações e, por outro, pelos critérios de verdade que regulam as relações do indivíduo que conhece e age segundo fins com o mundo objetivo. A filosofia da linguagem concebe o saber como algo mediado pela comunicação e, por isso, entende a racionalidade como a capacidade que os sujeitos participantes de uma interação comunicativa têm de orientar-se por pretensões de validade. Logo, um sujeito se exprime racionalmente, segundo Habermas, na medida em que se orienta performativamente por pretensões de validade. Com isso, esse sujeito não se comporta apenas de modo racional, mas é, sobretudo, racional, pois pode justificar seu agir por pretensões de validade.

Esse fato reflete, como vimos acima, uma mudança de perspectiva, de uma racionalidade instrumental para uma racionalidade comunicativa, superando, assim, a aporia que a *Dialética do esclarecimento* colocou e não conseguiu superar. Com o propósito de expor os limites da leitura de Habermas, sobretudo no que se refere à produção intelectual de Adorno posterior a 1947, apresentaremos, apoiado nos estudos de Duarte (1997; 2008), o conceito de expressão como alternativa ao paradigma da comunicação, construído por Habermas, sobretudo, na *Teoria do agir comunicativo*. Na seção anterior, ao analisarmos a crítica do *Tractatus* à capacidade de expressão da Filosofia, vimos que um dos objetivos da filosofia adorniana é dizer aquilo que não se deixa dizer e, como explica Duarte (2008, p. 34), ela pode ser vista como uma escolha da “filosofia de experimentar em si a contradição como forma de evitar a ilusão ideológica de um mundo sem contradições”. E isso é possível a partir da inclusão da mimesis dentro do discurso filosófico conceitual.

O conceito não consegue defender de outro modo a causa daquilo que reprime, a da mimesis, senão na medida em que se apropria de algo dessa mimesis em seu próprio modo de comportamento, sem se perder nela. Dessa forma, o movimento estético, ainda que por uma razão totalmente diversa do que em Schelling, não é acidental para filosofia. Não é menos sua tarefa, porém, suspendê-lo na imperatividade de suas intelecções do que é real. Essas intelecções e o jogo são seus polos. A finalidade da filosofia com a arte não lhe dá o direito de tomar empréstimo junto à arte. (DN 21)

Em outro aforismo da *Dialética negativa*, Adorno resgata a retórica como uma dimensão que, corrigindo certos excessos, permanece indispensável, como explica Duarte (2008, p. 35), para atribuir certos “significados cujo cerne não poderá ser compreendido de outra forma”. A dialética seria um esforço de reabilitar de modo crítico os aspectos retóricos, e isso significa nada mais que a incorporação do modo expressivo no discurso filosófico, no qual a linguagem não se reduz a simples conjunto de signos. Na arte, a expressão, por meio de seus aspectos formais e miméticos, dá voz ao sofrimento humano.

3.3 Expressão e Verdade (II)

3.3.1 Constelação e verdade

O conceito estético de constelação surge, inicialmente, na obra *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, que o compreende a partir da relação com a doutrina platônica das ideias. Enquanto o conhecimento, para Platão, tem como conteúdo principalmente os conceitos, a verdade acontece por meio da apresentação das ideias: “enquanto o conceito advém da espontaneidade do entendimento, as ideias oferecem-se à contemplação. As ideias são algo de já dado. Assim, a distinção entre a verdade e o âmbito do conhecimento define a ideia como ser” (ODTA 18). Enquanto a ciência tem o conhecimento como principal objetivo, a filosofia tem a verdade, entendida como a principal figura na exposição das ideias. Essa ideia benjaminiana influenciará a concepção adorniana de expressão, a qual nunca se divorcia da sua forma de apresentação. Para Benjamin, constelações consistem, metaforicamente, em ideias que, a exemplo das mônadas leibnizianas que refletem o universo mesmo não tendo janelas, são configurações que não descrevem, não conceituam e nem enquadram os fenômenos, mas os configuram em sua interpretação objetiva.

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isso significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos e estes de nenhum modo podem servir de critério para existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as ideias é inversa, na medida em que é a ideia enquanto interpretação objetiva dos fenômenos — ou melhor, dos seus elementos — a determinar as formas da sua recíproca interação. As ideias são

constelações eternas, e se seus elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão neles simultaneamente dispersos e salvos. (ODTA 22-23)

No aforismo intitulado “Constelação”, da *Dialética negativa*, Adorno expõe os limites do procedimento cognitivo convencional da abstração, da progressão escalonada nos conceitos em direção ao conceito superior genérico, e indica a capacidade de a constelação iluminar “o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório” (DN 140). A exemplo do conceito de expressão, visto na última seção, a constelação na perspectiva adorniana tem um elemento relacionado à linguagem, mais precisamente, à linguagem do filósofo do discurso filosófico.

Ela não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa. Com isso, ela serve a intenção do conceito de expressar totalmente aquilo que é visado. (DN 140-141)

Como se viu em *Origem do drama trágico alemão*, a ideia de constelação torna-se uma saída ao conhecimento no sentido tradicional, ao destacar como fundamental o caráter de apresentação por meio da linguagem. Contudo, Adorno sugere, de modo diferente de Benjamin, a possibilidade da constelação não mediatizada por ideias transcendentais, mas na esfera de uma relação sujeito-objeto, apesar de diferenciada do modelo postulado de ciência. O sujeito busca, na perspectiva constelatória, como explica Eduardo Soares (2009), fazer com que os conceitos se reúnam em torno da coisa a ser conhecida com o objetivo de determinar o seu potencial interno. Essa reformulação no processo de conhecimento é apresentada por Adorno como uma abertura do objeto em face do sujeito: “eles se constituem um por meio do outro tanto quanto se diferenciam em virtude de uma tal constituição” (DN 150).

Duarte (2007) oferece um exemplo interessante da aplicação da ideia de constelação, na *Teoria estética*, na análise crítica do conceito de gênio. Na seção “O gênio”, Adorno explica que a consideração habitual do gênio na filosofia da arte está relacionada a uma transposição para empiria da ideia da criatividade do sujeito transcendental (o artista produtor) sem mais problemas. No entanto, o que resulta desse processo é uma valorização excessiva da pura criatividade do ser humano sem

consideração pela finalidade, a qual resulta na admiração pela personalidade do artista apenas enquanto protagonista de uma biografia *kitsch*. Adorno chama a atenção, no final desta seção, para o fato de haver um aspecto no conceito de gênio que deve ser preservado: aquilo que permite designar o que se encontra muito além do mero imaginativo em uma obra de arte.

Apesar de todo o abuso, porém, o conceito de gênio lembra que o sujeito, na obra de arte, não deve reduzir-se completamente à objetivação. [...] A categoria do genial é o que mais facilmente se justifica quando acerca de uma passagem se diz com razão que é genial. O genial é um nó dialético: o não rotineiro, o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a pirueta paradoxal da arte e um dos seus critérios mais fidedignos. Genial significa tanto quanto o encontro de uma constelação, subjetivamente algo de objetivo. (TE 260-261)

Segundo Adorno, somente uma filosofia que recupere seu momento expressivo e incorpore o processo constelatório é capaz de expressar o teor de verdade da obra de arte. E para se pensar acerca de tal concepção, é essencial dissociar-se das concepções tradicionais de verdade. A noção de verdade, para Adorno, não diz respeito à adequação do intelecto à coisa, não se refere também à concepção consensual de verdade e não compreende, ainda, a concepção grega de *alétheia*. Em Adorno, a verdade tem um conteúdo histórico e social, mas não se reduz nem ao historicismo e nem ao sociologismo. Ela não pode ser pensável, assim, de modo abstrato ou desconectado da história e da sociedade, uma vez que a história e a sociedade são imanentes à arte, isto é, elas estão ligadas com as suas contradições aos processos artísticos. Desse modo, é possível observar, no contexto dos seus processos imanentes, diferentes aspectos do teor de verdade: a historicidade, a negatividade e a utopia. Segundo Adorno, a história está contida na obra de arte, pois analisá-la significa perceber a história imanente nela armazenada. Ao fazer isso, a filosofia expõe o segundo aspecto, isto é, a negatividade, que reflete o momento no qual as contradições do real, a sua violência e o sofrimento silenciados pela história oficial são denunciados. As contradições históricas da sociedade se manifestam no interior da obra de arte e o teor de verdade aponta para a superação dessas contradições no plano da arte, ou seja, a sua resolução enquanto problema estético.

3.3.2 Interpretação e crítica do teor de verdade das obras de arte

Toda obra de arte autêntica provoca, segundo Adorno, um sentimento de surpresa, de estremecimento, algo como uma dissolução do eu no momento da contemplação da obra, um desprendimento do princípio da autoconservação do mundo administrado: “não é o profundo abalo estético que é aparência, mas sua posição em relação à objetividade: na sua imediatidade, sente o potencial como se estivesse atualizado” (TE 369). Para Adorno, a experiência estética permite ao indivíduo uma “ilusão” de uma sociedade emancipada e livre do mundo administrado, a qual, contudo, “não é meramente uma aparência, pois a arte, enquanto estrutura que em si mesma estabelece a conciliação da mimesis e da racionalidade promove uma unidade sem violência” (PETRY, 2011, p. 215). O teor de verdade exige ser interpretado pelo observador: “a arte é assim, para o sujeito, metamorfoseada no que ela é em si, esse porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente da opressão. A experiência subjetiva oposta ao eu é um momento da verdade objetiva da arte” (TE 369). A experiência com o teor de verdade da obra de arte supera a dimensão particular e expõe a sua dimensão histórica: “a experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva” (TE 368). Portanto, é por intermédio dela que o indivíduo experimenta o conteúdo histórico nela armazenado.

Na perspectiva adorniana, a experiência estética só se consuma ao se reconhecer o conteúdo objetivo, mediado necessariamente pela forma. Isso revela a importância da recepção, uma vez que o espírito, que aparece a partir da obra, só é apreendido se o indivíduo assimilá-la historicamente. Petry (2011) aponta um aforismo da *Minima moralia*, “In nuce”, no qual Adorno mostra a importância da tradição na sustentação da experiência estética, não apenas como possibilidade de compreensão técnica da obra, mas para o desenvolvimento histórico das formas estéticas.

De modo algum a obra tem seu limite apenas nos pressupostos culturais de uma construção, na sua linguagem somente acessível aos iniciados. Ao contrário, mesmo onde não se encontram dificuldades desse tipo, a obra de arte exige mais do que a simples entrega a ela. [...] Estar na tradição significava: experimentar a obra de arte como algo reconhecido, vigente; participar dela nas reações de todos aqueles que viriam antes. Falhando isso, a obra fica exposta na sua nudez e falibilidade. A ação passa de ritual a idiotice, a música deixa de ser um cânone de formulações significativas para ser insossa e choca. De fato, não é mais tão bela. Disso a cultura de massa retira seu direito à adaptação. A fraqueza de toda a cultura tradicional fora da sua criação fornece a desculpa para melhorá-la e nisso difamá-la barbaramente. (MM 220)

De acordo com Petry (2011, p. 217), “se a forma revela conteúdo sedimentado, este tem seu caráter histórico, então, para compreender o momento que se processa na obra de arte é necessário ter a capacidade situá-la no tempo”. Vale destacar que Adorno atribui grande relevância à experiência estética na formação do sujeito, pois ela revela “uma imagem de reconciliação na forma com que o indivíduo se relaciona com objeto e, assim, proporciona um conhecimento que não é limitado pela linguagem discursiva nem pelo uso dos conceitos” (*ibid.*). É nessa perspectiva que entendemos a crítica adorniana à indústria cultural como uma denúncia do modo como as obras de arte, ao se transformarem em mercadorias, impedem a cada indivíduo a realização dessa experiência essencial na formação cultural. Com isso, resta aos indivíduos consumirem os bens que lhe são disponibilizados, que não proporcionam nenhuma experiência com teor de verdade.

A crítica filosófica é outra maneira com que o teor de verdade se revela. Verifica-se que a obra de arte, portadora de um teor de verdade, preserva sua autonomia em relação à sua configuração objetiva, porém, convida o sujeito a interpretá-la, e isso poderá levá-lo para além daquilo que a experiência estética proporciona: “sem proferirem juízos, as obras de arte indicam, de certo modo com dedo, o seu conteúdo sem que este se torne discursivo. A reação espontânea do receptor é mimese da imediatidade deste gesto. No entanto, as obras não se esgotam nele” (TE 368). Com isso, a verdade da obra de arte converge com a verdade filosófica, posto que o crítico faz dela seu objeto de reflexão e busca decifrar a sua estrutura enigmática, indo além de uma mera experiência subjetiva com a obra. Segundo Adorno, “a filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (TE 201). Observa-se, nesta citação, a ideia, já presente na *Dialética negativa*, da utopia do conhecimento, a qual consiste em “abrir o não-conceitual com conceito, sem equipará-lo a esses conceitos” (DN 17).

3.3.3 Verdade e abalo (*Erschütterung*)

Ao refletir sobre a relação entre arte e práxis, na seção da *Teoria estética* intitulada “Atitude a respeito da práxis; efeito; vivência; comoção”, Adorno mostra que a transformação da sociedade ocorre apenas de modo indireto: “o seu verdadeiro efeito social é altamente indireto, participação no espírito que contribui, por processos

subterrâneos, para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte” (TE 364). Isto porque ela acontece como modificação dos sujeitos, e não por meio da relação direta da arte com a realidade. Para Adorno, é a própria estrutura da obra de arte autêntica que provoca na subjetividade uma transformação que se revela uma dimensão formativa somente possível a partir de uma experiência com o teor de verdade da obra.

Shierry Weber Nicholzen (2010) explica que é possível entender o deslocamento da experiência estética como um momento especial da dialética entre arte e práxis. Como primeira forma de deslocamento, pode-se observar a noção de abalo, que é própria à experiência estética como lugar de aparição do não-idêntico e como momento importante da experiência formativa do indivíduo. Nos cursos de *Estética* (2013) de Adorno, sobretudo nas aulas de números 9 e 10, verifica-se um elemento novo, a saber, o incondicionado na experiência estética como lugar de deslocamento em relação às determinações do mundo empírico, potencialmente transformadora da consciência, dada a experiência da arte como espaço de liberdade.

A importância do conceito adorniano de abalo para a concepção da experiência estética, segundo Nicholzen (2010), consiste na ideia de sujeito mutilado pela reificação e pela alienação no mundo administrado, no qual a percepção para a experiência com teor de verdade da obra de arte já se encontra deformada pela indústria cultural. Assim, quando o sujeito busca reconstruir a lógica interna da obra, ocorre um “desaparecimento” desse mesmo sujeito, pois, ao entregar-se à objetividade da obra de arte, revela-se, para o indivíduo, o que não é “sempre o mesmo” (*Immergleich*). Essa experiência estética possibilita a aparição do negativo, posto que essa alteridade (não-idêntico), ao irromper com força a objetividade da obra de arte, atinge violentamente o indivíduo (Nicholzen 2010). Esse impacto provocado pelo teor de verdade pode ser entendido como um choque que o indivíduo sofre e, desse modo, é deslocado da sua maneira habitual de pensar. Nicholzen (2010) também relaciona essa experiência de abalo com o sentimento de morte, que, por seu turno, revela um momento de verdade no qual a experiência de abalo reflete a liquidação do eu como forma de resistência à integração ao mundo administrado.

Nas aulas 9 e 10 do curso de *Estética* (2013), é possível observar ainda uma dimensão utópica do abalo, quando aborda o tema da beleza em Platão. Adorno analisa, na aula 9, a passagem do *Fedro*, na qual Sócrates se convence e abandona o campo da racionalidade. Esse fato mostra, na filosofia platônica, o caráter duplo do racional, que contém o momento do devaneio e o momento mais elevado — da verdade. Essa relação

entre verdade e beleza conduz a interpretação do *Fedro* e se estende até a aula 10. Adorno compreende, a partir do *Fedro*, a beleza como “forma de loucura”, na qual se associam a suspensão do princípio de realidade e a ausência momentânea do princípio de autoconservação. E isso só é possível num instante em que o indivíduo se entrega à própria coisa, ou seja, quando a objetividade da beleza o invadiu. O entusiasmo como experiência da beleza ou abalo (nas palavras de Adorno) se revela, também, como experiência de dor.

A tese de Adorno, presente nestas aulas (9/10) do curso de *Estética*, é que a tensão própria à experiência do belo já está contida na tradição estética desde Platão. Para ele, há na experiência estética: de um lado, um vislumbre do incondicionado (verdade) e, do outro lado, o retorno à realidade, no qual o entusiasmo desaparece e dá lugar à dor. Nesse sentido, a experiência do incondicionado, por meio da beleza da arte, conduz o indivíduo a perceber seu condicionamento que, por sua vez, constitui o momento de dor e sofrimento a experiência da beleza. Além disso, a experiência do incondicionado, para Adorno, é experiência da utopia, entendida como *promesse de bonheur*, mas, como se encontra rompida, temos um momento de dor:

[...] en la experiencia de la posibilidad de algo incondicionado, los hombres se percatan de su propio condicionamiento, de su propia falibilidad. En vista de lo bello en general, el dolor, el sufrimiento, es de alguno modo la única forma en que podemos pensar, sentir y experimentar la utopía como seres condicionados. (CE 267)

3.3.4 Abalo e adaptação (ou, arte e semicultura)

Adorno mostra, no texto *Teoria da semiformação (2010)*, que a ideia de uma sociedade emancipada está conectada com o conceito de formação (*Bildung*). Esse conceito torna-se ideológico no momento em que a sociedade é incapaz de realizar as exigências da própria formação, o que revela, com efeito, a necessidade de transformar, em primeiro lugar, a consciência dos indivíduos.

Se na ideia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre. [...] Nesse sentido, nem se pode denunciar que ela, sozinha, não garante uma sociedade racional. Não se quer liberar a esperança, desde o princípio enganosa, de que ela poderia extrair de si mesma e dar aos homens o que a realidade lhes recusa. O sonho da formação — a libertação da imposição dos meios e da estúpida e mesquinha

utilidade — é falsificado na apologia de um mundo organizado justamente por aquela imposição. No ideal de formação, que a cultura defende de maneira absoluta, destila-se a sua problemática. (TS 13-14)

Adorno não alimenta a ingenuidade de enxergar na formação a condição suficiente para a transformação de toda a realidade, mas percebe a importância da formação cultural como forma de resistência à integração ao mundo administrado. Adorno explica, ainda, que a ideia sociológica de integração é a atualização, no contexto contemporâneo, do conceito marxista de ideologia.

Para a consciência, as barreiras sociais são, subjetivamente, cada vez mais fluidas, como se vê há tanto tempo na América. Por inúmeros canais, fornecem-se às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro. Isso se consegue ao ajustar-se o conteúdo de formação, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura — e que tinham mesmo de ser os mesmos a serem modificados. Esse processo é determinado objetivamente, não se inicia mala fide. A estrutura social e a sua estrutura dinâmica impedem a esses neófitos os bens culturais que oferecem ao lhes negar o processo real da formação, que necessariamente requer condições para uma apropriação viva desses bens. (TS 16)

Esse processo consiste na semiformação, na qual os bens culturais essenciais da experiência formativa são produzidos e disponibilizados ao público, já massificado, na forma de mercadorias, que, por seu turno, atendem a uma determinada demanda formativa. Porém, essa demanda já se encontra antecipadamente bloqueada, uma vez que as condições necessárias à experiência formativa não são realizadas socialmente. A consequência, neste caso, é a cada vez maior incapacidade dos indivíduos de realizarem o exercício livre do pensamento, capaz de resistir aos processos de replicação do mundo administrado. O fenômeno da semicultura não é universal, posto que nem todos os indivíduos sofrem o processo de integração, mas revela uma tendência hegemônica na sociedade de um estado de heteronomia em que grande parte vive.

A semiformação se define, para Adorno, na experiência deformada pela qual o sujeito tem com a cultura, uma vez que assume, de forma imediata, o que impede que seu conteúdo seja corretamente assimilado. Um exemplo disso é dado no texto que afirma: “nada retém o espírito, então, para um contato corporal com as ideias” (TS 21), ou seja, no momento em que o sujeito não experimenta mais os bens culturais, quando não se emociona com uma música, um poema ou ao assistir uma peça teatral, por exemplo, sua

subjetividade já se encontra bloqueada para esses conteúdos artísticos que constituem a sua experiência formativa. Essa pseudoformação também se caracteriza, segundo Adorno, por danificar não apenas o espírito, mas por adulterar a vida sensorial. A semiformação se caracteriza, portanto, pelo bloqueio à realização de uma experiência formativa, na qual se impossibilita ao indivíduo uma relação crítica e livre com a cultura. Com isso, leva-o a relação sempre fragmentada com a realidade, resultado do processo de reificação da consciência.

Elementos que penetram na consciência sem se fundir em sua continuidade se transformam em substâncias tóxicas e, tendencialmente, em superstições, até mesmo quando a criticam, são da mesma maneira como a aquele mestre toneleiro que, em seu desejo por algo mais elevado, dedicou-se à Crítica da Razão Pura e acabou na astrologia, evidentemente porque apenas nela seria possível unificar a lei moral que existe em nós com o céu estrelado sobre nós. Elementos formativos inassimilados fortalecem a reificação da consciência que deveria justamente ser extirpada pela formação. (TS 29)

A realização de uma experiência por parte do indivíduo pressupõe que os conteúdos sejam incorporados em seu modo de pensar, o que exige, por seu turno, que tais conteúdos sejam entendidos na sua totalidade. Desse modo, é preciso uma relação com a tradição na qual os bens culturais emergem, e isso ocorre, como dito nas seções anteriores, a partir da experiência com o teor de verdade da obra de arte, a qual possibilita ao sujeito se conectar com a história armazenada, com as contradições da sociedade e com a imagem utópica de reconciliação. Esse encontro entre teor de verdade na obra de arte e o espectador resulta no abalo, que, por sua vez, provoca o deslocamento do eu com o “sempre-igual”. Essa experiência, ao se opor à experiência do enfraquecimento do eu provocado pela indústria cultural — que faz de cada indivíduo incapaz para as mudanças sociais —, constitui um momento de resistência à integração ao mundo administrado. Nesse sentido, o abalo proporciona um momento de verdade à experiência formativa, posto que revela as contradições filosóficas e sociais que bloqueiam a emancipação.

3.4 A dialética entre expressão e verdade como um potencial de resistência à integração total ao mundo administrado

Como vimos no primeiro capítulo, a *Dialética do esclarecimento* apresenta um diagnóstico de tempo presente que identifica um bloqueio estrutural à emancipação, no

qual o sujeito já estaria previamente determinado pela estrutura social e pelos mecanismos de dominação do mundo administrado. Assim, restaria somente a autoconservação por meio da adaptação à realidade social estabelecida, produzindo um conformismo em relação ao mundo dado em cada indivíduo. Esse diagnóstico de tempo presente foi sendo modificado ao longo da obra de Adorno, sobretudo quando temos em mente os textos da década de 1960. O diagnóstico de tempo produzido por Adorno em tal década, apesar de manter aspectos do diagnóstico da década de 1940, se distingue fundamentalmente por indicar limites à integração total ao mundo administrado, ao mostrar a existência de potenciais de resistência à dominação. De acordo com Januário (2016; 2020), esses potenciais possibilitam, por sua vez, pensar uma nova relação entre os indivíduos e a sociedade, na qual cada indivíduo tem outra opção além da adaptação à realidade social existente, a saber, de resistir a essa integração total. Desse modo, o escopo principal desta última seção é apresentar, em linhas gerais, o diagnóstico do tempo presente da década de 1960 e destacar a dialética entre expressão e verdade como potencial de resistência ao mundo administrado dentro desse contexto. Com isso, a seção está dividida em duas partes: reconstruímos, a partir do texto adorniano *Capitalismo tardio ou sociedade industrial*, de 1968, alguns aspectos importantes do diagnóstico da década de 1960 e destacamos a presença de potenciais de resistência à integração do mundo administrado. Em seguida, explicamos como a expressão do teor de verdade da obra de arte torna-se um importante potencial de resistência e revela os limites da dominação.

3.4.1 Limites à integração total?

Adorno recorre, no início do texto *Capitalismo tardio ou sociedade industrial* (1968), aos conceitos utilizados por Marx na sua crítica da economia política, apresentando-os a partir do que eles ainda conseguem explicar sobre a estrutura social naquele momento: “em outras palavras, saber se é pertinente a tese, hoje tão difundida dentro da sociologia, de que Marx estaria ultrapassado...” (CTSI 62). Adorno explica, ao recorrer aos conceitos marxistas de forças de produção, relações de produção, capitalismo e classe, que seu objetivo não se resume em escolher entre capitalismo tardio ou sociedade industrial, mas diz respeito, essencialmente, ao conteúdo a que esses nomes apontam: “na verdade não se trata de algo decisivo quanto a termos, mas sim a conteúdos” (CTSI 62).

Nesse sentido, Adorno refletirá se Marx e as suas análises do capitalismo estariam ultrapassados e em que sentido.⁸

De acordo com Adorno, a tese da falta de vitalidade dos textos de Marx para a compreensão do atual contexto capitalista se baseia nos conceitos de força produtiva e relações de produção. No que se refere às forças produtivas, a técnica, que se desenvolveu de maneira imprevisível e surpreendente, e a metamorfose do trabalho novo em mercadoria, que em outros tempos definia o capitalismo, mudaram de tal forma que não é mais relevante falar de contradição de classes sociais. Isso ocorreu, segundo Adorno, tanto nos Estados Unidos quanto na União Soviética, onde a percepção das pessoas que vivem em países capitalistas avançados não nota com nitidez a questão das classes sociais. Além disso, os prognósticos de Marx (teoria das classes) da deterioração e do colapso do sistema não se confirmaram, pois, como explica Adorno, o capitalismo construiu mecanismos alternativos que o modificaram de tal forma que impeliu “para as calendas gregas a bancarrota total”. Um exemplo desses recursos consiste na “elevação do potencial técnico e, com isso, também a quantidade de bens de consumo que beneficiam todos os membros países altamente industrializados” (CTSI 63). Adorno explica, no que se refere às relações de produção, que estes países se apresentaram mais flexíveis do que Marx tenha sugerido, ou seja, não houve tensão entre capitalismo e proletariado, mas o contrário, ocorreu um escalonamento crescente entre esses dois polos, a ponto de não permitir a distinção nítida, por exemplo, de quem é o proletariado. A consciência de classe não se constituiu, segundo Adorno, nos locais onde se previa que se iria formar, a saber, em países centrais do capitalismo. Entretanto, a falta de consciência de classe não anula, para Marx, a existência de classes, uma vez que elas são uma condição objetiva. A existência de classe não está ligada ao reconhecimento subjetivo dos indivíduos nela inseridas. O surgimento da consciência de classe está associado à percepção da miséria crescente, e o capitalismo andou no caminho contrário, ou seja, de integração de todos, o que impediu o surgimento da consciência de classes nos países avançados. Portanto, a tarefa da dialética não podia supor a integração crescente dos trabalhadores à sociedade burguesa.

Não faltam, nesses países, razões bastante plausíveis para inexistência de consciência de classe; não era de se prever que os trabalhadores não

⁸ Sobre esta temática em Adorno, cf. Fleck (2016; 2020) e Maar (2013; 2016).

continuassem mais na miséria, que eles viessem a ser cada vez mais integrados na sociedade burguesa e em sua visão de mundo, ao contrário do que ocorria durante e logo após a revolução industrial, quando o proletariado industrial era recrutado entre os miseráveis e se situava, de certo modo, na periferia da sociedade. A existência social não gera de modo imediato consciência social. (CTSI 65-66)

A ideia de integração corresponde à integração dos trabalhadores à sociedade burguesa e aos seus valores e visões de mundo. Se os trabalhadores contratados viviam numa situação de miséria, ocupavam uma posição marginal dentro do sistema, agora, no sistema atual da sociedade capitalista, a miséria era evitada. Adorno mostra, ainda, que o avanço tecnológico associado à indústria possibilitou ao trabalhador um aumento de consumo de bens de tal maneira a beneficiar quase todos os membros. Portanto, a consciência de classe não se constitui pelo simples fato de os trabalhadores compartilharem e se sentirem integrados na sociedade burguesa, tornando-se necessário um reconhecimento crítico de sua situação de explorado e de sua miséria.

O capitalismo industrial tardio constatou a necessidade de administração e de planejamento, como explica Wolfgang Leo Maar (2016), para evitar o colapso do seu próprio sistema. Por isso, a dominação atinge o controle não apenas do mercado capitalista, mas de toda a sociedade. Essa sociedade se transformou a ponto de impedir o aparecimento de uma nova “aparência socialmente necessária”:

A concepção de que as forças produtivas e as relações de produção formam hoje uma identidade e de que, portanto, se poderia construir a sociedade diretamente a partir das forças produtivas constitui a configuração atual da aparência social necessária. Essa aparência é socialmente necessária porque, de fato, momentos do processo social anteriormente separados, inclusive os seres humanos vivos, são levados a uma espécie de denominador comum. (CTSI 64)

O planejamento e a administração são estendidos para toda a sociedade, tendo a indústria cultural como um dos principais mecanismos de dominação. A “integração total”, para Adorno, não se restringe à integração dos trabalhadores, mas de todos os indivíduos, exigindo deles, em contrapartida, o conformismo com a realidade social vigente. Assim, a integração total se apresenta como um imperativo do sistema como um todo: “(...) isso é que passa então a ser contabilizado como crédito pela situação, cuja integração se transformou em disfarce da desintegração” (CTSI 73). Existe uma diferença essencial entre as formas de resistir do sistema e a resistência que Adorno identificará como presente no mundo administrado. A força de resistência do sistema consiste,

segundo Adorno, em se manter intacto e em não entrar em colapso. Por outro lado, Adorno, no texto *Capitalismo tardio ou sociedade Industrial* (1968), sugere elementos que contrariam a dominação social tal como configurado.

Só bem recentemente é que rastros de uma tendência contrária se tornam visíveis, especificamente em grupos dos mais diversos da juventude: resistência contra a cega acomodação, liberdade para metas racionalmente escolhidas, nojo diante do mundo enquanto embuste e mentira, atenção para a possibilidade de mudança. Se, frente a isso, o instituto de destruição, que socialmente sempre chega a triunfar, isso é algo que ainda terá de ser demonstrado. (CTSI 73-74)

Esses grupos “mais diversos da juventude” recusam o *status quo* e apontam para a necessidade de mudanças sociais. Essa resistência ao mundo administrado resgata a possibilidade de surgir, mais uma vez, em um novo contexto social, tendências para emancipação que agora permanecem bloqueados.

3.4.2 Expressão e verdade como potenciais de resistência

Antes de apresentarmos a dialética entre expressão e verdade como o potencial de resistência, observamos que Adorno, em outros textos da década de 1960, aponta para situações específicas que indicam a existência de focos de resistência e, desse modo, apontam para a existência de potenciais de resistência presentes no mundo administrado. No texto *Tempo livre* (1969), ele reflete sobre o conceito de tempo livre a partir do seu outro polo, o tempo ocupado, e aponta alguns aspectos acerca dos termos de integração e de resistência. A maneira como a sociedade se organiza determina o tempo livre: “numa época de integração total sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções. Isto pesa muito sobre a questão do tempo livre” (TL 71). Observa-se, neste caso, a tendência à integração total presente ainda na sociedade, pois as funções sociais estariam previamente determinadas pelo tempo ocupado pelo trabalho. Sobre isso, Adorno questiona: “Que ocorre com ele com o aumento da produtividade no trabalho, mas persistindo as condições de não-liberdade, isto é, sob relações de produção em que pessoas nascem inseridas e que, hoje como antes, lhes prescrevem as regras de sua existência?” (TL 71).

Adorno começa a discussão do conceito de tempo livre a partir da ideia de hobby, que consiste numa atividade reificada, que contribui para a preparação do tempo ocupado

pelo trabalho. O hobby se caracteriza por atitudes que conduzem ao aprimoramento das ações individuais no trabalho, isto é, ajudam na tendência à integração total. Um exemplo disso são as atividades de camping, que, ao buscarem se afastar da sociedade burguesa, acabam por transformar os utensílios e os equipamentos de camping em um verdadeiro comércio, o que estimula ainda mais o tempo de trabalho. Assim, alimentar um hobby transformou-se num tipo de dever que se fundamenta por uma necessidade social de se afastar da sociedade burguesa. Essa ocupação, portanto, não é determinada pela autonomia, mas pela heteronomia. Os processos de integração do tempo livre e da funcionalização das necessidades sociais favoreceram o aparecimento do sentimento de tédio, que é outro sintoma do tempo livre que não é preenchido por alguma atividade que esteja separada do trabalho e seja escolhida pelas pessoas segundo seus próprios interesses. O sentimento de tédio tem sua razão de ser, então, na “função da vida sob a coação do trabalho sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir” (TL 76). Nesse texto, como explica Ricardo Musse (2016), Adorno também discute a relação da indústria cultural com o tempo livre, porém, diferentemente de outros textos sobre a indústria cultural, ele muda de perspectiva. É possível consumir os produtos da indústria cultural com um senso crítico e até, em alguns casos, não se acreditar inteiramente neles. O que se verifica, neste caso, é que os produtos da indústria cultural, destinados aos indivíduos massificados, não são necessariamente adequados “uns aos outros”.

Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão total. (TL 81)

Os potenciais de resistência dos indivíduos resistem à integração: “renuncio a esboçar consequências disso; penso, porém, que se vislumbra uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre se transforma em liberdade.” (TL 82). Em outro texto, publicado postumamente em 1971, *Educação e emancipação*, Adorno explica que a questão — “vivemos atualmente em uma época esclarecida?” — foi respondida por Kant de maneira negativa: “não, mas certamente em uma época de esclarecimento” (EE 181). A resposta kantiana reflete um

caráter dinâmico para a ideia de esclarecimento, caracterizado mais como “vir a ser e não ser”. No entanto, como explica Adorno, seria difícil garantir isso nos dias atuais: “se atualmente ainda podemos afirmar que vivemos numa época de esclarecimento, isto tornou-se muito questionável em face da pressão inimaginável exercida sobre as pessoas...” (EE 181). Há diversos obstáculos que se opõem à maioria:

O motivo evidentemente é a contradição social; é que a organização social em que vivemos continua sendo heterônoma, isto é, nenhuma pessoa pode existir na sociedade atual realmente conforme suas próprias determinações; enquanto isto ocorre, a sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras de um modo tal que tudo absorvem e aceitam os termos desta configuração heterônoma esse desvio de si mesmo em sua consciência. É claro que isto chega até as instituições, até a discussão acerca da educação política e outras questões semelhantes. O problema propriamente dito da emancipação hoje é se e como a gente — e quem é ‘a gente’, eis uma grande questão a mais — pode enfrentá-lo. (EE 181-182)

Adorno também reconhece a possibilidade de se resistir à integração total no campo educacional, no qual a maioria deve estar voltada para a contradição e para a resistência: “(...) a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que educação seja uma educação para a contradição e para resistência” (EE 183). Desse modo, a resistência, apontada por Adorno no contexto educacional, pode se realizar pelo fato de o mundo administrado não conseguir se opor de maneira objetiva a essa forma de esclarecimento.

Para Adorno, a educação não é a única instância que possui uma função de fortalecer a resistência. Essas ideias já estão presentes em outro texto, *Para que ainda Filosofia?* (1962), no qual sustenta que a filosofia ainda é necessária não apenas por fornecer argumentos lógicos, mas, principalmente, por fazer resistência e crítica à heteronomia presente no mundo administrado.

Se ainda é necessária, então terá que ser cada vez mais como crítica; como resistência a uma heteronomia que se expande, como tentativa impotente do pensamento para manter-se senhor de si e colocar a mitologia proposta no lugar que sua própria medida lhe concede. Nela, a liberdade teria que buscar refúgio, enquanto a ela não renuncie como ocorreu na Atenas cristalizada em fins da antiguidade. Não se pode esperar que venha eliminar as tendências políticas que, no mundo cotidiano, menosprezam a liberdade interior e exterior e cujo domínio se insere profundamente até nas apresentações filosóficas. O que se consome no interior do conceito sempre reflete algo do movimento real. Se ambas heteronomias são a não verdade, e se isto pode ser demonstrado de maneira estrita, então não acrescenta nova articulação à cadeia desesperança

das filosofias, mas também se ergue uma réstia de esperança de que a falta de liberdade ou opressão — males que são que não requerem uma demonstração filosófica para ser o que são, pois que existem — não prevalecerão como palavras finais. (PQF 6)

No texto *Observações sobre o pensamento filosófico* (1969), Adorno indica que a filosofia e seu modo específico de pensar se caracterizam como potenciais de resistência à dominação social. A filosofia contém uma forma específica de pensar, que resiste ao “pensado”, ao que é dado. Nesse contexto, é apresentada a diferença do pensar filosófico com relação ao pensar deliberado pelo positivismo. De acordo com Nobre e Januário (2014), o pensar filosófico se define como aquele que se renova a partir da experiência da própria coisa, e não aquele que se anula no mesmo desenvolvimento das consequências lógicas. O pensar filosófico não é forma privilegiada da coisa, e sim a resistência contra o “pensamento pensado”.

A resistência que o pensar filosófico poderia opor à ruína da razão consistiria em — sem nenhuma consideração pela autoridade constituída, sobretudo das ciências humanas — mergulhar nos conteúdos objetivos para perceber neles e não por cima deles o conteúdo de verdade. Isso seria, hoje, liberdade de pensamento. Verdadeiro seria este quando, liberado da maldição do trabalho, descansasse por fim em se objeto. (OPF 25)

A “necessidade” social da Filosofia, portanto, consiste na resistência contra a heteronomia, a qual acontece por meio do pensar filosófico. Esse pensar, por sua vez, resiste ao pensamento pensado e não aceita pensamentos dados, mas, ao contrário, busca investigar de que modo foi dado e produzido.

No âmbito estético, a obra de arte, ao expressar seu teor de verdade, recusa-se a participar do mundo empírico e, por isso, supera a ideia de uma finalidade e de uma função social. A autoconservação, princípio estruturante da racionalidade instrumental, é recusada por ela, vislumbrando uma alternativa ao problema da racionalidade de sua própria construção, que é, simultaneamente, autônoma e social. Na ausência de um fundamento conceitual-discursivo, a arte alcança uma substância espiritual radicalmente mediada por sua forma. Assim, a expressão do espírito da obra não acontece diretamente, mas de maneira enigmática. Neste fato reside um aspecto de resistência. Só por meio de um pensar filosófico, que expresse o não-idêntico e o contraditório, é possível interpretar e expressar o teor de verdade. A obra de arte autêntica assume a contradição e, desse modo, sugere o estado de reconciliação, pois o teor de verdade que ela expressa, além de

resistir à integração total, denuncia a realidade opressora e injusta, apontando para a realização da felicidade humana.

Conforme Januário (2020), podemos entender o conceito adorniano de resistência, nos escritos da década de 1960, como uma categoria que ajuda a organizar e que abrange inúmeras formas de oposição à integração total. Vimos, nesta seção, que a resistência pode ser vista como resistência à indústria cultural e ao modo de pensar positivista, até ser entendido na esfera educacional como propulsora da maioria. No entanto, Adorno adverte que, enquanto não apareçam tendências à emancipação, cada potencial de resistência deve ser discutido e analisado a partir de sua especificidade e contextos teóricos próprios.

3.5 A expressão do teor de verdade das obras de arte (I): sobre o “Ensaio como forma”

Interpretar o teor de verdade das obras de arte, para Adorno, é a principal tarefa da estética, mas é preciso analisar como ocorre e qual a importância de uma adequada expressão desse teor. A palestra inaugural como livre docente na Universidade de Frankfurt, *A atualidade da Filosofia* (1931), traz elementos significativos sobre o ensaio como forma de expressão, mas será em um texto de maturidade, *Ensaio como forma* (1958), que Adorno abordará com profundidade esse tema.

O ensaio difere do conhecimento científico, pois não busca registrar e categorizar o objeto, nem especificar os impulsos psicológicos de seu autor. Ultrapassar o aspecto conceitual mediante a interpretação de uma obra de arte, por exemplo, não significa mergulhar nas idiosincrasias psicológicas de cada indivíduo, que se extinguem quando começa o ‘conteúdo objetivo’ da obra. A interpretação é fundamental para a forma-ensaio, a forma crítica por excelência, uma vez que somente ela é capaz de liberar “a pletora de significados encapsuladas em cada fenômeno espiritual”, de tal modo que esses significados exigem do espectador a tarefa subjetiva de interpretação: “nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. (...) Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto” (EF 18).

A forma ensaio se distancia da oposição positivista rígida entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido, de tal forma que “o conteúdo (...) deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto” (EF 18). Trata-se de um “método” aplicável a qualquer objeto, contrariando a ideia de ensaio, para o qual cada objeto determina sua apresentação, seus conceitos, seus critérios de validade, bem como a história de mediação desses conceitos e critérios.

Para a perspectiva positivista, os impulsos subjetivos e expressivos devem ser isolados por um método seguro para garantir a objetividade:

Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. (EF18-19)

Segundo a *Dialética do esclarecimento*, a separação entre ciência e arte é irreversível, ou seja, a antiga unidade entre intuição e conceito, imagem e signo, não pode mais ser restabelecida. A tentativa de eliminar o hiato entre sujeito e objeto, porém, constitui exemplo de regressão da consciência:

Dessa violência que imagem e conceito praticam um ao outro nasce o jargão da autenticidade, no qual as palavras vibram de comoção, enquanto se calam sobre o que as comoveu. A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior. (EF 21)

Essa proposição pode ser vista em teorias do conhecimento que diferenciam uma “consciência pré-científica” de uma “consciência científica”. Porém, nem toda “consciência viva” pode ser transformada em “consciência científica”, não devido ao método científico em si mesmo, mas sim por uma diferença qualitativa. Uma reflexão mais ampla da consciência viva pode apontar que “alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência” (EF 23). Um modelo desse tipo que não reduz certos conhecimentos à arquitetura conceitual científica poderia ser encontrado, por exemplo, na obra de Marcel Proust e Henri Bergson. Em Proust, como explica Adorno, há uma tentativa de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os indivíduos e as relações

sociais nas quais são envolvidos. Apesar de sua pretensão de objetividade, esse tipo de conhecimento não pode ser aceito pela ciência:

O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. (EF 23)

Marcel Proust, por exemplo, teria utilizado de uma estratégia que reproduzia o modelo das ciências para propor uma reordenação espiritual com o objetivo de salvar ou restabelecer o conhecimento de uma “pessoa experiente”, exprimindo uma consciência individual na era do individualismo burguês. Segundo Adorno, não faz sentido, para nenhum indivíduo, dispensar as experiências individuais, só pelo fato de elas não serem generalizadas pela ciência como “leis”.

[...] quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória, era valorizada como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo do extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletante. (EF 23)

O ensaio, ao se basear na experiência individual e ao elaborar uma crítica à noção de sistema, supera as posições empiristas que, apesar de atribuírem essa precedência da experiência aberta frente à ordem conceitual, permanecem sistemáticas por entenderem as condições necessárias para o conhecimento, deixando homogêneo o contexto dessas experiências, tais como o do laboratório. Nem toda experiência, porém, se reduz a essa forma científica:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. (EF 25)

O ensaio coloca em xeque o direito incondicional do método que se aplica a qualquer objeto, independentemente de seu conteúdo, pois sua forma leva em consideração a “consciência da não-identidade”, mesmo que não tematize diretamente essa consciência. O ensaio é consciente da não diluição da coisa no conceito,

privilegiando um tipo de investigação e apresentação que coloca limites ao anseio positivista de equalizar sem resto o conceito e a coisa. Com isso, a forma ensaio expõe o caráter fragmentado dessa relação:

O ensaio não segue as regras da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva e indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por propor ao individual nele subsumido. (EF 25)

O ensaio valoriza aquele aspecto que não pode ser reduzido ao conceito: o transitório. Vale destacar que, para Adorno, não é possível pensar o factual sem o conceito e nem é possível pensar o conceitual, mesmo sendo o mais abstrato deles, sem qualquer referência à realidade empírica. Por isso a forma ensaio não concorda com a posição positivista de pensar os conceitos de verdade e de história como opostos irreconciliáveis, isto é, tudo que é verdadeiro não poderia estar no transitório e, portanto, não poderia ser histórico. No ensaio, ocorre ao contrário, ou seja, verdade e história encontram seu lugar próprio, onde ambas se conhecem e combinam: “se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade” (EF 26). A experiência individual, evidenciada no ensaio, já é mediada pela experiência da humanidade inteira e permite nossa relação com toda a história sedimentada no objeto.

A forma ensaio não almeja a fixação do transitório em definições prévias dos conceitos, o que é visto pelos positivistas como um sinal de fraqueza e de limitação teórica, mas que na verdade é a expressão da não-identidade entre conceito e coisa, pois se o objeto possui um aspecto histórico, sua transitoriedade não permite a fixação em conceitos. Em vez de definições, o ensaio utiliza a ideia de constelação conceitual, tema muito explorado na bibliografia sobre Adorno e Benjamin.

Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo

de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (EF 31)

O ensaio deve ser compreendido como uma recusa das quatro regras do *Discurso do método* de René Descartes, como uma *démarche* metodologicamente sem método. O motivo de apresentar essas quatro regras do discurso é que Adorno compreende que a ciência dominante positivista funciona segundo o método pautado por elas.

A primeira regra cartesiana se refere à percepção clara e distinta, a certeza livre da dúvida. A forma ensaio, como vimos, coloca em xeque a univocidade conceitual, pois se os conceitos não são definidos *a priori* e nem são exigidas sua definição e fixação, ela deixa em aberto a certeza de saber se o conceito corresponde a um objeto conceituado. A não-identidade tornada patente na forma do ensaio é avessa à afirmação dessa primeira regra cartesiana

Na segunda regra, que se refere à divisão dos objetos em tantas parcelas possíveis, o propósito é conhecer completamente o objeto em todas as suas partes, pressupondo que os conceitos podem equiparar-se à estrutura do ser. “Mas os artefatos, que constituem o objeto do ensaio, resistem à análise de elementos e somente podem ser construídos a partir da sua ideia específica” (EF 31).

O ensaio também refuta a terceira regra cartesiana, da ordem do pensamento, que preconiza iniciar pelos mais simples até elevar passo a passo aos conhecimentos mais complexos, pois ele começa do complexo, estremecendo a suposta segurança que a ciência dominante tem com essa regra.

Por fim, a quarta regra cartesiana, segundo a qual seria necessário fazer, em toda parte, enumerações tão completas e revisões tão gerais que nada resta a omitir, isto é, a regra de esmiuçar objeto até exaustão, é questionada pelo ensaio. Essa regra pressupõe que o objeto se entregaria sem reservas às análises dos conceitos “sem deixar nenhum resto que não possa ter antecipado a partir desses conceitos” (EF 33-34) e possa ser apresentado numa sequência contínua e lógica de deduções até a completude. Essa é a tradição da própria filosofia da identidade, que pressupõe que objeto corresponderá exatamente ao seu conceito. O ensaio, por outro lado, não pode e nem pretende corresponder completamente ao objeto, nem deduzi-lo a partir de princípios gerais.

O princípio do ensaio é a constelação conceitual que gera a consciência da não-identidade entre o objeto e os conceitos, sem que esses sejam colocados em uma hierarquia. A harmonia conceitual, própria da filosofia da identidade, esconde a

descontinuidade presente no objeto, a desarmonia de uma realidade fragmentada, dominada por uma forma de organização social histórica: o capitalismo tardio. A constituição do ensaio deve permitir que em um traço parcial, transitório do objeto, o todo se manifeste sem ser afirmado como uma totalidade que não deixa restos. Essa totalidade, segundo o filósofo, só poderia ser colocada com uma aproximação de outros ensaios — tal como estaria constituído na ideia de enciclopédia: “ele [o ensaio] corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades” (EF 35)

Aqui se encontra uma das ideias principais do que será desenvolvido na *Dialética negativa*, “abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-los a esses conceitos” (DN 17), isto é, no contexto do ensaio, “desencavar, com conceitos, aquilo que não cabe nos conceitos”, fazendo com que a forma ensaio resista à determinação do que transforma os conceitos em algo “eterno”. Ela não aceita a configuração atual dada como algo imutável, sendo avessa ao princípio de realidade tal como se estabeleceu nas sociedades capitalistas: “libertando-se da compulsão à identidade, o ensaio é presenteado, de vez em quando, com o que escapa ao pensamento oficial: o momento do indelével, da cor própria que não pode ser apagada” (EF 36-37). A forma ensaio resiste à identidade entre pensamento e coisa, entre o conceito e o conceituado, escapando ao pensar oficial.

3.6 A expressão do teor de verdade das obras de arte (II): sobre a *Parataxe*

Um aspecto importante da estética de Adorno é a compreensão de que a linguagem está em estreita relação com a sociedade, pois tanto as palavras trazem um sentido já construído historicamente quanto a estrutura da linguagem, com seu caráter sintético, já expressa a ideia de razão como domínio da natureza. A poesia só consegue fugir dessas constrições quando sua configuração interna aponta para além de sua própria estrutura. Esse excedente consistiria nas passagens mais obscuras dos poemas, como é o caso em Hölderlin, que procura expressar algo que as convenções linguísticas não dão conta. O teor de verdade somente é possível nessa negação determinada do sentido, em que a poesia busca evadir de si mesma. Por isso, toda obra de arte deve ser compreendida, devido ao seu aspecto monadológico, por meio de seus próprios elementos imanentes.

Adorno caminha na contramão da filologia da época à medida que recusa focar na análise das intenções do autor; com isso, liberta a poesia de interpretações metafísicas alheias a seu teor. A configuração linguística da poesia vai além do que é proposto pelo autor, pois a intenção é só mais um momento entre outros. O autor sujeita-se à coerção da obra, que é tão mais bem quanto mais a intenção subjetiva é superada sem deixar rastro no configurado. A filologia, mesmo sendo importante para compreensão do poema, não é suficiente para a compreensão da obra, sendo necessário o auxílio da filosofia, uma vez que ela deve deter-se justamente nas passagens consideradas obscuras e estranhas.

É o obscuro nos poemas que necessita da filosofia, não o que nelas é pensado. [...] Seria pura arbitrariedade, contudo, querer atribuir, mesmo disfarçadamente, a Hölderlin, a estranhez nos seus versos como intenção sua. Essa estranhez provém de um dado objetivo, da queda dos conteúdos expressivos, da eloquência de um mudo. Sem o calar do conteúdo objetivo, o poetizado seria tão pouco como sem o não dito. (PX 76)

Nesse ponto residiria o principal erro de Heidegger: não perceber que o teor de verdade estético é mediado pela aparência. Ao abordar Hölderlin como fundador e sua poesia como a linguagem “originária”, que funda o Ser, Heidegger não observa o fato de que a linguagem teórica e a linguagem da poesia são distintas, pois esta última não tem como objetivo emitir juízos sobre a realidade, se assim o fizesse deixaria de ser arte. Além disso,

Atrás das sentenças de Heidegger se esconde a vontade de atemporalizar, não obstante todas as exposições sobre historicidade, o conteúdo de verdade da poesia e de filosofia, a vontade de transformar coisas históricas em invariáveis, sem respeito ao núcleo histórico do próprio conteúdo de verdade. (PX 89)

A relação entre forma e conteúdo no poema não pode ser analisada a partir de uma unidade indiferenciada dos momentos. Assim, por exemplo, no início do poema *Pão e Vinho* (“*Brot und Wein*”), a configuração linguística não expressaria a reintegração do separado à origem, mas a solidão de quem relembra os amigos, a juventude... ou seja, a linguagem revelaria “ao espectador segregação, separação de sujeito e objeto” (PX 97). A relação entre conteúdo e forma é mais bem observada mediante nesse hiato. Assim, no poema *Mnemosyne*, pergunta-se: “como é possível amor”? E, igualmente, a verdade, que exige uma resposta descritiva, tem por resposta outra questão: “mas o que é isso?” (PX 98). Hölderlin buscava, dessa maneira, se distanciar das regras linguísticas historicamente

estabelecidas. Com isso, a ausência de rimas, que aproximava sua poesia da prosa, produz um efeito diverso, pois expressa melhor a experiência subjetiva do que as rimas, as quais *a priori* existiriam para esse propósito.

Essa poesia em forma de prosa desejava ser música: “síntese não-conceitual” (PX 99). No entanto, a linguagem se opõe ao plano mimético-expressivo, dado que é constituída por juízos e, assim, ligada à síntese conceitual. A poesia se modifica ao transformar para si a “síntese não-conceitual da música” em uma dissociação constitutiva, isto é, Hölderlin precisa resistir à síntese lógica tradicional sem deixar que sua poesia se transforme em um amontoado caótico. Ele consegue este resultado substituindo a estrutura lógico-hierárquica (que implica a síntese subordinante) pelo modelo de série, na qual se mesclam épocas distintas e se unem figuras estranhas e sem conexão. Há estruturas que, em vez de realizarem uma reflexão progressivamente encadeada, trazem uma explicação na qual a conclusão está ausente. A síntese conceitual aplaina a pluralidade das palavras: o intuitivo só conseguiria expressar algo para além da linguagem pré-determinada se conseguisse superar esse nivelamento.

A parataxe é uma forma de construção linguística coordenativa que tende a preservar seus elementos constitutivos na medida em que procura estabelecer uma unidade não-violenta. Não há um princípio organizador que rege os elementos internos desde o exterior. Os linguísticos, frequentemente, ligam certas partículas à construção paratática, entre elas, as aditivas, as adversativas e as disjuntivas. A hipotaxe, por outro lado, funciona como uma construção de tipo subordinativo, organizando esses elementos mediante um princípio que atua a partir do exterior, ainda que recorra e se vincule a seus elementos constitutivos. Segundo Cachopo (2013, p. 180-181), há partes que não se submetem ao todo na estrutura paratática, mas, ao contrário, se justapõem a este. É essa justaposição que expõe as fendas do conjunto: “eis como hiato se inscreve na parataxe: ao substituir a subordinação pela coordenação — pela justaposição, pela serialização — o modo paratático corresponde, em termos formais, à aparição de uma unidade fraturada”.

Outro aspecto importante é a influência do modelo de Píndaro na poesia de Hölderlin, na formação da parataxe, principalmente no que diz respeito ao fluxo de imagens e ao caráter narrativo de alguns poemas. A narrativa tem o mérito de enfraquecer a hierarquia subordinante da lógica: “o que na poesia tende à narração, manifesta o desejo de descer ao médium pré-lógico, de deixar-se flutuar com o tempo” (PX 103). O hino *Patmos* seria um bom exemplo da influência de Píndaro, pois o tema, o refúgio buscado

pelo poeta na ilha de *Patmos*, dá lugar à narração da vida de São João que, segundo as *Escrituras*, ali residiu.

As circunstâncias da vida de Hölderlin também se ligariam ao surgimento da técnica da série. O seu triste destino não teria resultado de uma tensão com os padrões de comportamento a ele transmitidos, mas, ao contrário, Hölderlin teria sido extremamente dependente dos pilares morais da família e da cultura protestante da Alemanha de sua época. Ele acreditava nesses ideais, porém o mundo não se mostrou da maneira como lhe foi ensinado e isso fez com que se opusesse à realidade. Com isso, tornou-se adepto de Rousseau e dos ideais da Revolução Francesa e, assim, um representante da dialética da interioridade da era burguesa. Dessa forma, Hölderlin explicitou sua rebelião contra a síntese:

A revolta paratática contra a síntese tem seus limites na função sintética da linguagem em geral. A síntese é visada por um outro tipo, a saber, auto-reflexão crítico-linguística, enquanto a linguagem mesmo assim mantém a síntese. Romper a unidade desta significaria a mesma violação que a unidade comete; mas a figura da unidade é de tal modo modificada por Hölderlin que não apenas o múltiplo se reflete nela [...] mas também a própria unidade indica que ela não se consideraria concluída. Sem unidade, na linguagem nada existiria senão natura difusa. (PX 106)

Para Adorno, esta situação mostra como a linguagem sintética é insensível e fria para a poesia devido à sua associação entre a periodicidade sintática e a ordem hierárquica que serve a fins extraestéticos. A poesia de Hölderlin buscava curar a linguagem de seu caráter violento, voltando-se contra a síntese por meio da inversão sintática dos períodos. Hölderlin força o período até o extremo. Ele transforma a unidade de modo que nela o divino não seja apenas refletido — desde Platão, a síntese precisava do divino para não ser apenas unidade vazia, “natureza difusa”.

A linguagem enquanto síntese predicativa, por conta da unidade, nivela o que o poeta quer expressar a algo já convencionalmente estabelecido. Tal como é escrito no início da *Fenomenologia do espírito* de Hegel, a linguagem só expressa o universal: o singular é inexprimível. Contra isso, Hölderlin busca, como em geral buscam os poetas, a expressão da singularidade do inexprimível. No entanto, ele sabe que sem a linguagem não há subjetividade. Com sua obra, ele mostra a defasagem entre linguagem e o que a singularidade quer expressar. É por isso que nele a unidade não é concludente. A síntese linguística e o sujeito não se identificam de modo algum. Hölderlin “corrige a primazia

do sujeito como órgão de tal síntese” (PX 107). Isso significa que o sujeito não é fundamento da síntese, mas algo mediado com ela. Toda poesia é uma forma de protesto contra o domínio racional da natureza. A diferença é que, em Hölderlin, esse protesto se torna consciente. O poema *Natureza e arte* (“*Natur und Kunst*”), por exemplo, expressa a defesa da natureza oprimida contra o logos dominador. Contudo, a negação deste domínio é tratada como parte da natureza, quando a humanidade, por meio do logos, busca escapar do informe.

O domínio do logos não é negado abstratamente, mas muito mais reconhecido em sua relação com aquilo que por ele foi derrubado. A própria dominação da natureza como parte da natureza, com visão à *humanitas* que somente à força se desprende do amorfo, do selvagem, enquanto na violência se transmite o amorfo. (PX 112)

Para Hölderlin, sem autorreflexão do logos só temos natureza oprimida. O oprimido precisa ser abrigado na consciência, lembrado. O fato de que, em Hölderlin, a reconciliação não seja oposta à reflexão o retira do movimento romântico, uma vez que neste a reflexão é afastada em prol de uma relação imediata com a natureza. Portanto, a autorreflexão do poeta sobre o princípio dominador da natureza libera neste o “não-idêntico”, deixa vir à tona a natureza oprimida.

A autorreflexão do princípio de dominação da natureza é fundamental para que se possa liberar o que está sob seu poder. A identidade nunca pode ser total, é preciso que exista o descompasso entre o espírito ordenador e a natureza a ser ordenada. O espírito, em vez de se hipostasiar como o primeiro e último, precisa conviver com sua negatividade. Ordenar não pode significar imperar ao preço da própria felicidade, a natureza que permanece reprimida em nós. Para liberá-la, é necessário que se faça a síntese se mover, que se enfrente a eterna aporia do vínculo violento entre o pensamento e o pensado. Com isso, o mito seria ultrapassado. Por isto, tais reflexões trazem a marca de uma intenção prática. A coragem do pensamento que tanto Adorno quanto Hölderlin inspiravam pode ser bem mais expressa no verso deste último: “Vem, pois! Para contemplarmos o espaço aberto para buscar, para buscarmos algo de próprio, por longe esteja” (PX 118).

A estrutura paratática presente na forma ensaio é o elemento essencial para que se desdobre filosoficamente a expressão do teor de verdade das obras de arte e faça resistência à integração total ao mundo administrado.

4 OS DESDOBRAMENTOS DA DIALÉTICA ENTRE VERDADE E EXPRESSÃO NA CRÍTICA LITERÁRIA ADORNIANA

Introdução

O objetivo desse capítulo, dividido em três momentos, é analisar o desdobramento da dialética entre verdade e expressão nos textos adornianos sobre literatura. O primeiro momento investigará a noção de crítica imanente e a dialética entre forma e conteúdo. Em seguida, analisaremos a presença da dialética entre verdade e expressão nos textos sobre Kafka, Beckett, Celan e Valéry. Por fim, investigaremos a dimensão formativa da crítica literária adorniana, importante para a compreensão da dialética entre verdade e expressão.

4.1 A dialética entre verdade e expressão na crítica literária

4.1.1 Crítica imanente e crítica literária

O interesse de Adorno pela literatura pode ser observado na totalidade de sua obra, mas principalmente a partir da década de 1950, depois de seu retorno à Alemanha em 1949 do exílio nos EUA, quando constata a crise que marcava a literatura no contexto do pós-guerra, fruto de uma política cultural desastrosa dos nazistas. Adorno explica, no texto “Sobre a crise da crítica literária”, que a própria ideia de “crítica” de arte, que durante o nazismo foi substituído pela ideia de contemplação de arte (*Kunstbetrachtung*), se reduziu a um simples “serviço eficiente de informações”, ou seja, não seria possível diferenciar mais “um crítico literário de um escritor de resenhas para orelhas de livros” (NL 305). Para o crítico literário fazer justiça a seu ofício seria preciso que ele “emergisse nos objetos que vêm até ele, com total liberdade e responsabilidade, sem nenhuma consideração pela aceitação pública e por constelações de poder” (NL 306). O lugar da crítica consistiria na abertura, por parte do sujeito, à singularidade dos objetos literários, sem neles projetar conceitos externos à própria obra.

No texto “Crítica Cultural e Sociedade”, Adorno amplia a reflexão sobre o papel da crítica, que sempre esteve conectada ao mercado e ao poder na sociedade burguesa: “a existência da crítica cultural, qualquer seja seu conteúdo, depende do sistema econômico e está atrelado ao seu destino” (CCS 14). Essa ausência de liberdade não anula a

importância da crítica cultural, mas, pelo contrário, é necessário que se participe o suficiente dela para senti-la, ao mesmo tempo em que dela se extraíam forças para a denunciar seu estado falso ao revelar os mecanismos de dominação presentes na própria cultura. Para isso, é necessário conceber uma versão dialética da crítica cultural, ou seja, pensar em um tipo de cognição que, mesmo se voltando à estrutura do objeto, conserve a possibilidade de romper o seu fechamento, “transcender” o que nele é simplesmente colocado. Para Safatle (2009, p. 21), “isto significa que os fenômenos da cultura, por mais particulares e localizados que possam inicialmente parecer, serão analisados como colocado em processos gerais de racionalização social e padrões de racionalidade”. As noções de “transcendência” e “imanência”, entretanto, não podem ser vistas como posições fechadas, definitivas. Não se trata de reduzir a crítica a uma mera escolha abstrata entre o procedimento transcendente ou imanente:

A teoria crítica não pode admitir a alternativa entre colocar em questão, a partir de fora, a cultura como um todo, submetida ao conceito supremo de ideologia, ou confrontá-la com as normas que ela mesma cristalizou. Quanto à decisão de adotar uma postura imanente ou transcendente, trata-se de uma recaída na lógica tradicional, que era o objeto da polêmica de Hegel contra Kant. (CCS 21)

Essa divisão fechada entre o transcendente e o imanente ao objeto é um sintoma da reificação provocada pela racionalidade instrumental, um modelo de racionalidade que cinde esferas mediadas da cultura com o propósito de melhor manipulá-las e adaptá-las à estrutura dominante. Por isso, “a crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo” (CCS 19).

Essa mediação não se dá apenas pela reconstrução do momento histórico em que ela foi criada, muito menos por uma reconstrução das intenções do autor — como se isso revelasse todo o complexo do sentido do texto e seu teor histórico —, mas por compreender a forma como a obra de arte, por exemplo, materializa e suscita aspectos não intencionais da experiência ou, dito de outro modo, como a obra diz “o que não se deixa dizer”: “os antagonismos sociais não resolvidos retornam às obras de arte como problemas imanentes a sua forma” (TE 18). Ao deter-se nesses antagonismos, e não no que é comunicado pela obra, o crítico pode expressar o teor de verdade:

A interpretação social [...] de todas as obras de arte não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos

interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo da sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. (NL 67)

No texto “Anotações sobre Kafka” encontra-se um bom exemplo de como esse procedimento imanente pode ser realizado. Nele, Adorno indica a fragilidade de certos recursos interpretativos da época com o objetivo de tornar mais compreensível a estrutura hermética dos textos de Kafka. Frequentemente, os críticos utilizavam conceitos da Psicologia, ou faziam reconstrução da biografia do autor, ou mesmo se apoiavam em ideias oriundas da Teologia. Na contracorrente dessas interpretações, em que o sujeito projeta sobre o objeto conceitos que permitem organizar suas descontinuidades internas, Adorno afirma ser necessário se “manter nos aspectos [do texto] que dificultam seu enquadramento” (CCS 239). O esforço do crítico em se situar nas lacunas, isto é, nos elementos inconclusivos e resistentes à interpretação, faz justiça a um texto que, ao evitar ser facilmente interpretado e assimilado, resiste também à participação no ciclo de reprodução da cultura do mundo administrado.

A obra literária não é apenas um objeto dado, mas um conjunto de contradições históricas formalmente sedimentadas que exigem uma interpretação filosófica imanente, que não admite de antemão conceitos e sistematização, pois uma “filosofia aplicada” não extrai das obras de arte “nada além da sua própria tese” (NL 352). O sujeito deve se abrir à experiência do objeto, seguir suas linhas fundamentais e permitir que o trabalho conceitual construa uma perspectiva mais ampla da experiência que o objeto aponta.

Ao reivindicar a importância do procedimento imanente, por outro lado, Adorno opunha-se a uma noção limitada de “análise imanente”, tomada por ele como comum ao trabalho acadêmico.

[...] a análise imanente, graças à qual a ciência se pretendia curar da sua estranheza à arte, integrou por sua vez rasgos do positivismo, que gostaria de ultrapassar. O rigor com que se concentra na coisa facilita a recusa de tudo o que, na obra de arte, não está presente, *factum* à segunda potência, realidade.
[...] a estética filosófica, estreitamente unida à ideia da análise imanente das obras, tem porém o seu lugar onde esta não chega. A sua reflexão segunda deve impelir além de si os estados em que embate esta análise, e penetrar no conteúdo de verdade, graças a uma crítica enfática. (TE 528)

A estética filosófica, quando separada da análise imanente, torna-se estéril, um simples campo de debate sobre o conceito de arte já desgastado, privado de relevância

social. Por isso, a noção de crítica imanente abriu um caminho significativo para pensar a mediação entre o texto literário e a reflexão filosófica, para a qual é relevante a dialética entre forma e conteúdo.

4.1.2 A relação entre forma e conteúdo na obra literária

Para Adorno, a “dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo (*Inhalt*); deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética reacionária costuma-se aliar-se” (TE 215). Sob a crítica, a arte se revela a antítese da vida empírica, pois realiza, em sua abstração, a negação determinada do que constitui a sociedade. A forma é expressão do desenvolvimento das técnicas do mundo das artes de um determinado momento histórico, mas é, também, a mediação objetiva da subjetividade. Por meio dela a obra se estruturará internamente, porém sem se desconectar da práxis da qual surge e da qual se extrai seu conteúdo. A forma só existe como conteúdo sedimentado, que, conseqüentemente, traz em si a mediação entre os processos objetivo e subjetivo. Estes, por sua vez, estão em uma tensão dialética que compõe, igualmente, o caráter da obra de arte e que estão diretamente colocados na relação entre sujeito e objeto.

[...] para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objeto constituem os seus próprios momentos; são dialéticos por os componentes das obras — o material, a expressão e a forma — estarem sempre associados dois a dois. Os materiais são elaborados pela mão daqueles de que a obra de arte os recebeu; a expressão objetivada na obra e objetiva em si penetra como emoção subjetiva; a forma deve, segundo as necessidades do objeto, ser elaborada subjetivamente, tanto quanto ela não deve comportar-se de modo mecânico relativamente ao formado. Analogamente à construção de um dado na teoria do conhecimento, o que se apresenta tão objetivamente impermeável aos artistas, como muitas vezes acontece com o seu material, é ao mesmo tempo sujeito sedimentado; o que segundo a aparência é mais subjetivo, a expressão, é também objetivo de tal maneira que a obra de arte aí se esgota e em si a incorpora; por fim, é um comportamento subjetivo em que se imprime a objetividade. (TE 253)

A crítica que Adorno faz ao classicismo formalista é que este nega o elemento contingente no conceito de unidade formal, estabelecendo a ideia de harmonia como sendo livre de toda tensão que desequilibra a síntese da forma. Não existe, porém, uma forma pura, pois ela deve ser sempre definida por sua relação com a alteridade, e, com efeito, se torna conteúdo precisamente quando se expõe ao irreconciliado. A obra artística

necessita, fundamentalmente, de uma radical separação em relação à empiria para constituir sua própria identidade:

Tal é [...] a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, seu conceito perderia sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renúncia; nenhuma forma sem recusa. Assim, se prolonga nas obras de arte o elemento dominador pernicioso, de que elas gostariam de se desembaraçar, a forma é sua amoralidade. Fazem mal ao formado, ao segui-lo. (TE 221)

A empiria se insere formalmente na obra de arte por meio do trabalho do artista, que também é, por sua vez, mediado pelas determinações objetivas do seu tempo histórico. A forma refletirá tanto a subjetividade do seu criador quanto será expressão da objetividade social. Pensar dialeticamente a obra de arte exige sempre conceber a unidade entre os movimentos da forma e do conteúdo como inseparáveis em suas relações recíprocas.

O conceito de material é essencial para se compreender a estrutura da obra de arte, estando “entre a forma e o conteúdo, pois contém uma formação histórica prévia e aponta para o conteúdo social presente no fazer artístico” (FREITAS, 2009, p.42). São materiais, por exemplo, as palavras, os sons, as cores e os procedimentos técnicos dos quais dispõe um artista na produção de sua obra. São históricos por estarem inseridos em uma tradição cultural e serem dependentes do desenvolvimento técnico da sociedade em geral e da arte especificamente. Contudo, o artista pode romper com esta tradição que lhe fornece os materiais:

É evidente quão frequentemente o compositor opera com material tonal o recebe da tradição. Se, no entanto, para criticar este último, ele utiliza um material autônomo, totalmente purificado de conceitos como consonância e dissonância, acorde perfeito e diatônica, o negado encontra-se então contido na negação. (TE 227)

Para Adorno, o Novo expressa a tensão entre os momentos mimético e racional: “a autoridade do Novo é a da inelutabilidade histórica. Implica nessa medida uma crítica objetiva ao indivíduo, seu veículo; no Novo se articula a juntura do indivíduo e da sociedade” (TE 41). Ao suscitar o Novo, a obra de arte, que armazena a história em si, rompe com a tradição cultural vigente, mas conserva, ainda que de modo negativo, essa empiria.

A obra de arte moderna teria, segundo Bernstein (2004), uma radicalidade ao recusar que seu sentido possa ser construído externamente. Não obstante, a negatividade radical pode ser interpretada (BERNSTEIN, 2004, p. 154) como caráter não-discursivo da obra, significando que a obra de arte não contém em si mesma seu próprio significado, o que se opõe ao desiderato da razão instrumental em conferir aos materiais da arte uma intenção subjetiva: “o ‘não’ de não-conceitual e não-discursivo é apenas uma reivindicação que o sentido de uma obra de arte não é reduzido a qualquer determinação externa ela sua estrutura interna e constituição esgotam sua reivindicação de sentido”.

A negatividade da obra de arte autêntica revela uma importante dimensão utópica na medida em que rompe com a lógica de identidade e ao inserir o não-idêntico na linguagem estética. A utopia, porém, não se realiza, apenas se apresenta como promessa:

[...] o que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias atuais é o fato de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. [...] A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia, nem sequer negativamente. O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. (TE 58)

Essa negatividade absoluta, presente na noção de Novo, pode ser vista na análise imanente que Adorno faz das obras de Franz Kafka, Samuel Beckett, Paul Celan e Paul Valéry, as quais expressam a ideia de uma arte como espaço em que o sentido estético é suspenso, ainda que se conserve negativamente. Tais obras revelam para a crítica dialética uma possibilidade de utopia na resistência à reificação, ainda que este movimento seja negativo, pois não se constitui em uma reconciliação.

Vale analisar, antes de encerrarmos esta seção, a relação entre forma, expressão e sofrimento. — Diz Adorno: “(...) valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esqueça o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma toma a sua substância” (TE 391). A expressão da ruptura entre sujeito e objeto significa dar voz ao sofrimento, o que a racionalidade instrumental não pretende fazer, posto que suas operações acontecem como negação das diferenças. A razão instrumental é incapaz de expressar o sofrimento, pois “isso significa sua irracionalidade” (TE 35). A história do esclarecimento enquanto desencantar do mundo indica uma distância crescente da cultura em relação à natureza, a qual é apreendida cada vez mais no interior de uma racionalidade

instrumental, que a submete à lógica meio-fim e ao princípio de equivalência. A razão instrumental recalçou, ao longo da história, elementos importantes como a contradição, a negatividade, a diferença e o indizível. Desse modo, a expressão do sofrimento no mundo administrado só pode acontecer no interior da arte por meio da sua forma, mas nem na própria obra o que está expresso está presente, pois se estivesse significaria o seu próprio fim enquanto arte, dado que o não-idêntico estaria positivamente colocado. Uma arte autêntica inserida no mundo administrado não pode sustentar uma falsa conciliação, pois isso somente poderia ser feito com procedimento abstrato da racionalidade exterior, o que anularia a sua instância crítica.

Veremos, a seguir, a crítica imanente de Adorno às obras de Kafka, Beckett, Celan e Valéry.

4.2 Literatura como expressão do inexpressível

4.2.1 Franz Kafka

A ideia de símbolo, presente na tradição estética, significa, segundo Adorno, que os momentos de uma obra de arte produzem, em função do poder de conexão entre eles, um sentido a partir da totalidade. A literatura de Kafka pratica o inverso, isto é, em vez de produzir um sentido universalmente inteligível para o espectador, mantém o enigma, ao separar sentido e literalidade:

Em nenhuma obra de Kafka a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos. [...] é uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada. (AK 240-1)

A linguagem não é usada como *medium* de comunicação a partir do qual o sentido poderia ser universalmente comunicável. Ao cindir literalidade e sentido, a literatura de Kafka se apresenta de tal maneira que, simultaneamente, exige interpretação e a impede: “cada frase diz: ‘interprete-me’; e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação ‘é assim’, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência” (AK 241).

Como interpretar então o teor de verdade da obra de arte de Kafka? Como determinar o sentido daquilo que o recusa? É preciso, primeiramente, não cair no erro artístico mortal de crer que a filosofia posta pelo autor na obra seria seu teor metafísico, seu sentido, pois se fosse assim a obra “teria nascido morta” (AK 242). A crítica imanente recusa a aplicação de qualquer conceito exterior à obra.

O rompimento da expressão, presente na obra kafkiana, conduziu à criação de outra lógica: a linguagem dos gestos. Neste caso, para alcançar o teor de verdade da sua obra, “o leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma que Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis intransponíveis” (AK 243). Frida, personagem do romance *O Castelo*, levanta-se involuntariamente e diz que é amante de Klammm, o que não tem nenhuma relação com o diálogo em que ela participava. Esse gesto sobrepõe-se ao conceito, e assim Kafka conseguia inverter a relação histórica entre ambos. Embora a linguagem dos gestos seja ambígua, o resultado, na obra literária, não é a indiferença, pois na verdade a profundidade e o rigor se conservam. Isso é possível devido às metáforas kafkianas ganharem existência própria, seguindo algo como um “princípio de literalidade”. Um exemplo disso está nas obras *A construção* e *A metamorfose*, que mantêm clareza e coerência lógica. Nelas, o que assusta o espectador não é o abandono dos princípios da lógica, mas a naturalidade com que o monstruoso é descrito.

O hermetismo da obra kafkiana não impede que percebamos a relação com a história, mas essa relação é mediada; embora todos os seus elementos sejam retirados da realidade, a obra é pensada como mônada, organizada segundo uma logicidade própria. Em muitos aspectos, a obra de Kafka antecipa o nazismo, como na semelhança dos uniformes usados pelos agentes da SS e pelos funcionários do castelo e nas relações ambíguas entre as vítimas e o aparato jurídico do romance *O processo*, semelhantes às relações que o Partido Nazista mantém com suas vítimas.

Nos momentos de crise do capitalismo, a culpa não recai na esfera da produção, mas da circulação, e algumas obras de Kafka mimetizam esse aspecto: “Desempregados — em *O Castelo* — e imigrantes — em *América* — são preservados como fósseis do processo de marginalização” (AK 256). A obra de Kafka reflete a estrutura dessa sociedade, desde seu caráter monopolista ao burocrático. Sua escrita, que foi chamada por ele de rabisco, conserva o reflexo dessa sociedade:

Com a sua tradução em arquétipos o burguês agoniza. A perda de seus traços individuais, a descoberta do horror existente debaixo do monumento da cultura, marca a decadência da própria individualidade. O terrível, entretanto, é que o burguês não encontrou um sucessor: ‘ninguém o fez’. (AK 257)

A obra *O Caçador Graccus*, para Adorno, reflete com perfeição esse estado de coisas. A história narrada é a de um caçador que, correndo pela floresta escura e sombria atrás da caça, acaba tropeçando, caindo e, em seguida, morrendo. Um barqueiro deveria levá-lo para o “reino dos mortos”, mas não o leva e acaba navegando pelas encostas séculos afora, de forma que, deitado em seu ataúde, não se sente nem totalmente morto, nem totalmente vivo. Para Adorno, este é o arquétipo do momento histórico que Kafka viveu e também grande parte do que veio depois, pois nele se perde o “parâmetro da experiência”, “a vida vivida até o fim” (AK 257). Com Auschwitz, a burguesia instalou o inferno sobre a Terra, já que ela construiu um espaço intermediário entre a vida e a morte.

Um outro aspecto fundamental da estética kafkiana é a percepção da ausência de individuação. O indivíduo passa a ser desprovido de si mesmo e “vive unicamente na alienação” (AK 259), isto é, ele se torna semelhante às coisas e totalmente fechado em relação à alteridade. Assim como na cisão entre sujeito e objeto, o mundo inteiro deve ser uma repetição infinita do Mesmo. Ao mimetizar o sofrimento do homem, obra de Kafka parece um épico ao avesso, incorporando o mito e denunciando sua falsidade. Refletindo o sujeito sem individuação e denunciando o mundo administrado, entretanto, não propõe como alternativa o retorno ao sujeito esclarecido. A alternativa consiste na negação da própria constituição do indivíduo burguês, pois esta é a condição de classe: “a gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila. A obra de Kafka é uma tentativa de absorver isto” (AK 249)

O caminho que a sociedade burguesa seguiu foi o de não promover a liberdade, mas um estado de insegurança que resultou em individualidades sem identidade, em uma forma de “regressão biológica”. Eis a importância de se analisarem as parábolas animais de Kafka, pois elas, em vez de trazerem problemas, são uma saída. Adorno lembra de uma semelhança do homem com o animal presente em grande parte dos escritos kafkianos, resgatando as coisas designadas na sociedade capitalista como inúteis, inferiores, e mostrando que o personagem da fábula reflete o que a sociedade esconde e silencia. Os animais de Kafka denunciam a desumanização do ser humano na medida que eles apontam para uma dimensão utópica ao denunciar o estado falso.

4.2.2 Samuel Beckett

As peças de Beckett são absurdas não pela ausência de sentido, mas por colocar o sentido em xeque por meio da forma, construída de modo rigoroso para atender as tensões do objeto e de seu momento histórico. *Fim de partida* é uma peça que mistura elementos da comédia pastelão com elementos de humor negro. A característica do pastelão reflete uma visão negativa da humanidade, mas Beckett fez desse gênero o retrato verdadeiro da humanidade de seu tempo. A peça é um tipo de comédia, mas tem a gravidade da tragédia e, contudo, não tem a consistência necessária de uma tragédia. Ela representa um movimento em que a distinção dos gêneros está prestes a perder o sentido. Com isso, Beckett mudou, segundo Adorno, o estatuto do gênero teatral: “(...) a catástrofe parcial telúrica, a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett, é o seu pressuposto temático e formal; ela destruiu o contingente da arte, a sua gênese” (TE 279).

As contradições históricas do capitalismo na época de Beckett contribuíram para que ele recusasse sustentar a imagem de indivíduo autônomo com poder de enfrentar a realidade, e esse fato se apresenta formalmente em suas obras a partir desse abismo entre as esferas subjetiva e objetiva (GILLY, 2019).

Esse conteúdo histórico traz problemas para o campo de sua produção dramática. A forma clássica do drama, segundo Szondi (2001), contém três características essenciais: (1) o fato de ele acontecer predominantemente no tempo e não conhecer nenhuma determinação à sua ação que pertença ao passado; (2) tem uma dimensão intersubjetiva, isto é, fato de ser constituído pelo conflito entre interesses e individuais autônomos; (3) e, por fim, se caracteriza pela valorização do diálogo, que se coloca como instrumento fundamental de realização do conflito dramático. O drama deve constituir-se de uma situação na qual o conflito é avaliado no entendimento imediato que os personagens têm dele no tempo presente e resolvido de acordo com a capacidade racional. O drama clássico fundamenta-se na crença na liberdade humana e na capacidade de seu domínio sobre a matéria objetiva (SZONDI, 2001).

Com o surgimento de materiais históricos incompatíveis com a forma dramática herdada da tradição, essa crença na liberdade e na autonomia se torna insustentável a partir do final do século XIX (SZONDI, 2001). No contexto europeu do começo do século XX, a materialidade dos conflitos impostos pelo capitalismo apontava de modo crescente

para a ilusória pretensão de ser possível uma solução racional. Nas peças de Beckett, “a ação, através de sua própria falta organizada de sentido, deve se conformar ao que aconteceu no teor de verdade do drama em geral”. O absurdo de uma existência não autêntica deve ser incorporado na própria estrutura formal do drama pós-guerra. Os elementos do drama tradicional sobrevivem na obra de Beckett apenas como restos:

O que é a *raison d'être* das formas, quando a tensão entre elas e o que lhes é heterogêneo estiver suprimido, sem que posso por causa disso frear o progresso do domínio estético do material? *Fim de partida* se safava desse “*affaire*” transformando essa questão em sua própria: tematizando-a. [...] Os constituintes dramáticos aparecem depois de sua morte. A exposição, o nó da intriga, a ação, a peripécia e a catástrofe retornam, decompostos, para uma autópsia dramatúrgica. [...] Aqueles elementos constituintes naufragam juntamente com o sentido, o drama da época atual, a qual não tolera mais o que constitui o drama. (TEFP 21)

Os critérios para a crítica da obra de Beckett, segundo Gilly (2019), não podem mais ser estabelecidos pela pretensão de descobrir no drama a solução para os problemas da vida humana universal. O sujeito não é mais, dentro do contexto do capitalismo tardio, o centro deste drama, mas tão-somente um resíduo das relações de produção vigentes. A compreensibilidade da peça teatral de Beckett, que dependia de um indivíduo livre e autônomo que conferia sentido a uma determinada situação, é dissolvida na medida em que esse sujeito não pode mais ser definido por uma essência racional do humano, mas como resultado do contexto da história vigente. O indivíduo perde suas possibilidades de definição a partir de qualquer concepção da história do sujeito.

Adorno denominou como paródia, justamente, este emprego das formas artísticas no instante em que elas se encontram desconectadas de sua função originária, mas não é só o distanciamento histórico em relação ao material artístico herdado da tradição que está em causa:

Todas são parodiadas. Mas não escarnecidas. De maneira enfática, a paródia significa a utilização de formas na época de sua impossibilidade. Ela demonstra essa impossibilidade e transforma deste modo as formas. As três unidades aristotélicas são conservadas, mas o drama mesmo perece. Assim como ocorre com a subjetividade, cuja representação póstuma é *Fim de partida*, também o herói é abandonado; da liberdade só se conhece aquele reflexo impotente e ridículo de decisões que não são nada. Também nisso as peças de Beckett são herdeiras dos romances de Kafka. [...] Aquilo que impede a dramatização dos romances de Kafka se torna sua responsabilidade (TEFP 20-21)

A obra de arte sempre “diz” criticamente algo sobre o estado do mundo, ou seja, é uma forma de historiografia inconsciente de seu tempo histórico, cabendo ao crítico decifrá-la na forma estética com o auxílio da Filosofia. Embora *Fim de partida* não “represente” nada de significativo da sociedade, pelo menos de maneira direta, a peça é uma negação determinada da situação do mundo do seu tempo. Muita coisa é sugerida: a bomba atômica, o campo de concentração, o extermínio dos judeus. O fim do mundo é aceito como verdade, e a natureza é vivida como se não existisse mais, o que sobrou dela apenas prolonga o sofrimento.

A compreensão de peças como essa não poderia ser construída pela referência abstrata à “situação da condição humana”. *Fim de partida* destaca a inadequação das categorias do existencialismo, esvaziadas de sentido pelo contexto do drama e da realidade criticada por ele. Até a ideia de absurdo, que supõe uma reação do indivíduo diante dessa situação sombria, é imprópria. O mesmo acontece, por exemplo, com a noção de situação, que pressupõe um sujeito influenciado pelas circunstâncias, mas que pode agir com autonomia e liberdade. A impotência final e espiritual das personagens permite falar delas apenas por ironia. Por fim, como falar do conceito existencialista de escolha na peça? Há um cego e um aleijado, outro em cadeira de rodas e dois velhos mutilados em um desastre, todos eles metidos em latões de lixo. Uma das poucas possibilidades de decisão que se revela na história é a de Clov, que o tempo todo ameaça deixar o seu senhor, mas que nada decide. Portanto, a interpretação existencialista não conduz a nada. A peça desconstrói a ideia errônea do existencialismo de que uma vítima do campo de concentração teria liberdade dentro de um contexto de violência e tortura. A pretensão do indivíduo à existência autônoma perdeu sua credibilidade.

Um outro aspecto importante é o diagnóstico do enfraquecimento do sujeito no contexto do capitalismo tardio. Isso foi comentado por Adorno na passagem em que analisa a ida dos velhos para os latões de lixo no contexto de uma sociedade bárbara, que marginaliza todos os que deixam de ser produtivos: “de acordo com paradigma do trabalho socialmente útil, os velhos, que não exercem mais, seriam supérfluos e passíveis mesmo de serem jogados no lixo” (TEFP 28). Adorno chama a peça de verdadeira gerontologia: “*Fim de partida* prepara os envolvidos para uma situação em que todos, ao levantarem a tampa da lata de lixo mais próxima, esperam encontrar lá dentro os próprios pais” (TEFP 28). A sociedade capitalista marginaliza os velhos, reservando a eles latões de lixo e alimentando-os com as migalhas da produção capitalista.

4.2.3 Paul Celan

O ensaio *Crítica cultural e sociedade*, publicado em 1951 e, posteriormente, incluído no livro *Prismas*, traz uma afirmação polêmica de que “escrever poesia depois de Auschwitz é uma expressão de barbárie”. Em 1952, Paul Celan, poeta judeu romeno de língua alemã e sobrevivente de um campo de concentração, publica o livro *Ópio e Memória*, que contém o conhecido poema *Fuga da morte*, no qual o poeta demonstra que a afirmação de Adorno precisava ser relativizada, ou seja, a poesia ainda podia ser uma forma de resistência contra a barbárie.

Konder (1998) destaca três aspectos importantes do poema: (1) Celan exclui a pontuação com o objetivo de fazer o leitor superar uma certa comodidade de uma recepção passiva do texto e buscava, com isso, recriar poeticamente a língua alemã que ficou marcada pela fala da barbárie nazista; (2) o poema está caracterizado por uma estrutura musical feita por imagens que retornam, mas que quando retornam já não se configuram mais como as mesmas coisas; (3) os símbolos mais espontâneos da propaganda nazista, sejam a favor ou contra, são abandonados. Além disso, o indivíduo que reprime é um simples “homem” que mora na casa. Portanto, o exercício do poder de matar, segundo Konder, é banalizado: “o carrasco assobia tanto para os seus mártires como para seus judeus”.

Modesto Carone (1973), responsável pela primeira recepção do poeta no Brasil, ressalta outros dois aspectos no poema *Fuga da morte*: (1) fruto de uma experiência concreta do poeta no campo de concentração, extrai do uso comum e espontâneo das palavras um vigor originário e as coloca em combinações móveis (a exemplo dos acordes numa “fuga musical”), jogando-as umas com as outras, para que desse embate nascesse uma revelação. Esta, provocada pela combinação inesperada das palavras, permitiria a desconstrução de conceitos já cristalizados na linguagem usada mecanicamente. É justamente pelas frestas desse idioma fraturado que Celan começa a dar a voz aos fragmentos liberados da racionalidade instrumental: covas, assobios, cabelos cinzas etc. Carone salienta a expressão “nós”, ou seja, quem bebe este leite negro somos nós também. O poeta nos envolve nessa vivência sombria e a nossa única alternativa é acompanhá-lo. Acompanhar o destino daquele homem: a morte!

A proposta de Peter Szondi, que quase inverte o *dictum* adorniano, é que “depois de Auschwitz, nenhum poema é possível senão com base em Auschwitz”, já que o tema dos campos de extermínio não se configura como apenas o fim da poesia de Celan, mas é, sobretudo, a sua própria condição. Para Szondi, o que pode se tornar bárbaro é a recusa de ter este plano de fundo ao escrever um poema.

Adorno inicia o texto *Crítica cultural e sociedade* (1951) expondo a antinomia da crítica cultural daquele momento histórico: “a crítica da cultura não está satisfeita com a cultura, mas deve inicialmente a ela seu mal-estar” (CCS 7). O crítico profissional, segundo o filósofo, reduziu-se a um mero “informante” que apenas direciona o mercado dos produtos culturais e sob os quais faz julgamentos que possuem uma ilusão de competência. O conceito de crítica é relevante ao se opor tanto ao dogmatismo quanto ao ceticismo. O famoso *dictum* aparece ao final do ensaio:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente. (CCS 26)

Certamente Adorno não entende a poesia feita após Auschwitz como sua continuação, embora esta tenha sido a percepção da imprensa alemã, gerando uma ampla e polêmica recepção. Adorno e Celan foram colocados, curiosamente, em oposição. Ou o poema de Celan comprovava a possibilidade de escrever poemas após Auschwitz ou a afirmação de Adorno estava correta: escrever poema após Auschwitz é um ato de barbárie.

Adorno retornará a esta afirmação em *Notas de Literatura*, na *Dialética negativa* e na *Teoria estética*. Vale destacar aqui a reação de Adorno à apropriação rápida e acrítica de sua afirmação, o que obrigou o filósofo a relativizar criticamente o *dictum*. Esse gesto foi motivado pela necessidade de se pensar a cultura após Auschwitz de maneira radicalmente nova. Em *Notas de Literatura*, Adorno opõe-se não à poesia, mas ao imobilismo e à apropriação pela indústria cultural que conduz, inevitavelmente, ao esquecimento. No texto *A banalização do mal*, Detlev Claussen destaca o papel da indústria cultural ao substituir o termo “Auschwitz” por “Holocausto”, termo mais abstrato e mais aceito pela opinião pública.

No aforismo *Após Auschwitz* da *Dialética negativa*, Adorno questiona “se ainda é possível viver depois de Auschwitz, se aquele que por acaso escapou quando deveria ter sido assassinado tem plenamente o direito à vida” (DN 300). Este trecho convida à reflexão sobre o aspecto terrivelmente bárbaro da morte quando se trata do assassinato administrado de milhões de seres humanos. Não se trata de um evento catastrófico, mas de uma situação planejada por seres humanos. Nesse momento, há uma possível referência à poesia de Celan, embora não conste menção explícita ao poeta.

O que os sádicos diziam às suas vítimas nos campos de concentração, ‘Amanhã você vai sair como fumaça por essa chaminé e se mover em espirais em direção ao céu’, designa a indiferença da vida de todo indivíduo, uma indiferença para a qual se dirige a história: já em sua liberdade formal, o indivíduo é tão cambiável e substituível quanto sob os pontapés dos exterminadores. (DN 300)

O “direito ao grito” pode ser aproximado à necessidade do testemunho silencioso da poesia, e não a uma anulação radical do sentido. O problema consistiria, na verdade, na desumanidade: a “sobrevivência necessita já daquela frieza que é o princípio fundamental da subjetividade burguesa e sem a qual Auschwitz não teria sido possível” (DN 300). É preciso insistir no fato de que, após Auschwitz, deve ser preservado ao sobrevivente tanto o direito de exprimir quanto de silenciar. Celan demonstra, por meio de sua poética, que não se trata de um silêncio mudo, mas eloquente em torno do indizível. Mas cabe ressaltar o fato de que o sofrimento vivenciado por uma catástrofe seja arredo ao saber, o que coloca o papel da crítica diante da mesma dificuldade.

Tanto Adorno quanto Celan são contrários à possibilidade de fazer de Auschwitz um “produto cultural”, tendência essa seguida pela cultura de massa. Celan não foge para o silêncio, prefere o desafio de traduzir por meio de uma linguagem que enfrente seus fantasmas e seus traumas sem criar culpados ou vítimas, mas pensando além da situação dada. O poeta busca “traduzir o silêncio” em seus poemas obscuros, sem fazer referências explícitas a Auschwitz, falando da realidade e da capacidade de expressá-la por meio de uma linguagem que está fragmentada.

Na *Teoria estética*, a reflexão se refere à compreensão e à valorização do conceito de experiência em contraste com o conceito universal, bem como à problemática relação entre arte e sociedade:

A opacidade da obra de arte em relação à realidade empírica tornou-se programa explícito na poesia hermética. Perante cada uma das suas obras de

qualidade — pensa-se em Celan — deveria ser permitida a questão de até que ponto elas são efetivamente herméticas; segundo uma observação de Peter Szondi, o seu hermetismo não se confunde com a sua ininteligibilidade. Em vez disso, poder-se-ia pressupor uma relação entre a poesia hermética e os momentos sociais. (TE 488)

Depois de Mallarmé, a poesia hermética, já com mais de 80 anos, modificou o modo de refletir a tendência social: “o lugar comum da torre de marfim não atinge as obras sem janelas” (TE 489).

No representante mais importante da poesia hermética da lírica alemã contemporânea, Paul Celan, o conteúdo experimental do hermetismo inverteu-se. Este lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação. Os poemas de Celan pretendem exprimir o horror extremo através do silêncio. Torna-se negativo o seu próprio conteúdo de verdade. (TE 489)

Para Ibarlúcia (1998), a poética celaniana não afirma o silêncio, mas nomeia o sofrimento indizível por meio dele. Os versos: “uma palavra a ninguém do silêncio” e “uma palavra bem pensamos: um cadáver” demonstrariam que a poesia de Celan não discorre sobre a morte, mas procede dela e a atravessa.

Diz Adorno:

A infinita discrição, com que procede o radicalismo de Celan, aumenta sua força. A linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de todo o sentido. A transição para o anorgânico deve não só observar-se nos motivos temáticos, mas reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio. Numa semelhança remota com o modo como Kafka procedeu com a pintura expressionista, Celan transpõe para os processos linguísticos a desobjectivação da paisagem, que se aproxima do anorgânico. (TE 489)

A linguagem do inanimado (a pedra, a estrela, o silêncio da flor etc.) constituiria uma aproximação mais radical e verdadeira ao testemunho da morte sem sentido.

4.2.4 Paul Valéry

No texto *O Artista como representante*, Adorno analisa a figura do artista como um potencial de resistência contra a integração total. Em vez da obra de arte e de seus aspectos formais como forma de resistência, há um deslocamento para a figura e o papel do artista, colocado como representante da ideia de homem total, tal como pensado pelo

poeta Valéry, como contraposição ao homem fragmentado e alienado pelo sistema capitalista.

Trata-se de desconstruir uma visão consagrada da obra de Paul Valéry como um autor identificado pela imagem de uma arte pura, voltada essencialmente para o trabalho de sua forma, autor de uma poética que, devido ao primor formal, não se volta a uma reflexão em torno da própria arte e do artista e muito menos à realidade social concreta. A obra de Valéry “se abstém de atalhos em direção à práxis” (NL 152), não busca, como seu objetivo primeiro, conduzir a sociedade à ação ou ser ela própria ação consciente e transformadora da sociedade. Na busca incansável pelo primor formal poético, entretanto, já estaria presente a exigência feita ao homem de se tornar um representante da ideia de homem total, integral, que precisa dispor de seus sentidos — tais como a memória, o entendimento, etc — para poder realizá-la e compreendê-la: “de qualquer modo, ele se refere aqui ao homem não dividido, aquele cujas reações e faculdades não foram dissociadas umas às outras, alienadas entre si e coaguladas em funções utilizáveis, segundo o esquema da divisão social do trabalho” (NL 156). Se, na sociedade capitalista, a alienação do homem surge da sua não identificação com o seu trabalho e com o produto resultante dele, a literatura de Valéry pressupõe tanto do criador quanto do seu leitor a integração das capacidades humanas. Não é apenas a expressão de um conteúdo consciente e crítico que configura o aspecto político de sua obra, mas é, sobretudo, a relação dialética entre forma e conteúdo, que rompe com a imagem de um sujeito cindido vigente no capitalismo. A literatura de Valéry “contém o potencial de uma reação possível contra aquela desagregação das capacidades humanas” (NL 157).

Valéry não pensa a obra como produto exclusivo do artista, como se fosse uma propriedade privada: a dedicação à obra significaria uma anulação da possibilidade de que a obra de arte seja feita sob a medida do gosto do consumidor:

Pois a teoria da obra de arte engajada, tal como ela hoje se propagou, simplesmente passa por cima do fato que domina de modo irrevogável a sociedade de troca: a alienação entre os homens e também entre o espírito objetivo e a sociedade que ele exprime e julga. Essa teoria deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexos geral dos efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha da menor resistência possível entre os consumidores. (NL 158)

A arte de Valéry posiciona-se de maneira crítica em relação à exigência de praticidade, de aplicação prática imediata, de inutilidade, exprimindo, embora não com o papel de uma literatura engajada, “a contradição entre o trabalho artístico enquanto tal e as condições sociais de produção material contemporânea” (NL 159).

Desvenda-se, assim, o teor de verdade de sua obra:

[...] ele se constitui a antítese às mudanças antropológicas que ocorrem no interior da cultura de massas na era industrial tardia, guiada por regimes totalitários ou corporações gigantescas, que reduzem os homens a meros aparelhos receptores e pontos de referência de *conditioned reflexes*, preparando assim o caminho para um estado de dominação cega e nova barbárie. (NL 162-3)

Outro aspecto ressaltado por Adorno é a possibilidade de uma ideia metafísica do artista. O sujeito estético não seria um sujeito no sentido primitivo, isto é, um artista que se expressa. A poética de Valéry se dirige contra essa ideia, contra o culto da imagem de gênio, profundamente enraizada na tradição estética alemã. Sua poesia provoca no artista a autoimposição de limites técnicos e a submissão à coisa, e isto, para Adorno, não é uma limitação, mas uma ampliação.

O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individuação. Mas, junto a essa posição de suplente do sujeito social como um todo, suplente daquele mesmo homem completo e indiviso ao qual apela a ideia de belo de Valéry, pode também ser pensada uma situação na qual a sina da cega individuação fosse cancelada, uma situação na qual se efetivaria socialmente o sujeito completo. A arte que alcançasse a si mesma, seguindo a concepção de Valéry, transcenderia a própria arte e consumaria na vida justa dos homens. (NL 164)

O teor de verdade da obra de Valéry aponta, embora de modo negativo, para uma dimensão utópica, a “vida justa dos homens”.

4.3 Literatura e Formação

4.3.1 Literatura e semiformação (ou, abalo e frieza)

A crise do ideal de formação e a arte como forma de resistência à integração ao mundo administrado implicam a necessidade de analisar a relação entre literatura e formação (*Bildung*), posto que “a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a reflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu” (TS 40).

A problemática acerca da educação está situada numa constelação conceitual que o texto *Teoria da semiformação* consegue revelar de modo significativo. Diferentemente do sentido inicial que a formação burguesa carregava consigo, limitado às classes abastadas, a semiformação foi “socializada” a todos os indivíduos da sociedade capitalista. Com isso, nada mais acontece fora do interior das redes da socialização; todo elemento exterior, que era entendido como “natural”, foi retirado da sociedade. A semiformação é uma consciência que não se reconhece mais a si mesma; ela é resultado do espírito alienado de si.

As reformas pedagógicas, por si só, não são suficientes para combater a expansão da semiformação, pois enquanto não alterarem as condições objetivas, existirá uma distância quase intransponível entre as propostas educacionais reformistas e suas reais condições de êxito. Apesar do fato de o pensamento ainda não se encontrar reconciliado com a realidade, sua autocrítica é possível, procurando compreender quais foram os aspectos que levaram a seu processo de embrutecimento. Os setores mais vulneráveis da sociedade, antes de se formarem e emanciparem propriamente, foram adaptados à sociedade administrada com a ajuda da indústria cultural.

[...] a contradição entre formação cultural e sociedade não apresenta como resultado apenas uma incultura do antigo estilo, a camponesa. Hoje as zonas rurais são, sobretudo, focos de semicultura. O mundo pré-burguês de ideias, essencialmente vinculado à religião tradicional, rompeu-se ali subitamente, o que muito se deve aos meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a televisão. O campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural. No entanto, o *a priori* do conceito de formação propriamente burguês, autonomia, não teve tempo nenhum de se constituir, e a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra. No lugar da autoridade da Bíblia, instaura-se a do domínio dos esportes, da televisão e das ‘histórias reais’, que se apoiam na pretensão de literalidade e de facticidade aquém da imaginação produtiva. Sabe-se como se apresentou a ameaça seguinte, que no Reich hitleriano se mostrou muito mais drástica do que julgada por uma mera sociologia da formação. (TS 15)

A semiformação e a indústria cultural compartilham, como destaca Duarte (2003), um elemento comum: autoritarismo, que se manifesta nesses dois momentos por dois motivos: (a) a semiformação é fruto de um processo planejado de eliminação das

possibilidades emancipatórias e caracteriza-se como (b) uma exploração consciente, por meio da indústria cultural, do estado de ignorância dos indivíduos. A semiformação reforça o momento de adaptação, no qual as pessoas passam a se comportar “afiando-se umas às outras”, focando exatamente no processo de socialização e de adaptação individual ao todo social. Isso é resultado do processo de socialização, que se torna determinado por algo exterior a ele, ou seja, a atenção se volta para a imposição adaptativa do indivíduo mediante sua “cultura”. Com isso, a formação seria compreendida como processo de aprendizagem e de adaptação com relação à sociedade vigente.

A adaptação acrítica do indivíduo ao mundo administrado contribuiu de maneira decisiva para a geração do que se encontra no interior do próprio processo civilizatório: a barbárie. Diante das poucas possibilidades de alterar estruturalmente os fundamentos socioeconômicos e políticos que geram a barbárie, Adorno enfatiza “a volta ao sujeito” [“die Wendung aufs Subjekt”]. Para tanto, a autorreflexão crítica, proporcionada pela literatura e pela educação, precisa assumir uma posição ímpar:

É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. [...] A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica. (EE 121)

É tarefa fundamental da literatura e também da educação reconstruir a individualidade do sujeito na experiência com os outros sujeitos, para fomentar resistência ao mundo danificado e combate à barbárie. O principal objetivo é a “emergência de que Auschwitz não se repita” (EE 119).

Afirmo que aquelas pessoas [que participaram do genocídio nazista] eram frias de um modo peculiar. Aqui vêm a propósito algumas palavras acerca da frieza. Se ela não fosse um traço básico da antropologia e, portanto, da constituição humana como ela realmente é em nossa sociedade; se as pessoas não fossem profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras, excetuando o punhado com que mantêm vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses concretos, então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não teriam aceito. [...] A frieza da mônada social, do concorrente isolado, constituía, enquanto indiferença frente ao destino do outro, o pressuposto para que apenas alguns raros se mobilizassem. Os algozes sabem disto; e repetidamente precisam se assegurar disto. (EE 134)

O silêncio diante do homem e do sofrimento é apenas consequência da “lei geral do existente”, ou seja, “perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar” (EE 134).

Ao analisar a frieza burguesa, que em geral é eficiente na sociedade e se reflete na educação, Andreas Gruschka (2014, p. XXI) aponta duas atitudes opostas: a reação acalorada e atitude calorosa. Na primeira, os homens esquecem da indiferença, da resignação, inflamam-se, mas não é o suficiente para acabar com a frieza. Por outro lado, a segunda antítese da frieza, expressa quando nos compadecemos de alguém, manifesta-se também em “campanhas de solidariedade”. Porém, “se o amor ao próximo já é difícil, o amor à distância torna-se abstrato. E, nesses casos, as causas reais do sofrimento são ocultadas; atingimos apenas os sujeitos”.

Além dessas duas antíteses à frieza burguesa, gostaríamos de apontar, na obra *Teoria estética*, para uma terceira: a experiência de abalo. Vimos, no capítulo 3, que a experiência de abalo ocorre mediante a experiência com o teor de verdade das obras de arte e proporcionam, de um lado, o momento com a consciência configurada do mundo administrado e, por outro lado, uma abertura para a “consciência verdadeira”, isto é, uma consciência em constante tensão com a realidade. Provocar estremecimentos e promover abalos sísmicos, por meio da experiência com teor de verdade das obras de arte, permite, segundo Adorno, destituir a primazia do sujeito e trazer ao pensamento objeto não-identico, enquanto expressão do oprimido, dentro do contexto do mundo administrado. É essa experiência, justamente, que permite que o eu perceba “realmente a possibilidade de deixar atrás de si a auto-conservação sem, no entanto, ter suficiente energia para realizar essa possibilidade” (TE 369). Assim, ao resistir a imposição da racionalidade instrumental, a experiência de abalo mantém a tensão em relação a frieza burguesa: “a arte é assim (...) porta-voz histórica da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão” (TE 369). A literatura, portanto, é uma crítica radical à domesticação dos sentidos perpetrada pela indústria cultural e, ao mesmo tempo, uma promessa de como a verdadeira arte só pode ser um instrumento de educação para a singularidade estética, para o estremecimento.

Adorno trata, no parágrafo da *Teoria estética*, da importância da educação dos sentidos para se poder usufruir criticamente a arte. Resulta a impossibilidade de se explicar a ignorantes o que é arte, pois eles não poderiam absorver, em sua experiência vivida, a compreensão intelectual e a crítica dessa realidade. Isso porque o princípio da

realidade está tão interiorizado neles que se tornam privados da experiência estética. Quem é totalmente privado de “ouvido universal”, os que sofrem de amusia, quem não compreende a “linguagem da música” percebe nela apenas a confusão e, mesmo indagando-se sobre os significados de tais ruídos, dificilmente compreenderá seu caráter enigmático, que precisa ser interpretado. Todos aqueles indivíduos que buscam reproduzir uma obra de arte sem conhecer seu movimento imanente olham a pintura ou um poema com os mesmos olhos vazios que a música mostra ao inculto. Esse olhar vazio, conclui Adorno, deve resultar da experiência e da interpretação, e isso é alguma coisa realizada somente na história (TE 14).

A literatura e a arte em geral, por serem processos formativos, podem ajudar os indivíduos a combater a semiformação e a reaprender a experiência do abalo. É a arte que leva os homens à admiração, como ensinou Platão, e está nos fundamentos de todos que se aventuram a se aproximar, como aprendizes, de uma obra de arte: “só compreenderia música quem ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela, e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves” (TE 142). Por isso, a literatura é uma experiência privilegiada.

4.3.2 A literatura como privilégio da experiência

No aforismo *O Privilégio da experiência*, da *Dialética negativa*, Adorno afirma: “era uma oposição brusca ao ideal de ciência corrente, a objetividade de um conhecimento dialético precisa de mais, não de menos sujeito. Senão a experiência filosófica definha” (DN 42). A dialética negativa, ao se opor à idealista, busca recuperar o potencial crítico e criativo da negatividade hegeliana no processo de mediação, bem como questionar o poder soberano do conceito que se diz identificar com objeto, sendo “a consciência consequente da não identidade” (DN 13). Priorizar o objeto não significa esquecer o sujeito, mas sim um esforço necessário, desenvolvido no exercício de se aproximar do não-idêntico, pressupondo a existência e a ação de um sujeito forte. Trata-se da construção da objetividade do conhecimento dialético e das experiências filosóficas.

O ideal positivista de ciência está a serviço do modo de produção hegemônico e não valoriza a autonomia do sujeito, sua busca de experiências autorreflexivas, pois isso significaria se opor aos princípios e aos interesses do próprio sistema:

[...] nem todos são capazes de uma tal experiência. Ela constituiria o privilégio de indivíduos, um privilégio determinado por suas disposições e história de vida; exigi-la enquanto condição do conhecimento seria elitista e antidemocrático. É preciso admitir que, de fato, nem todos podem fazer experiências filosóficas na mesma medida, do mesmo modo que, por exemplo, todos os homens dotados de quocientes intelectuais comparáveis podem repetir experimentos científico-naturais ou deveriam poder compreender deduções matemáticas. (DN 42)

O contexto sociocultural em que as crianças são educadas não propicia o desenvolvimento de indivíduos capazes de construir a sua maioridade com autonomia. Além disso, o próprio sistema dominante, por meio da indústria cultural, se ocupa da tarefa de manter as pessoas ocupadas e submissas aos interesses dominantes.

Seria fictício supor que, entre as condições sociais, sobretudo entre as condições sociais da educação, que encurtam, talham sob medida e estropiam múltiplamente as forças produtivas espirituais, que com a indigência reinante no domínio da imaginação e nos processos patogênicos da primeira infância diagnosticados pela psicanálise, mas de modo algum realmente transformados por ela, todos poderiam compreender ou mesmo apenas notar tudo. (DN 42)

Como formar indivíduos para a construção da experiência filosófica quando o próprio sistema dominante, por meio das ideologias e com a ajuda poderosa da indústria cultural, está usurpando deles o tempo e as condições exigidas para tal propósito?

Cabe àqueles que, em sua formação espiritual, tiveram a felicidade imerecida de não se adaptar completamente às normas vigentes — uma felicidade que eles muito frequentemente perderam em sua relação com o mundo circundante —, expor com um esforço moral, por assim dizer por procuração, aquilo que a maioria daqueles em favor dos quais eles o dizem não consegue ver ou se proibem de ver por respeito à realidade. (DN 43)

Um dos papéis da literatura consiste em mostrar os riscos da integração total do indivíduo na sociedade e, ao mesmo tempo, apontar alternativas, nas quais sejam preservadas a possibilidade de construir novas experiências. A construção da formação cultural do indivíduo acontece a partir dessa tensão entre integrar-se e ser autônomo. Por esse motivo que a crítica literária adorniana, bem como sua obra ao todo, não pode ser acusada de resignada.

Na *Teoria do romance* (1962), György Lukács afirmou, sobre a influência do Partido Comunista Soviético, que um setor significativo da inteligência alemã, que incluía Adorno, vivia no “Grande Hotel Abismo”: “(...) um belo hotel, privado de todo conflito, à beira do abismo, do nada, do absurdo. E o espetáculo diário desse absurdo, entre

refeições ou espetáculos comodamente fluidos, só fez elevar o prazer desse requintado conforto” (Lukács, 2000, p. 18). Outro crítico de Adorno foi Jürgen Habermas, que disse: “não preciso discutir aqui a maneira pela qual Adorno executa esse pensamento programático enquanto ‘dialética negativa’, ou melhor: a maneira pela qual ele o leva adiante em sua inexequibilidade” (TAC 641-2).

A *Dialética do esclarecimento* (1947) apontou, como vimos no primeiro capítulo, que o caminho da emancipação estava bloqueado, pois existem obstáculos que impedem os indivíduos de serem autônomos. No estado de não-liberdade *status quo* é todo-poderoso e o indivíduo impotente. Como transformar uma realidade injusta e violenta se o indivíduo não dispõe da liberdade necessária para isso? Este processo de dominação necessita não apenas de um grande crescimento econômico, mas, sobretudo, de uma racionalidade capaz de equiparar coisas diferentes, anulando as qualidades dos objetos e, desse modo, cometendo violência contra elas. É caracterizado, também, pela ação da racionalidade instrumental que inverte meios e fins, fazendo, na esfera econômica, a produção deixar de ser feita para suprir carências para tornar-se sua própria finalidade. Do mesmo modo acontece no âmbito epistêmico, em que classificar deixa de ser um meio para o conhecimento para ser o seu fim. Dois elementos obstam a emancipação: (1) o proletariado se integrou à sociedade capitalista; (2) e o sistema tem instrumentos, tanto físicos quanto psicológicos, para garantir essa dominação. Esse diagnóstico certamente influenciou as críticas de Lukács e de Habermas e de tantos outros que contribuíram na construção da imagem de resignação na teoria adorniana. A crítica de Adorno à cisão radical entre teoria e prática pode ser vista como uma resposta. É preciso, por um lado, questionar a aversão à teoria como se ela fosse algo inútil e desnecessário e, por outro lado, entendê-la como uma forma de práxis, e que pode, com efeito, contribuir para as mudanças sociais:

A práxis é a fonte de onde a teoria extrai suas forças, mas não é recomendada por esta. Na teoria, ela aparece meramente, e mesmo de maneira necessária, como ponto cego, como obsessão pelo criticado; nenhuma teoria crítica pode ser desenvolvida nos aspectos particulares sem sobre-estimar o particular; mas, sem o particular, ela seria nula. Enquanto isso, o ingrediente de ilusão que isso implica previne contra as transgressões em que continuamente se amplia. (NMTP 229)

Essa cisão radical entre teoria e prática não pode ser aceita no interior de uma dialética, que entende o próprio mundo material à medida que ele é construído pelos

sujeitos. A crítica literária enquanto crítica ao mundo administrado, bem como sua reflexão estética, contribuem para o processo de desbarbarização da sociedade.

CONCLUSÃO

Vimos que a aproximação dos conceitos estéticos de verdade e expressão, com o propósito de analisar o potencial crítico da expressão do teor de verdade das obras de arte como forma de resistência à integração ao mundo administrado, possibilitou confirmar a tese de que a dialética entre verdade e expressão, proposta por nós, é o fio condutor mais adequado para interpretar e expor a atualidade da estética de Theodor Adorno, permitindo examinar a maior abrangência de obras como, por exemplo, *Dialética do esclarecimento*, *Minima moralia*, *Dialética negativa*, *Teoria estética e Notas de literatura*. Deslocamos a dialética entre “verdade e aparência”, fio condutor mais recorrente das primeiras recepções da *Teoria estética*, e verdade e enigma, fio condutor utilizado mais recentemente por João Pedro Cachopo (2013), ao se pensar a atualidade das reflexões estéticas adornianas, para a dialética entre verdade e expressão, com intuito de oferecer uma interpretação que faça justiça ao potencial crítico contido na estética de Adorno.

Destacamos também a importância de reconstruir alguns aspectos da crítica a cultura feita pela *Dialética do esclarecimento*, tais como (a) o “programa de esclarecimento”, segundo o qual a racionalidade instrumental dominadora não ficou restrita às ciências naturais, mas se estende à sociedade, moldando a economia, a política, a burocracia estatal e o todo o processo de socialização; (b) a integração funcional do indivíduo ao mundo administrado é uma das consequências da racionalidade instrumental, preocupada apenas com o domínio cognitivo da realidade, de tal forma a estimular a criação de tecnologias de controle dos processos naturais, pois o pensamento, ao despreocupar-se com a finalidade com que é usado, se interessa somente pelos meios pelos quais é capaz de criar tecnologias e riquezas; (c) a indústria cultural e seus mecanismos de manipulação e dominação reforçam ainda mais a integração funcional e conduzem a anulação da individualidade. Reconstruímos, passo a passo, os principais aspectos do diagnóstico da *Dialética do esclarecimento* e vimos, com Freitas (2014), Duarte (2010) e Nobre (2004), que Adorno e Horkheimer construíram um diagnóstico rigoroso e sombrio do mundo contemporâneo, mas suas reflexões implicam a consciência da necessidade resistir ao processo de reificação do mundo administrado.

No segundo capítulo analisamos a relação entre os conceitos de experiência e de mimesis com a dialética entre verdade e expressão. Mas antes foi preciso voltar a nossa atenção ao diagnóstico que a *Teoria estética* construiu da arte contemporânea.

Analisamos, com Duarte (2004; 2007; 2010) e Süsskind (2017), alguns temas importantes: a atualidade do conceito de indústria cultural para analisar fenômenos estéticos atuais; a questão da desartificação da arte e sua relação com a cultura de massas; o tema do fim da arte e da relação entre arte e sociedade. Em seguida, mostramos que a noção de mimesis, ao sugerir uma relação de não violência e livre de imposição da razão instrumental com o objeto, aponta para possibilidade de interpretação e de expressão do teor de verdade da obra de arte. Ela é, então, condição necessária para que ocorra a dialética entre verdade e expressão. A expressão do teor de verdade da obra de arte autêntica exige um sujeito capaz de realizar experiências e foi, por isso, que destacamos, no último momento do segundo capítulo, a necessidade de pensar também a dimensão formativa da experiência estética, essencial para romper o ciclo da dominação.

O terceiro capítulo começou com um exame crítico dos dois fios condutores mais significativos para interpretação do pensamento estético de Adorno: “verdade e aparência” e “verdade e enigma”. Verificamos que esses dois eixos interpretativos, embora sejam interessantes e apresentem aspectos importantes, deixam de fora ou não atribuem a devida importância a um elemento fundamental na estética adorniana: a expressão. Por isso, optamos por analisar os desdobramentos desse conceito na obra de Adorno passando pela *Dialética do esclarecimento*, *Minima moralia*, *Dialética negativa* e, sobretudo, na *Teoria estética*.

Aproximarmos, ainda neste capítulo, os conceitos de constelação e de abalo à dialética entre verdade e expressão. O conceito de constelação, de um lado, permitiu entender com mais precisão os limites do procedimento cognitivo convencional de abstração, da progressão escalonada dos conceitos em direção ao conceito superior genérico. Assim, a expressão funda-se na ideia de constelação para expor o teor de verdade da obra de arte. Por outro lado, a aproximação do conceito de abalo com o nosso tema possibilitou entender o impacto que a expressão do teor de verdade das obras de arte pode ter na formação do sujeito. Encerramos o capítulo analisando a relação entre verdade e expressão com os conceitos de forma ensaio e parataxe. Concluímos que tanto a forma ensaio quanto a parataxe estão relacionadas diretamente com a maneira de expressão da verdade, pois fornecem elementos para a obra de arte expressar aquilo que foi silenciado ou reprimido pela racionalidade instrumental.

No último capítulo da Tese analisamos a presença da crítica imanente e da dialética conteúdo-forma na crítica literária adorniana. No que se refere à crítica

imane, constatamos que ela situou a crítica literária nas lacunas, ou seja, naqueles elementos inconclusos e resistentes à interpretação, fazendo justiça, assim, ao texto que, ao evitar ser facilmente interpretado e assimilado, recusa a participar do ciclo de reprodução da cultura do mundo administrado. Já a dialética entre conteúdo e forma, presente na crise da crítica literária, possibilitou a Adorno analisar como as obras literárias e as obras de arte em geral se estruturam internamente a partir da forma, mas isso ocorre, como vimos, sem se desconectar da práxis da qual surge e da qual se extrai seu conteúdo.

Em seguida, examinamos a presença de nosso tema no estudo que Adorno realizou sobre Kafka, Beckett, Celan e Valéry. Em relação ao escritor tcheco, verificamos que a sua obra inverte o significado de símbolo, que a princípio deveria criar um sentido a partir da totalidade, mas faz o contrário, produzindo o sentido universalmente inteligível para o espectador. Assim, seu texto mantém o enigma, ao separar sentido e literalidade. Outro aspecto que ressaltamos foi o rompimento da expressão que sua obra produz, conduzindo, desse modo, à criação de uma outra lógica: a linguagem dos gestos. Vimos, nesse caso, que para alcançar o teor de verdade de sua obra, “o leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma que Kafka se relaciona com sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis incompreensíveis” (AK 243).

Em relação a Samuel Beckett, a dialética entre verdade e expressão está presente na percepção adorniana de que as peças do dramaturgo irlandês são absurdas, não pela ausência de sentido, mas por colocar o sentido em xeque, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma, a qual é construída de modo rigoroso para atender as tensões do objeto e de seu momento histórico. Outro aspecto importante é o diagnóstico beckettiano do enfraquecimento do sujeito no contexto do capitalismo tardio ao comentar a passagem que narra a ida dos velhos para os latões de lixo. Nesse último capítulo, mostramos ainda que a referência adorniana a Celan vai além da aporia da poesia após Auschwitz. Para Adorno, a questão do hermetismo, presente na poética de Celan, sugere outra tensão, isto é, a arte só é autêntica quando não entra no jogo da comunicação: “os poemas de Celan pretendem exprimir horror o extremo através do silêncio. Torna-se vigente o seu próprio conteúdo de verdade” (TE 489).

Por fim, a análise do texto “O artista como representante” sobre o poeta francês Paul Valéry, permitiu-nos desconstruir uma imagem cristalizada da obra de Adorno de que ele focaria apenas os aspectos formais da obra de arte, não dando atenção, por exemplo, ao artista ou ao receptor da obra. Neste texto, Adorno se concentrará na figura

do artista como um potencial de resistência à integração do mundo administrado. Desse modo, vimos que a literatura de Valéry dispõe da ideia de “homem total” (*homme complet*), que se opõe ao processo, presente no capitalismo tardio, de “desagregação das capacidades humanas”. Também destacamos que a dedicação do artista à obra significaria uma anulação da possibilidade de que a obra de arte seja feita sob medida do gosto do consumidor. Concluímos que a expressão do teor de verdade da obra de arte de Valéry aponta, embora de modo negativo, para uma dimensão utópica.

Destacamos, ainda no último capítulo, a relação pouco explorada em pesquisas sobre o pensamento adorniano — e que deverá merecer nossa atenção em pesquisas futuras — entre a crítica literária adorniana e o tema da semiformação. Essa semicultura reforça no indivíduo o momento de adaptação, no qual os indivíduos passam a se comportar “afiando-se uma às outras” e que conduz, como vimos, à barbárie. A literatura e a obra de arte autêntica em geral não buscam a adaptação, mas a tensão entre indivíduo e sociedade e, assim, construir ações emancipatórias.

Com isso, identificamos dois desdobramentos possíveis da pesquisa: (a) pensar a dialética entre verdade e expressão na crítica literária adorniana acerca de Marcel Proust e Thomas Mann, visando explorar a relação entre o conceito de experiência e de formação (*Bildung*); (b) refletir sobre os desdobramentos da dialética entre verdade e expressão no campo educacional, refletindo sobre os fundamentos estéticos da educação por meio dos conceitos de expressão e verdade. Sugerimos isso no último momento do quarto capítulo, ao mostrar que o problema da semiformação atrapalha a experiência estética na arte autêntica.

Para concluir, vale lembrar que a expressão do teor de verdade das obras de arte aponta, como explica Adorno no curso *Estética 1958-9*, para uma visão crítica acerca do estado atual do mundo. Trata-se de uma verdade que permite fazer resistência à barbárie e combater a integração total ao mundo administrado.

[...] a arte é importante principalmente para o oprimido e o oprimido volta a ser sempre a ser tematizado por ela. Acredito que no instante em que a arte é denominada pela palavra expressão, que tem uma dialética muito complexa... se refere ao fato de que a arte é a voz do oprimido... (CE 80 apud ALVES JUNIOR, 2020, p. 64)

Essa denúncia do *status quo* alienante resulta em uma experiência *sui generis* ao indivíduo, a saber, um “sentimento do mundo”: “(...) o que caracteriza as reações às obras

de arte seria um sentimento do mundo que a obra produz e, certamente, o da essência do mundo em sua constituição concreta, e não em abstrato” (CE 323 *apud* ALVES JUNIOR, 2020, p. 65). Este sentimento, carregado de utopia e criticidade, traz consigo um aspecto ético, ou seja, o indivíduo que o constrói assume um “dever ético” de compartilhar essa tarefa de resistir à integração total e de estimular a autorreflexão — tão necessária para evitar que Auschwitz se repita — para outros indivíduos. Esse “sentimento do mundo”, que nos lembra o poema “Sentimento do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade, também remete a um outro poema do poeta mineiro: “Mãos dadas”. O sentimento do mundo nos convida a caminhar juntos nessa tarefa de romper e de combater a dominação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Edição de Rolf Tiedemann. 20 vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

_____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

_____. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes/Edições 70, 1988;

_____. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a.

_____. *Notas de literatura*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2003.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Minima moralia: Reflexão a partir da vida lesada*. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Negative dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

_____. *Dialética negativa*. Tradução Marco Antônio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Palavras e sinais: Modelos Críticos 2*. Tradução Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b.

_____. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de A. Wernet e J. M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Filosofia da nova música*. Tradução de M. França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento: estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. Tradução Marco Antônio Casanova; revisão técnica Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. “Teoria da semiformação”. Tradução Newton Ramos-de-Oliveira; Bruno Pucci; Claudia Barcelos de Moura Abreu. In: PUCCI, Bruno; LASTORIA, Luiz; ZUIN, Antônio (Orgs.). *Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010.

_____. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. Tradução Felipe Catalani. São Paulo: Unesp, 2020.

_____. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Tradução Virginia Helena Ferreira da Costa; Francisco López Toledo Corrêa; Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Unesp, 2019.

_____. *Primeiros escritos filosóficos*. Tradução Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

_____. *Quasi una fantasia*. Tradução Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018.

_____. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. *As estrelas descem à Terra: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. Tradução Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2008.

_____. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. *Kierkegaard: construção do estético*. Tradução Álvaro Valls. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. *Introdução à Sociologia*. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Unesp, 2008.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução Mário Videira. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. *Indústria cultural*. Tradução Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo, Unesp, 2020.

_____; BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.

_____. “Capitalismo tardio ou sociedade industrial”. In: COHN, Gabriel (Org). Theodor Adorno — Sociologia. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.

_____. *Para que, ainda, Filosofia?* Tradução de Newton Ramos de Oliveira e Revisão técnica de Bruno Pucci. Disponível em: <http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015162212.pdf>.

_____. *Sem diretriz — Parva Aesthetica*. Tradução Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, 2021.

_____. *Estética: 1958/1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013. 560p. (Colección Mitma)

_____. *Tentativa de entender Fim de Partida*. Tradução de Bruno Pucci. Piracicaba: UNIMEP, 2006. Acesso: <http://www.unimep.br/anexo/adm/13032015161957.pdf>

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALVES JUNIOR, Douglas Garcia. *Dialética da vertigem. Adorno e a filosofia moral*. Belo Horizonte: FUMEC, 2005.

_____. *Depois de Auschwitz: a questão do anti-semitismo em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. (Org.). *Os destinos do Trágico. Arte, Vida, Pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

_____. Reconciliação e rememoração da natureza no sujeito: Adorno e a questão da possibilidade da Filosofia. *Revista Educação e Filosofia*, v. 15, n. 30, p. 117-130, 2001.

_____. À semelhança do animal: mimesis e alteridade em Adorno. *Remate de Males*, Campinas-SP, V 30, n° 1, p. 87-98, 2011.

ANTUNES, Deborah Christina. *Por um conhecimento sincero no mundo falso: Teoria Crítica, Pesquisa social empírica e The Authoritarian Personality*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Linguagem, tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Estética e Sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

- BARBOSA, Ricardo Corrêa. *Dialética da Reconciliação: estudo sobre Habermas e Adorno*. Rio de Janeiro: UAPE, 1996.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BERNSTEIN, J.M. “‘O discurso morto das pedras e das estrelas’: A Teoria estética de Adorno”. In: RUSH, Fred (Org.). *Teoria Crítica*. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2008.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett. Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BUBNER, Rüdiger (1973). Sobre algumas condiciones de lá estética actual. En: Acción, história y orden institucional. Ensayos de filosofia practica y una reflexión sobre estética. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: UBU, 2017.
- CACHOPO, João Pedro. *Verdade e enigma. Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Lisboa, Portugal: Edições Vendaval, 2013.
- _____. Da verdade da aparência à do enigma: Para uma reavaliação contemporânea da estética de Adorno. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 13, p. 89-105, 2012.
- CARONE, Iray. Adorno em Nova York. *Os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941)*. São Paulo: Alameda, 2018.
- CARONE, Modesto. Paul Celan: a linguagem destruída. Folha de São Paulo, 19 de agosto de 1973. Link: <http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>
- CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CHIARELO, Maurício. *Natureza-morta: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CLAUSSEN, Detlev. “A banalização do mal: sobre Auschwitz, a religião do cotidiano e a teoria social”. Tradução de Rodrigo Duarte. Viso: revista de estética aplicada, V 6, n° 12 (jul-dez/2012), p. 44-60.
- COHN, Gabriel. Esclarecimento e ofuscação: Adorno & Horkheimer hoje. *Revista Lua Nova*, n. 43, p. 5-22, 1997.
- DEMIROVIC, Alex. Continuar, ou o que significa falar da atualidade da teoria crítica? Remate de Males, Campinas-São Paulo, V 30, n° 1, p. 9-24, 2011.
- DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

_____. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. “A autonomia da arte revisitada”. In: BOCCA, f. V. (org). *Natureza e liberdade*. Curitiba: Champagnat, 2006.

_____. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____. “O tema da indústria cultural na Teoria Estética de Theodor Adorno”. In: SANTOS, F. V. dos; NUÑES, C. F. P. (Orgs.). *Encontro com Adorno*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

_____. *Teoria Crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “A questão do estilo em Theodor Adorno”. In: PERES, A. M. C; PEIXOTO, S. A.; OLIVEIRA, S. M. P. de (Orgs.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. *Artefilosofia*, n. 12, p. 19-34, 2007.

DURÃO, Fábio A.; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre F. (Orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.

FARIAS JUNIOR, Manoel Moacir. *Beckett: silêncios. Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLECK, Amaro. O anticapitalismo de Adorno. Entre o marxismo e as novas leituras de Marx. *Dissonância*, Campinas, p. 1-25, 2020.

_____. Necessária, mas não suficiente: sobre a função da crítica da economia na teoria crítica tardia de Theodor W. Adorno. *Cadernos de Filosofia alemã*, p.13-29, 2016.

FOSTER, Roger. *Adorno: the recovery of experience*. New York: State University of New York Press, 2007.

FREITAG, Barbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. “Dialética histórica da cultura. Um comentário crítico ao texto Teoria da semiformação, de Theodor Adorno”. In: CHAVES, J. C.; BITTAR, Mona; GEBRIM, V. S. (orgs). *Escritos de psicologia, educação e cultura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015.

_____. Saber, abstração e poder na Dialética do esclarecimento: um comentário crítico. *Revista Veritas*, v. 59, n. 2, mai.-ago. 2014. p. 20-45

_____. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. *Revista Pensando*, v. 8, n. 16, 2017. p. 80-106.

_____. A objetividade negativa do artefato estético. Adorno e os paradoxos da arte como figuração de um sujeito emancipado. *Comunicações*, Piracicaba, v. 22, n. 3, 2015, p. 9-20.

_____. A arte moderna como historicamente-sublime: um comentário sobre o conceito de sublime na Teoria estética de Th. Adorno. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 127, p. 157-176, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 79-120.

_____. Uma Filosofia Moral Negativa? *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 117, p. 143-152, jun. 2008.

GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

GILLY, Daniel. “‘E como melhor no fim trabalho perdido e silêncio’: A experiência histórica de Fim de Partida, de Samuel Beckett”. *Viso: revista de estética aplicada*, V 13, n° 25 (jul-dez/2019), p. 66-90

GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Frónesis, 1998.

GRUSCHKA, Andreas. *Frieza burguesa e educação: a frieza como mal-estar da cultura burguesa n educação*. Tradução Erika H. Gonçalves; Rita Amélia Teixeira Vilela; Maj-Lis Strunk; Antônio A. S. Zuin. São Paulo: Autores Associados, 2014.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 2v

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015. V1.

HOGH, Philip. *Communication and Expression. Adornos' philosophy of language*. New York: Rowman & Littlefield, 2017.

HUHN, Tom; ZUIDEVAART, Lambert (Org.). *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

HUSSAK, Pedro; VIEIRA, V. *Educação estética: de Schiller à Marcuse*. Rio de Janeiro: NAU, 2011.

IBARLUCIA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y lá poesía despues de Auschwitz. Trans/Form/Ação, São Paulo, n° 21/22, p. 131-150, 1998/1999.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unesp, 1997.

JANUÁRIO, Adriano. *Educação e resistência em Theodor Adorno*. São Paulo: Loyola, 2020.

_____. *Modelo crítico e diagnóstico de tempo presente em Th. W. Adorno*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2016.

JARVIS, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity, 1998.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *A imaginação dialética. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JEFFRIES, Stuart. *Grande Hotel Abismo. A Escola de Frankfurt e seus personagens*. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O que é estética?* Tradução Fulvia Moretto. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução Valério Rohden; Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores)

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden; Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2016.

KONDER, Leandro. Celan e sua “fuga”. Estudos de Sociologia, 6 (11). Recuperado de <https://periódicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/409>

LISSMANN, Konrad Paul. Zum Begriff der Distanz in der Ästhetischen Theorie. In: SCHWEPPEHAUSER, Gerhard; WISCHKE, Mikro. *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Frankfurt: Argument, 1995. P. 103-116.

LUKACS, Györg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

_____. *A alma e as formas: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *A Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAAR, Wolfgang Leo. Materialismo e primado do objeto em Adorno. *Transformação*, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 133-154, 2006.

_____. O novo objeto do mundo: Marx, Adorno e a forma valor. *Revista Dois pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 13, n. 1, 2016, p. 29-40.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017. V1.

MENKE, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Traducción Tomás Bretón. Madrid: Visor, 1997.

NICHOLSEN, Shierry Weber. O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética. In: DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero (Orgs). *Anais do Congresso Internacional Deslocamentos na arte*. Belo Horizonte, 2010. p. 89-102

NOBRE, Marcos (org.). *Cursos livre de Teoria Crítica*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. *Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

O'CONNOR, Brian. *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. "A dor dorme com as palavras". *A poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PAUDYAL, Bed P. Mimesis in Adorno's Aesthetic Theory. *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, v. 4, n. 8, 2009, p. 1-10.

PENSKY, Max. *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York Press, 1997.

PERIUS, Oneide. *Esclarecimento e Dialética negativa*. Passo Fundo: IFIBE, 2008.

PETRY, Franciele Bete. "A racionalidade estética em Adorno como possibilidade de superação da crítica à razão instrumental". In: FELDHAUS, Charles; DUTRA, Delamar José Volpato (Orgs.). *Habermas e interlocuções*. São Paulo: DWW, 2012.

_____. A relação dialética entre arte e sociedade em Theodor Adorno. *Veritas*, v. 59, n. 2, 2014, p. 388-406.

_____. Belo natural e reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno. *Artefilosofia*, n. 17, p. 145-156, 2017.

_____. Experiência e formação em Theodor W. Adorno. *Revista Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 29, n. 57, p. 455-488, 2015.

- _____. Além de uma crítica à razão instrumental [tese]; orientador, Alessandro Pinzani. — Florianópolis, SC, 2011. 252 p.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- PUCCI, Bruno; LASTORIA, Luiz; ZUIN, Antônio (Orgs.) *Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010.
- RICHTER, Gerhard. Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno. *New German Critique*, n. 97, Adorno and Ethics, p. 119 -135, Winter, 2006.
- ROSE, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Londres: Macmillan, 1978.
- RUSH, Fred (ORG). *Teoria Crítica*. Tradução Beatriz Katinsky; Regina Andrés Rebollo. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- SCHWEPPEHAUSER, Gerhard. A Filosofia Moral Negativa de Theodor W. Adorno. *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 391-415, 2003.
- SCHWEPPEHAUSER, Gerhard; WISCHKE, Mikro. *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Frankfurt: Argument, 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- _____. *A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SILVA, Eduardo Soares Neves. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, Brasil, 2006.
- SILVA, Raquel Patriota da. *Negatividade do Belo. A estética crítica em Theodor Adorno*. São Paulo: Opção Livros, 2016.
- SOUZA, Ricardo Timm de; TAUCHEN, Jair (Orgs.). *Adorno e a dialética negativa*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2015.
- SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo. *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: EDIPPUCRS, 2004.
- SOUZA, Ricardo Timm de. *Kafka: a justiça, o veredito e a colônia penal. Um ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Metamorfose e extinção. Sobre Kafka e a patologia do tempo*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

SÜSSEKIND, Pedro. *Teoria do Fim da Arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMSON, Alex. *Compreender Adorno*. Tradução Rogério Bettoni. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TIBURI, Marcia; DUARTE, Rodrigo. (Orgs.). *Seis Leituras sobre a Dialética do Esclarecimento*. Ijuí: Unijui, 2009.

_____. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. *Metamorfoses do Conceito: Ética e Dialética Negativa em Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

TREVISAN, A. L.; TOMAZETTI, E.M. (Orgs.). *Cultura e alteridade: confluências*. Ijuí: Ed. Unijui, 2006.

VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. *Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

VEGA, Mario Alejandro Molano. Apariencia estética y reconciliación: arte y política em Adorno. *Revista de Estudios Sociales*, n. 34, p. 81-90, 2009.

ZAMORA, José Antônio. *Th. W. Adorno. Pensar contra a barbárie*. Tradução Antônio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.

ZUIDEVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Ilusion*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. *Indústria cultural e educação. O novo canto da sereia*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

_____. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Cadernos Cedes*, ano XXI, n. 54, p. 9-18, 2001.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: erealizações, 2012.

WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Traducción José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1993.

WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da Ideia. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Loyola, 2013.

_____. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: FAPESP, 2005.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.