

VERLAINE FREITAS

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


ORIENTADOR: RODRIGO ANTÔNIO DE PAIVA DUARTE

LINHA DE PESQUISA: ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

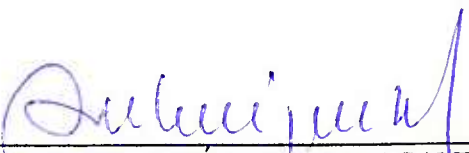
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1996.

DISSERTAÇÃO DEFENDIDA E *aprovada*..... COM A NOTA *1000*
PELA BANCA EXAMINADORA, CONSTITUÍDA PELOS PROFESSORES:



PROF. DR. RODRIGO ANTONIO DE PAIVA DUARTE
(Orientador)



PROF. DR. JOSÉ HENRIQUE SANTOS



PROF. DR. GEORG OTTE

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA E
CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Belo Horizonte, 16 de fevereiro de 1996.

Ficha catalográfica

Freitas, Verlaine

Unidade instável. O conceito de forma na *Teoria Estética*
de Theodor Adorno. - Belo Horizonte: FAFICH / UFMG, 1996.
118 p

Bibliografia.

1. Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903-1969-
Filosofia e interpretação. 2. Estética. I. Título:
Unidade instável. O conceito de forma na *Te-
oria estética* de Theodor Adorno. II. Série.

96 - 1996

CDD: 193

Índices para catálogo sistemático:
Adorno: Filosofia alemã 193

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aqui:

à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela aquisição, para a biblioteca da Faculdade, de parte importante dos itens bibliográficos deste trabalho, particularmente ao Prof. Paulo Roberto Margutti Pinto, pela presteza com que levou a cabo tal tarefa, possibilitando o término de nossa dissertação no prazo pretendido;

às funcionárias do Departamento de Filosofia Cristina, Mara e Norma, pela presteza com que sempre trataram dos assuntos de meu interesse junto a este departamento e aos órgãos administrativos federais;

e especialmente ao Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte, não apenas pela criteriosa orientação, mas também pelas frutuosas aulas e conversas informais, que foram *conditio sine qua non* para o surgimento e elaboração das idéias, tanto contidas neste trabalho, quanto em vários ramos do conhecimento filosófico.

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Conceição.

UNIDADE INSTÁVEL
O CONCEITO DE FORMA NA TEORIA ESTÉTICA DE THEODOR ADORNO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	
O CONCEITO DE FORMA NA <i>CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO</i> DE KANT.....	16
1. A Conformidade a fim sem fim.....	16
2. Beleza livre e a arte.....	18
a) Beleza livre e aderente.....	18
b) A arte como beleza aderente.....	21
3. A forma da obra de arte.....	24
a) O gênio.....	24
b) O conceito de espírito.....	27
c) Forma como representação.....	29
d) Material: entre o gênio e a forma.....	35
CAPÍTULO II	
FORMA E CONSONÂNCIA.....	40
1. Sobre o conceito de forma.....	40
a) Dificuldades históricas.....	40
b) Definições tradicionais de forma.....	43
c) Forma como momento.....	45
2. Logicidade.....	46
a) A lógica na arte.....	47
b) A causalidade na arte.....	50
c) Arte como conhecimento.....	53
3. Articulação.....	55
a) Insuficiência da articulação.....	55
b) Nominalismo e forma aberta.....	56
CAPÍTULO III	
FORMA E ALTERIDADE.....	60
1. Material.....	60
a) A distinção forma-conteúdo.....	60
b) A definição de material.....	62
c) Escolha, limitação e alargamento do material.....	64
d) Historicidade do material.....	66
2. Forma e Conteúdo.....	68
a) Forma como mediação do conteúdo.....	68
b) Forma e verdade.....	70
c) Afastamento e aproximação de forma e conteúdo.....	73
3. Conformidade a fim sem fim.....	76
CAPÍTULO IV	
FORMA E LINGUAGEM.....	82
1. O caráter de linguagem da arte.....	82
a) Linguagem e comunicação.....	82
b) Transcendência versus comunicação.....	83
c) Linguagem como expressão.....	88
d) A linguagem das coisas e a arte.....	90
2. O sujeito e a linguagem da arte.....	94
a) O sujeito da arte.....	94
b) A linguagem mimética.....	98
3. Forma como linguagem.....	102
a) Conformidade a fim sem fim como linguagem.....	102
b) A forma e a linguagem do sofrimento.....	105
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	114
RESUMO	118

Unidade Instável

O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno

INTRODUÇÃO

Múltiplo ou uno; mesmo ou diverso; cisão ou síntese – essas constituem categorias que norteiam nosso trabalho sobre o conceito de ‘forma’ na *Teoria Estética* de Theodor Adorno. Elas falam acerca das possibilidades da experiência do sujeito diante do real empírico: multiplicidade caótica ou unidade dos particulares. A segunda caminha no sentido de conferir identidade às coisas através da rede categorial do sujeito, o que foi absolutamente necessário na constituição da própria identidade do ser humano diante da indeterminação esmagadora da natureza na aurora do *homo sapiens*. Mas essa identidade hipostasiou-se ao longo da história da humanidade em uma pura identificação do indivíduo a um todo indiferenciado, que precisa estimular cada vez mais a supressão das diferenças em prol de sua subsistência. Tanto a multiplicidade da natureza foi suprimida, dando lugar a uma experiência em que a unidade conceitual tem primazia absoluta, pois trata-se de submetê-la o mais perfeitamente possível a uma relação fim-meio, utilitária, quanto também o indivíduo tem suas idiossincrasias niveladas pelas necessidades do mercado, em que é medido em função de sua força de trabalho plenamente substituível e vê seus desejos surgirem e serem satisfeitos de acordo com a dinâmica dos bens de consumo.

A escolha do tema de nosso texto procura ter sua relevância na medida em que almeja situar-se precisamente no núcleo dessa problemática, que desafia o pensamento filosófico desde seu nascedouro e que parece nunca encontrar uma solução definitiva. Nessa perspectiva, a pesquisa que apresentamos agora procura responder às seguintes questões: haveria a possibilidade de uma experiência em que a síntese cognitiva

subjetiva incluisse a multiplicidade? A identidade necessita sempre de suprimir a diferença para se constituir como tal? A intersubjetividade, a unidade coletiva, pode ser alcançada somente através da subssunção do indivíduo a princípios universais?

As respostas a cada uma dessas indagações perfazem respectivamente os temas dos três capítulos centrais de nosso texto, em que procuramos agrupar os argumentos de nossa interpretação do conceito de forma da obra de arte, tal como o concebe Adorno em seu último trabalho de grande porte, através das noções de ‘consonância’, ‘alteridade’ e ‘linguagem’.

Esses capítulos são antecidos por um que trata do conceito de ‘forma’ da obra de arte na *Crítica da Faculdade do Juízo* de I. Kant, em que tais questões têm um encaminhamento introdutório ao restante de nosso texto. Nele veremos como a noção de ‘conformidade a fim sem fim’ (*Zweckmäßigkeit ohne zweck*) permite a Kant conceituar o fenômeno do belo como a de uma unidade não subsumida em um conceito determinado. A partir desse conceito procuraremos esboçar uma idéia de ‘forma’ da obra de arte que tem características afins às da *Teoria Estética* e que nos conduz a um conceito que empregaremos no delineamento das relações entre forma e conteúdo. Além disso, a teleologia estética kantiana dá margem a uma interpretação feita por Adorno acerca do caráter de linguagem da arte, que, apesar de sucinta, ofereceu subsídios para que a tenhamos desenvolvido no último capítulo de nosso texto.

A escolha da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant como fonte da abordagem introdutória à nossa leitura da *Teoria Estética*, e não outros textos, como as *Preleções sobre Estética* de Hegel ou obras de Walter Benjamin, que sem dúvida influenciaram decisivamente o pensamento adorniano, deve-se ao fato de que em relação ao

conceito-tema de nosso texto a estética kantiana desempenha um papel de elevada importância, superando nitidamente aos demais.¹

A função desse capítulo inicial, entretanto, não se esgota em um puro “primeiro passo” para a compreensão da *Teoria Estética*, pois, além de introduzir alguns conceitos que serão utilizados por Adorno como elementos de sua teoria, ao mesmo tempo constitui-se como que um *resultado* de nossa interpretação da obra adorniana. Essa parte de nosso texto tem alguma autonomia, ou seja, a determinação de ‘forma’ que aí esboçamos possui certo fechamento, não sendo completamente interligável de modo direto a tudo o que será dito posteriormente. A conexão que existe deve ser extraída também indiretamente, ou seja, nossa interpretação do texto kantiano, que nitidamente ultrapassa o que o autor entendia pelo conceito de ‘forma’ da obra de arte, somente pode ser pensada a partir de categorias e idéias oriundas de nosso contato com a *Teoria Estética*. O primeiro capítulo é, assim, tanto uma *introdução* ao conceito de ‘forma’ na obra de Adorno quanto uma *aplicação* sua. Esperamos que a correlação dos argumentos e conceitos justifique esse movimento temático.

Em relação a este ponto cabe dizer ainda que apesar de termos eleito o pensamento de Kant como introdução a nosso estudo sobre a *Teoria Estética*, isso não quer dizer que Adorno acolha integralmente a reflexão kantiana como válida. Há várias passagens em que este faz-lhe severas críticas, principalmente em relação ao caráter de subjetivismo de sua filosofia crítica. Não nos preocupamos em justificar ou refutar todas as críticas, uma vez que o que nos importa mais é colher no pensamento kantiano aquilo que nos auxilia a compreender conceitos que veremos ao longo de nosso texto, e que justifica a aprovação que Adorno dá aos momentos de verdade contidos na *Crítica da*

¹ Sobre os autores que contribuíram acentuadamente para a formação do pensamento estético de Adorno, cf. Duarte: “Seis nomes, um só Adorno”, 1994.

Faculdade do Juízo, que o levam a se apropriar deles para a construção de sua filosofia estética e que o fazem considerar a *Crítica* e as *Preleções sobre estética* de Hegel como as mais poderosas filosofias da arte.

Nos capítulos seguintes tratamos propriamente do conceito de ‘forma’ tal como Adorno o caracteriza. Em primeiro lugar centramos nossa análise nas noções de ‘logicidade’, ‘causalidade’, ‘articulação’ e ‘construção’, agrupadas sob a de ‘consonância’ (*Einstimmigkeit*), que constituem momentos da identidade da obra consigo mesma e que tendem a definir “forma” através da coerência interna de seus elementos.

Neste capítulo procuramos enfocar as relações entre unidade e multiplicidade a partir do ponto de vista da primeira, de modo a considerar a forma da obra de arte como uma unidade que sempre se relaciona com o múltiplo sem negá-lo abstratamente, ao contrário da síntese que se dá na experiência cotidiana, na realidade empírico-prática. Em cada momento desta parte de nosso trabalho estarão presentes as relações que a arte tem com a síntese estabelecida pela razão instrumental, que exerce um domínio sobre a natureza de cunho estritamente utilitário. Como crítica desta, a arte é vista como também racional, tem sua logicidade, mas que não se iguala àquela, negando-a de maneira determinada, dialeticamente. Pretendemos mostrar em que medida o aspecto crítico-reflexivo da arte pode ser compreendido essencialmente através do conceito de ‘forma’.

O capítulo de número três trata das relações entre a forma e seu outro. A alteridade da forma na obra de arte é considerada principalmente face ao conteúdo. Nessa correspondência utilizamos os conceitos de ‘material’ e a interpretação adorniana do conceito de ‘conformidade a fim’ de Kant como noções auxiliares para tal propósito.

Essa parte da pesquisa enfatiza as relações entre a unidade sintética da forma com aquilo que não se reduz a ela: a materialidade, a multiplicidade, o caos, a natureza como outro do espírito. A presença desses elementos no *continuum* estético é necessária para a constituição da identidade da obra mas ao mesmo tempo a corrompe. Tal ambivalência da alteridade da forma é irremovível do conceito de arte, o qual se afigura precário, não definitivo, como a própria idéia de forma. Procuraremos traçar as características desse movimento ambíguo da obra estética e sua alteridade mostrando como a síntese da forma da obra de arte é um momento de inflexão irremovível das relações entre a arte e o que lhe é exterior, constituindo o principal veículo para se pensar a especificidade do fenômeno estético.

O último capítulo, que fala das relações entre o particular e o universal, mas agora compreendidas do indivíduo à sociedade, procura conceber a arte sob o conceito de linguagem, e estabelecer conexões com o conceito de 'forma'. Deste modo agrupamos os temas em três blocos: "o caráter de linguagem da arte", "sujeito e linguagem da arte" e "forma como linguagem".

Nesta parte, todos os temas anteriormente tratados reaparecem em um contexto de maior amplitude, considerados no tocante à delicada relação de arte e sociedade. Uma vez que o processo de comunicação das obras de arte com o mundo exterior, segundo Adorno, acontece por meio de uma recusa absoluta de comunicação, é necessário delinear como esse fechamento, que aponta para a subssunção da obra à sua própria lei formal, ressoa em última instância uma comunicabilidade legítima, verdadeira, que desmente as tentativas de compreender a arte através das categorias da comunicação.

Por fim, como uma *espécie* de conclusão – uma vez que "concluir" de modo enfático em se tratando do pensamento adorniano é algo falso – tratamos do caráter *aporético* da obra de arte em relação ao seu próprio conceito e à sociedade. Diante

das características do conceito de ‘forma’ que apontamos ao longo dos capítulos precedentes, vemos que a “unidade instável” conseguida pelas obras de arte trabalha incessantemente tanto para afirmar sua identidade, o que a torna crítica radical do mundo administrado, quanto a torna hesitante em relação ao que ela pode se tornar, dentro de sua própria história e frente ao movimento global da cultura.

Cabe-nos fazer agora algumas observações de cunho metodológico referentes a vários aspectos de nosso trabalho:

1. Embora tenhamos dividido os três últimos capítulos segundo momentos distintos em relação ao conceito de forma na *Teoria Estética* (consonância, alteridade e linguagem), esses conceitos não se deixam separar de forma tão nítida ao longo da obra de Adorno, e tal separação, se fosse feita, com o intuito de tornar mais claros seus argumentos, com certeza os enfraqueceria. Por isso, muitos dos conceitos e temas usados na elaboração que fizemos de cada capítulo aparecem com frequência em outros, respeitando a imbricação temática da obra adorniana. O que se fez foi mais uma divisão *quantitativa* que *qualitativa* dos conceitos, ou seja, trata-se *mais* de um assunto em determinada parte que em outra, o que significa, entre outras coisas, que um mesmo tema, a relação forma-conteúdo, por exemplo, aparece em várias partes do texto, e não apenas na que a tem como tema central, sendo cada emergência sua tratada sob um ponto de vista diferente. Essa divisão dos temas em capítulos, itens e sub-itens visa facilitar a leitura do texto, mas não significa um isolamento de cada tópico. Nem mesmo seria sensato, se quisermos manter minimamente a força do pensamento adorniano, tratar de maneira claramente distinta os conceitos a que nos referimos.

Em uma nota explicativa de sua tradução à *Teoria Estética*, Artur Mourão diz que o fato de Adorno não ter tido tempo de terminar essa obra explica a repetitividade de alguns temas, ou seja, o autor faria cortes em algumas partes que se repetem.

Creemos que isso não seja necessariamente verdadeiro. Como Adorno mesmo diz, “na arte igual não quer dizer igual” (ÄT 430), o que se aplica também à sua obra, pois nos momentos em que duas frases muito semelhantes aparecem, elas podem ter um mínimo de diferença que ressoe, no contexto global do livro, uma distinção muito importante. Por isso, embora concordemos com a opinião de que se constitui uma das primeiras tarefas de um comentário acerca de grandes pensadores a sistematização filosófica de textos referentes a um determinado tema, no caso específico de Adorno, e ainda mais em seu último escrito, tal tarefa não deve incluir o tratamento absolutamente diferenciado dos diversos conceitos.

Em relação ao capítulo referente ao conceito de ‘forma’ na *Crítica da Faculdade do Juízo* tal problema não existe, pois tratando-se de um pensador sistemático por excelência como Kant, a referência claramente distinta aos temas é muito facilitada ou mesmo requerida.

2. Uma observação importante acerca do caráter dialético do pensamento de Adorno deve ser feita, uma vez que tal característica com certeza estará presente em nosso texto: há várias contradições ao longo da *Teoria Estética*. E elas invalidam alguma passagem em que ocorrem? Talvez nem todas, mas a maioria delas, *não*, uma vez que tal fenômeno é programático para o pensamento do autor, e impossível de ser substituído por outra forma de abordagem do assunto. “A forma do pensamento não é indiferente ao pensado”, diz Adorno, e dado que a arte é para ele contraditória e essencialmente aporética, não haveria uma filosofia que se considerasse verdadeira que não trouxesse para seu interior a contradição imanente do fenômeno artístico. Esse pensamento, portanto, deveria manter tais antinomias *irreconciliadas*, uma vez que a arte não o é: se esta não admite reconciliação, a estética também não. Assim, é ilegítimo, segundo pensamos, refutar o pensamento deste filósofo simplesmente apontando uma contradição. É necessá-

rio ver se ela é dialética, se aponta para uma condição intransponível do objeto a que se refere, ou se não, ou seja, se se configura apenas como uma insuficiência de seu pensamento. Mas isso, entretanto, somente pode ser decidido em uma análise concreta do texto.

3. Cabe-nos observar também que o principal conceito de nosso texto, o de 'forma', tem, no idioma dos dois autores que estudamos, duas palavras que são empregadas por eles: "Form" e "Gestalt". Uma vez que em português a melhor palavra para ambas as expressões alemãs é a de 'forma', optamos por não traduzi-las sistematicamente de modo diferente. (A maioria das passagens a que nos referimos e que citamos usa a primeira delas; quando a outra é utilizada, aparece entre parênteses após a tradução.) Entretanto, podemos apontar uma diferença em relação ao uso de ambas, pois tanto em Kant quanto em Adorno *Gestalt* aparece freqüentemente relacionada a objetos e figuras particulares, referindo-se a formas e estruturas de objetos determinados, enquanto que *Form* se refere quase sempre à arte em geral ou qualquer forma de modo não particularizado. Além disso *Gestalt* aparece muitas vezes traduzida por 'estrutura', 'organização', na edição portuguesa de que nos servimos, o que, entretanto, não se distancia do conceito de 'forma' tal como Adorno o emprega.

4. Ainda referente ao problema de tradução, apesar de nos apoiarmos na versão de A. Mourão para algumas citações, fizemos algumas modificações de cunho estilístico a fim de manter a uniformidade no corpo de todo o texto, mas sem alterar o conteúdo, como a eliminação de artigos definidos diante de pronomes possessivos e a passagem para a grafia brasileira de palavras como 'subtil', 'objecto', etc.

5. Por fim, gostaríamos de salientar um aspecto peculiar de nosso texto: ele qualifica-se essencialmente como um trabalho *analítico*, e não propriamente *sintético*. Isso explica várias divisões de suas partes coincidirem com igual divisão no texto dos

autores que estudamos. Ao analisarmos essas e outras passagens, fizemos uso de conceitos e elaborações conceituais presentes em diversas partes, de modo que a análise resultante procura dar uma formulação nova ao texto interpretado, devido à confluência de vários pontos de vista sobre o mesmo assunto dados pelos autores, principalmente no caso de Adorno. Como exemplo mais notório dessa característica, veja-se a análise que propomos sobre a interpretação adorniana da ‘conformidade a fim’ como linguagem: a esse respeito tem-se na *Teoria Estética* apenas três ou quatro linhas, que desenvolvemos em todo um item do último capítulo. Talvez esse procedimento venha a convergir em uma síntese às avessas, originada de uma análise às vezes extremamente puntual e específica, mas elaborada a partir da fermentação de conceitos empregados em várias outras passagens ou mesmo outros livros.

CAPÍTULO I

O conceito de forma na *Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*

1. A Conformidade a fim sem fim.

Ao tratarmos do conceito de forma² na terceira *Crítica* de Kant, uma das noções mais importantes é a de conformidade a fim sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), de que o autor trata no terceiro momento da Analítica do Belo, quando a beleza³ é aí definida como “a forma da conformidade a fim de um objeto na medida em que, *sem a representação de um fim*, é percebida nele” (61).⁴

Para que tal definição seja compreendida, é necessário ver como podemos perceber “uma conformidade a fim segundo a forma” (33) *sem* que haja a “representação de um fim”. Segundo Kant, um objeto é considerado conforme a um fim quando seu conceito é pensado como sua causa, “o fundamento real de sua existência”: “portanto, onde eventualmente não apenas o conhecimento de um objeto, mas o próprio objeto (sua forma⁵ ou existência) enquanto efeito, somente é pensado como possível através de um

² Examinaremos nesse capítulo referente à teoria kantiana da forma o atributo de *beleza* que esta possui, e não propriamente o que constitui a própria forma (o que deve ser procurado na *Crítica da Razão Pura*, se se considera este conceito empregado com o mesmo significado em ambas as obras, o que, entretanto, não investigaremos por não ser relevante para nossos propósitos nesse texto).

³ Note-se que nossas análises sobre a *Crítica da Faculdade do Juízo* referem-se à concepção kantiana da beleza natural e artística, e não ao sublime aí considerado. A razão para isso reside no fato de que “o belo da natureza concerne à forma do objeto, a qual consiste na limitação; o sublime, ao contrário, deve ser encontrado também em objetos sem forma” (75), “pois o propriamente sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas sim refere-se apenas a idéias da razão” (77).

⁴ Todos os números entre parênteses neste capítulo referem-se à segunda edição (B) da terceira *Crítica*.

⁵ Cabe aqui uma observação que pode parecer um tanto desnecessária, tendo-se em mente o que já havia sido falado na “Estética Transcendental” da *Crítica da Razão Pura*, mas que merece ser feita: nessa última definição e ao longo do texto, tanto Kant quanto nós usamos a expressão ‘forma do objeto’ querendo dizer com isso não a forma do objeto em si mesmo, mas tal como este nos é dado através da representação, ou seja, o termo ‘forma’ se refere não ao objeto nele mesmo, mas à representação pela qual o obje-

conceito, aí pensa-se em um fim” (32). Quando vemos uma mesa, por exemplo, muito de sua forma é pensado segundo um conceito, o qual foi seguido pelo carpinteiro que a fabricou. Essa ação foi de acordo com sua *vontade*, e portanto a forma da mesa, que é o resultado de tal ação, é conforme a um fim (fornecer apoio na acomodação de coisas e espaço para deslocamentos através de uma superfície plana, estável, etc.).

Entretanto, nem toda conformidade a fim que percebemos em algumas formas é entendida tendo-se um fim *real* que a explique. Não podemos ter nenhum conhecimento teórico sobre a existência de alguma vontade *real* que tenha ordenado os elementos segundo um conceito nessas formas. Porém, somente podemos tornar compreensível a possibilidade de tal objeto se “admitimos como seu fundamento uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que o tivesse ordenado de tal modo segundo a representação de uma certa regra” (33). Não *percebemos* o fim a que o objeto é conforme: aquele é, por assim dizer, *virtual*. Não temos nenhum conceito que dê conta da causalidade que rege a disposição do múltiplo da representação pela qual o objeto é dado. A percepção da conformidade a fim que temos no objeto não é alcançada, portanto, através de uma operação de *determinação*, em que a unificação dos elementos intuitivos operada pela imaginação encontre um conceito correspondente no entendimento, mas sim por *reflexão*, ou seja, eu *admito* que haja uma causalidade para a forma que percebo, mas não consigo discernir racionalmente qual seja sua causa real. Essa admissão da causalidade é um ato estritamente do sujeito, não designa *nada* no objeto: é apenas uma maneira de *compreender* a possibilidade da existência desse objeto, o qual declaramos belo.

Quando a imaginação unifica o múltiplo da representação e esta unidade não encontra um conceito do entendimento que satisfaça às suas relações de causalidade,

to é dado (cf. K.d.r.V., B 45), e a conformidade a fim que é percebida nessa forma é *produzida* pela imaginação ao unificar o múltiplo dessa representação.

então as duas faculdades estão em uma determinada relação ou disposição (*Stimmung*) que tende a se *manter*, mas com nenhum outro fim além de sua própria manutenção e reforço, o que significa que este estado da mente é prazeroso, mas de um prazer que não se interessa por mais nada a não ser a sua própria continuidade.

A consciência da conformidade a fim meramente formal em jogo das faculdades cognitivas do sujeito em uma representação, por onde um objeto nos é dado, é o prazer mesmo, pois essa consciência contém um fundamento de determinação da atividade do sujeito em relação à vivificação de suas faculdades cognitivas, portanto uma causalidade interior (que é conforme a fim) em vista do conhecimento em geral, mas sem estar limitada a um conhecimento determinado, conseqüentemente contém uma mera forma da conformidade a fim subjetiva de uma representação em um juízo estético. (36-7)

Tal relação entre as duas faculdades é o que Kant chama de *livre jogo*, pois nem a imaginação se submete à conformidade a leis (*Gesetzmäßigkeit*) do entendimento, nem este encontra um conceito que delimite e dê conta de todas as relações presentes na unidade da representação fornecida por aquela.⁶

Mas nem tudo o que se diz belo é completamente desprovido de uma relação a fins *reais*. Que a beleza enquanto tal esteja fundada em uma conformidade a fim *sem* um conceito de fim, isso não invalida o atributo de ‘belo’ a alguns objetos que se submetem a um conceito dessa natureza.

2. Beleza livre e a arte

a) Beleza livre e aderente

O fato de se submeterem ou não àquele conceito funda a classificação kantiana das espécies de belezas: livres e aderentes. Das primeiras Kant menciona, como exemplos tirados da natureza, pássaros, flores, peixes. E entre obras de arte, “os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre tapeçarias de papel” e “toda a

⁶ Compare-se com o que diz Adorno a esse respeito: “A experiência artística, enquanto experiência de uma conformidade a fim, desliga-se da estruturação simplesmente categorial de um caos pelo sujeito” (ÄT 167).

música sem texto”, que não representam nada, nenhum objeto sob um determinado conceito. Em contrapartida, *belezas aderentes* pressupõem um conceito do que a coisa seja e sua perfeição. Exemplos: “um ser humano, um cavalo, uma construção (como igreja, palácio, arsenal, caramanchão⁷)”. Diante disso, que, por exemplo, flores são consideradas belezas livres, e que “no ajuizamento de uma beleza livre o juízo de gosto é puro” (49), seria lícito supor que o juízo que tem como referente uma flor, por exemplo, seria puro?

Flores são belezas naturais livres. Que coisa seja uma flor, dificilmente, além do botânico, alguém o sabe; e mesmo este, que conhece nela o órgão reprodutor da planta, não leva em conta, quando julga sobre ela pelo gosto, esse fim natural. (*idem*)

Segundo pensamos, o juízo de gosto referente a uma rosa ou pássaro é puro, pois são belezas livres, entretanto o que se refere a uma igreja ou casa é “impuro”, condicionado logicamente. Em que especificamente residiria a diferença entre os dois casos? No segundo, haveria muito no conceito de igreja – semelhante à explicação que oferecemos em relação à mesa no primeiro item – que determina algo em relação a sua forma, regras segundo as quais o construtor a fez e que temos que considerar (caso reconheçamos a coisa que vemos como igreja)⁸, ao julgá-la bela, fato esse que restringe a li-

⁷ Note-se que, segundo essa classificação, e pelos exemplos, pode-se inferir claramente que, se dividimos os objetos em naturais e artísticos, vemos que pode haver juízo de gosto puro tanto para os primeiros quanto para os últimos, da mesma forma como juízos impuros, ou logicamente condicionados, como diz Kant. Por enquanto não se faz necessário um aprofundamento dessas distinções, mas no próximo item do nosso texto elas deverão ser questionadas com base nos próprios argumentos kantianos relativos à arte.

⁸ É importante que se tome em consideração essa observação entre parênteses dado que segundo o autor da *Crítica*, é possível, diante de *qualquer* objeto, emitir um juízo de gosto puro: “Um juízo de gosto em relação a um objeto de um determinado fim interior seria puro somente se quem julga, ou não tivesse nenhum conceito deste fim, ou abstrasse dele em seu juízo” (52). Portanto, se eu julgo belo um objeto que reconheço como casa, então meu juízo de gosto é impuro, mas se não faço esse reconhecimento ou se não o levo em conta, então o meu juízo é puro, pois se referirá a uma “coisa” qualquer, indeterminada.

berdade da imaginação; o que não se daria no ajuizamento de uma beleza livre. Os conceitos de casa, mesa, igreja (belezas aderentes)⁹, pressupõem, portanto, o de *fim*:

No ajuizamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de qualquer *fim*, para o qual o múltiplo deva servir ao objeto dado, e o que este deva representar; conceito por meio do qual a liberdade da imaginação, que por assim dizer joga na observação da figura, tornar-se-ia tão somente restringida. (50-1, ênfase nossa)

Se subjaz um conceito *de fim* à forma de um determinado objeto, e se julgamos algo belo por ter a forma de uma conformidade a *fim sem fim*, então como é possível que ainda digamos que aquele objeto é belo? Embora a forma de uma mesa seja conforme a um *fim*, *nem tudo* nessa forma o é. Reside nela um “espaço” em que o conceito de sua funcionalidade não é determinante. Se assim não fosse, todas as mesas seriam absolutamente idênticas e não haveria nenhuma liberdade para a imaginação quando da contemplação da figura, o que é o caso de uma figura geométrica regular, como um quadrado, por exemplo. O conceito de mesa não determina, por exemplo, se seus pés devem ser retos ou curvos, torneados ou lisos, largos ou estreitos, e uma infinidade de outras características que podem possuir uma conformidade a *fim sem fim*, tornando o que vemos alvo de um juízo de gosto que o declare belo. Essa beleza é *aderente*, e o juízo, *impuro*, porque essa margem de variação inventiva para a imaginação tem que respeitar o conceito de *fim* que é a condição de possibilidade de existência do objeto enquanto mesa.

⁹ Note-se que de todos os exemplos que citamos e aproveitamos do texto kantiano, as análises disseram respeito àqueles objetos fabricados pelo homem, nos quais o conceito de *fim* pode ser explicitado com facilidade. Entretanto, há também coisas na natureza, segundo Kant, que são belezas aderentes, como um cavalo e o corpo humano. Embora fosse interessante uma análise desses casos, ela demandaria um volume e especificidade de considerações que foge ao escopo de nosso texto.

b) A arte como beleza aderente.

Todos os exemplos que utilizamos pertencem a um gênero que Kant classifica como *arte mecânica*, pois tais produtos sempre são feitos de acordo com um conhecimento prévio do que eles devem ser. O objetivo imediato dessa arte é a produção desses artefatos, respeitando o conceito de fim que condiciona sua forma. Mas se por outro lado o objetivo imediato de um produto artístico não é a fabricação desses objetos, mas sim o *sentimento de prazer*, então dizemos que essa arte é *estética*. Se, ainda, esse sentimento é vinculado à representação, por meio da qual o objeto é dado, como mera *sensação*, então estamos diante de um produto da arte *agradável*: o gracejo (*Scherz*), a culinária, etc. Por fim, se aquele prazer acompanha a representação “*como modo de conhecimento*”¹⁰ (178), o objeto pertence à *bela-arte*: poesia, música, pintura e seus derivados, dança, teatro, etc.

Que a bela-arte seja *bela*, indica que percebemos em seus produtos uma conformidade a fim sem fim. Entretanto, por se tratar de uma obra de arte, diferentemente em relação à beleza livre, o juízo em relação à sua beleza tem, necessariamente, que *levar em conta um conceito de fim*. É preciso, ao considerarmos uma obra de arte como bela, sermos conscientes de que o que percebemos é *arte*, e não *natureza*, isto é, que é um produto da atividade humana. Todavia, essa adequação ao conceito não transparece na forma da obra. A conformidade a fim na forma da arte “tem que parecer livre de todo constrangimento de regras arbitrárias, *como se fosse um produto da mera natu-*

¹⁰ O prazer que acompanha a representação de um objeto da bela-arte é “um modo de conhecimento”, mas não *determinante*, pois não pretende uma universalidade objetiva, como quando dizemos que “a soma dos ângulos internos de todo triângulo é 180°”, mas apenas e tão-somente uma validade universal subjetiva, oriunda da ausência total (ou supostamente total) da influência do prazer das sensações, que sempre tendem a particularizar o juízo acerca da beleza. O modo de conhecimento é então *reflexivo*, pois o prazer que acompanha a representação é o da *reflexão*, e não deriva de um conceito, como no caso do prazer vinculado ao útil ou ao moralmente bom.

reza” (179, ênfase nossa). Embora a arte tenha sempre uma intenção, que é a de produzir alguma coisa, entretanto ela tem que parecer não-intencional.

A bela-arte, então, é beleza aderente, pois há um conceito de fim subjacente aos seus produtos, mas esse conceito é muito menos determinado¹¹ e de natureza muito diversa que no caso da arte mecânica, o que se liga ao fato de que ela parece natureza (o que não acontece com esta outra). A *influência* do conceito de fim na forma de uma obra de bela-arte é, assim, essencialmente diferente quando da beleza de uma arte mecânica.¹²

Portanto, vemos que o conceito de forma, quando em relação à arte, carrega uma dificuldade a mais em relação à beleza livre, que é a de conciliar a consciência

¹¹ Kant usa uma expressão semelhante para diferenciar a beleza de um ser humano e de outras belezas aderentes ao dizer que estas não admitem a representação de um ideal, “presumivelmente porque os fins não estão fixados e determinados o bastante através de seu conceito, conseqüentemente a conformidade a fim é quase tão livre quanto na beleza livre” (55).

Diante disso, podemos formular a seguinte escala de influência do conceito de fim no respectivo juízo de gosto:

No ser humano > na arte mecânica > na beleza aderente natural > na bela-arte > na beleza livre (=0).

Note-se que haveria diferenças também em relação ao conceito de fim especificamente no ser humano, dado ao caráter moral que somente este ser tem.

¹² O ajuizamento de algo como belo, note-se, quer seja em relação à arte ou à natureza, dá-se somente em vista da forma, e, embora haja um conceito de fim subjacente aos produtos da bela-arte, este conceito não é *fundamento* do juízo de gosto referente a eles:

O conceito de bela-arte não permite (...), que o juízo sobre a beleza de seu produto seja derivado de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento de determinação, conseqüentemente, que ponha um conceito sobre o modo como aquele produto seja possível. (181)

O que Kant diz é que o juízo é *logicamente condicionado*, pois a conformidade a fim objetiva (fim) da arte determina que o que vemos é um *produto humano*, e não uma obra do *acaso* ou da natureza. Aqui ainda vale, portanto, a definição do segundo momento da analítica do belo de que a beleza agrada universalmente *sem conceito*.

O que está implícito em nossa argumentação subsequente, e que esperamos que fique claro, é que o *próprio conceito de forma* deve ser compreendido de modo diferente do que em relação à natureza devido ao conceito de fim.

do conceito de fim subjacente a ela e a não-aparência de ser arte. Mas também conserva uma dificuldade em relação à beleza aderente em geral, porque seu conceito de fim é outra espécie, não tão determinado, e não pode transparecer na sua forma.

Precisamente aqui se coloca a seguinte questão: Se a bela-arte parece natureza, por que temos que levar em conta, *necessariamente*, o conceito de fim subjacente a uma obra de arte, ou seja, sermos conscientes de que é um produto humano e não natureza, ao julgarmos-la bela? E ainda: *Como*, ainda assim, a obra da bela-arte consegue parecer natureza?

Em relação à primeira questão, Kant diz que aquele conceito tem que ser levado em conta “porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e sua causalidade)” (188). Entretanto, essa resposta não nos parece esclarecer de todo a *necessidade* de levar em conta o fim que a arte pressupõe no juízo de gosto. E isto porque somente o fato de ser *produzida*, ou seja, ser resultado de uma intenção, não garante, por si só, que ao *ajuizarmos-la* tenhamos que levar isso em conta, uma vez que a bela-arte não tem a finalidade de produzir um objeto conforme a um conceito determinado, como a arte mecânica.

Em relação à segunda pergunta que levantamos, Kant se limita a dizer que a arte *tem* que parecer natureza, e não *como* ela consegue isso, apesar de ser reconhecida como arte, ou seja, como produto humano, submetido a um conceito de fim. Parecer natureza é parecer não intencional, é se despir de todo caráter de penosidade (*Peinlichkeit*), apesar de “toda a puntualidade¹³ (*Pünktlichkeit*) na concordância com as

¹³ “Puntualidade” é um neologismo empregado por Rubens Rodrigues Torres Filho, em sua tradução do texto kantiano, para manter a estrutura etimológica da palavra alemã correspondente, que significa propriamente ‘exatidão’.

regras segundo as quais o produto pode se tornar o que ele deve ser” (180).¹⁴ Em relação a esse aspecto, o problema reside em compreender o poder que a arte tem de se desvencilhar de sua *Peinlichkeit*.

O que se pretende é, partindo dos conceitos que o filósofo emprega, dar uma resposta que considere, de uma só vez, ambos os aspectos da arte aludidos nessas questões. Entretanto, com tal resposta não se propõe explicar cabalmente *como* a arte consegue parecer natureza (o que se afigura como impossível de demonstrar), mas tão somente encaminhar a questão de modo a esclarecer a relação entre o conceito de fim que subjaz à forma da obra de arte e sua aparência de natureza.

3. A forma da obra de arte.

a) O gênio.

Um dos conceitos de que precisamos para respondermos àquelas questões é o de gênio, que “é a disposição natural inata (*ingenium*), *pela qual* a natureza dá à arte a regra” (181). “Ora, porque... sem uma regra prévia um produto jamais pode se chamar arte, então a natureza no sujeito (e através da disposição (*Stimmung*) das faculdades do mesmo) dá à arte a regra, isto é, a bela-arte é possível apenas como produto do gênio” (182). Essa regra, entretanto, não é discernível, não pode ser descrita, conceituada e apreendida em uma fórmula nem mesmo pelo artista, ou seja, ele não pode se tornar consciente dessa regra pois “ele dá a regra *enquanto natureza*” (*idem*).

Isto posto, poderíamos ser levados a pensar que a arte parece natureza porque a *forma* conforme a fins, segundo a qual ajuizamos uma obra de arte como bela, deriva imediatamente de que a natureza dá a regra à arte através do gênio. Tal é a opinião, por exemplo, de Robin Scott, que diz:

¹⁴ Adorno diz algo semelhante quando pergunta: “como é que o ‘fazer’ pode deixar aparecer um não feito?” (ÄT 164).

A discussão de Kant do gênio sugere que a natureza fornece não apenas o material a ser formado pela consciência produtiva, como ocorre através da ciência, mas também fornece a forma, a conformidade a fim, à mente humana. (Scott: 1989, p. 89)

Entretanto, isso não é corroborado pelo texto kantiano. A aparência de natureza na arte se dá, como se disse, primeiramente porque todos os seus elementos, nos seus mínimos pormenores, concordam com as regras únicas (dadas pela natureza através do gênio) segundo as quais o produto se torna aquilo que ele deve ser, o que Kant chama de puntualidade dessa concordância. Essa concordância às regras, pode-se assim interpretar, representaria uma *sintaxe* (que é conforme a fins) dos elementos constituintes da obra, cujas tensões e relações não são explicáveis segundo conceitos determinados.¹⁵ Ou seja, aquilo que torna possível a configuração de todos os momentos na obra, as regras segundo as quais a obra torna-se o que ela deve ser, não tem uma causalidade explicável por conceitos, isto é, não existe um conceito de fim que explique a ordenação “sintática” dos elementos presentes na obra. O que não quer dizer que essas

¹⁵ Kant não fala de “sintaxe” ao se referir às relações entre o múltiplo da representação através da qual o objeto é dado. No entanto, esta parece ser uma expressão que está de acordo com sua argumentação, uma vez que a riqueza e originalidade em idéias de uma obra é delineada não em termos da importância que é dada à apresentação de *um conceito* (o que ligaríamos a uma dimensão semântica da obra), mas sim da multiplicidade de representações parciais da imaginação (que vivificam a mente), – o que Kant chama de idéias estéticas – vinculadas, não propriamente ao *significado* que as relações entre os elementos da obra faz supor, mas à conformidade a fim sem fim dessas próprias relações. Como exemplo, lembremos o que é falado sobre a águia com um raio nas garras como atributo estético de Júpiter e sobre o pavão de Juna: “Eles não representam, como os *atributos lógicos*, o que está em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas sim algo diferente, que dá impulso à imaginação para se alargar sobre uma multiplicidade de representações, que dão mais a pensar do que se pode expressar em um conceito determinado por palavras (...)” (195).

Em suma, é uma certa especificidade da ordenação do múltiplo (que estamos chamando de *sintaxe*) na forma da obra que vivifica a mente, e não o *significado* resultante dessa ordenação.

(O conceito de *sintaxe* que introduzimos, tendo como pano de fundo a interpretação adorniana [a qual será explicitada no último capítulo de nosso texto], não coincide com o conceito de forma. É apenas uma noção a mais de que nos valem para circunscrevê-lo, e que delimita uma de suas múltiplas características.)

relações sejam absolutamente disparem em relação aos conceitos e imagens que produzimos a fim de darmos conta delas. O que Kant diz é que elas provocam uma infinidade de imagens e conceitos que jamais circunscrevem a totalidade de significações possíveis da obra.

Mas isso por si só não garante que a obra que ajuizamos de acordo com a forma pareça natureza, pois Kant diz que é necessário que não haja uma penosidade (*Peinlichkeit*), que não transpareça o que ele chama de “forma acadêmica” (*Schulform*), na elaboração final dos elementos da obra. Disso concluímos que poderia haver *Pünktlichkeit* na concordância com as regras dadas pela natureza e *Peinlichkeit* em uma obra, fazendo com que esta não pareça natureza, o que se afigura como um paradoxo: como é possível que todos os elementos da obra em suas relações se adequem integralmente às regras dadas pela natureza através do gênio e mesmo assim a obra não pareça natureza?

O gênio pode fornecer apenas rica matéria (*Stoff*) aos produtos da bela-arte; a elaboração da mesma e a forma exigem um talento formado através da escola, para fazer um uso dele que possa subsistir diante da faculdade de julgar. (186)

O gênio, apesar de se constituir na unificação (em uma determinada relação) das faculdades da mente, imaginação e entendimento (198), está mais relacionado ao poder da imaginação, que é produtiva, e com a qual nós mesmos nos divertimos “quando a experiência nos aparece por demais quotidiana (*zu alltäglich*)” (193). A liberdade sem constrangimento a leis da imaginação, esta capacidade de criar formas ricas em idéias e que ultrapassam a experiência sensível (ultrapassamento esse que permite que Kant chame essas formas de *idéias* estéticas), pode produzir, por si só, nada mais que absurdo (*Unsim*). A mera adequação às regras¹⁶ de criação da obra seguidas pelo gênio

¹⁶ É preciso evitar aqui um possível mal-entendido, dado que foi dito que a pura *obediência às regras da natureza* significaria absoluta *ausência de leis* para a imaginação, o que soa paradoxal. O paradoxo se desfaz se atentarmos para o fato de que as “regras” que a natureza dá à arte não se constituem uma limitação para a imaginação criadora, mas ao contrário. Elas, ao serem seguidas pelo artista enquanto gênio,

mostra apenas uma produção fantasiosa e tendente à absoluta ininteligibilidade. É necessária, assim, a faculdade de julgar.

O gosto é, tal como a faculdade de julgar em geral, a disciplina (ou cultivo) do gênio, poda-lhe bem as asas e o torna educado ou polido; mas ao mesmo tempo dá-lhe um direcionamento (*Leitung*), por onde e até onde ele deve se estender, para permanecer conforme a fins; e, ao introduzir clareza e ordem na plenitude de pensamento, torna as idéias estáveis, suscetíveis de uma aprovação ao mesmo tempo duradoura e universal, de serem seguidas por outros e de uma cultura sempre em progresso. (203)

Mas se ser conforme apenas à imaginação não torna um produto uma obra de bela-arte, a conformidade ao gosto por si só também não: “pode ser um produto pertencente à arte útil e mecânica, ou até à ciência, segundo regras determinadas, que podem ser aprendidas e que têm que ser precisamente seguidas” (191). Do que se conclui que “em uma pretensa obra de bela-arte pode-se freqüentemente perceber gênio sem gosto”, quando há então um privilégio exagerado da imaginação, em detrimento da faculdade de julgar, e “em uma outra gosto sem gênio”, quando temos um fim prático para o produto, e não uma conformidade a fim sem fim, ou seja, não se trata de obra de bela-arte, e sim de arte mecânica (*idem*).

b) O conceito de espírito.

Consideremos agora, também, que não haja um fim prático para o produto, isto é, que seja da bela-arte, e que ele seja conforme ao gosto. Mas, considerando apenas isso, poderíamos ainda dizer que não tenha *espírito* (*Geist*).

Espírito, no sentido estético, significa o princípio vivificador da mente. Mas aquilo através do qual esse princípio vivifica a alma, a matéria (*Stoff*)¹⁷ que ele emprega para

dão a ele a oportunidade (única, segundo Kant) de retirar sua imaginação da submissão ao entendimento, e produzir, assim, obras ricas e originais.

¹⁷ Há uma dificuldade em nosso texto referente à tradução deste termo. Nas versões para a língua portuguesa de que nos servimos ele aparece traduzido por “material”, no sentido de estofa, matéria não-formada. Embora esta possa ser uma boa opção, preferimos deixar essa palavra para traduzir o termo

isso, é o que põe as faculdades da mente, conformes a fim, em movimento, isto é, num jogo tal que se conserva por si e robustece por si mesmo as forças para isso.

Ora, eu afirmo que esse princípio não é outro do que a faculdade de exposição de *Idéias estéticas*; e por *Idéia* estética entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível. (192-3)

Em relação à idéia estética podemos dizer, segundo Bartuschat, que é “concebida com vistas a uma realização estética que apresenta mais do que pode ser concebido segundo o entendimento”. Este é limitado em relação à imaginação, porque o que é apresentado por ela perfaz um campo em que ele não está em condições de subsumir as relações ali presentes em uma universalidade conceitual. A imaginação relaciona a matéria (*Stoff*) ao entendimento para que este encontre conceitos para formá-la, mediamente, portanto, mas enquanto imaginação, ela torna visíveis relações na matéria (*Stoff*) às quais os conceitos do entendimento não podem se adequar. Na apresentação conceitual da matéria (*Stoff*), os conceitos do entendimento são transcendidos, pois no que contém o conceito como expressão da matéria (*Stoff*) é tornado visível mais do que é colocado como determinação conceitual (cf. Bartuschat: 1972, p. 157).

O fato de percebermos *espírito* em uma obra, quer dizer que ela é “rica e original em idéias”. Entretanto, isso não é tão necessário em prol da beleza, quanto a conformidade daquela imaginação produtiva em sua liberdade à legalidade do entendimento. Por isso tudo, Kant diz que para a bela-arte são necessários: imaginação, entendimento, espírito e gosto.

Uma vez colocadas brevemente as variáveis envolvidas no conceito de bela-arte, delineamos a seguir a resposta às questões levantadas ao início desse item.

alemão *Material*, que é empregado largamente por Adorno e que discutiremos em várias passagens de nosso texto, até mesmo neste capítulo.

c) Forma como representação.

Um momento decisivo para essa resposta é a seguinte passagem da terceira *Crítica*: “Uma beleza natural é uma *coisa bela*; a beleza artística é uma *bela representação* de uma coisa” (188).¹⁸ O que significaria aqui dizer que o que é belo não é a coisa, e sim a representação de uma coisa? E a quem se refere o termo ‘coisa’, ou seja, o que é propriamente aquilo que é representado?

Deveríamos restringir o conceito de ‘representação’ artística ao de *figuração*? Kant diz: “a bela-arte mostra sua preeminência justamente em descrever com beleza coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis” (189). Poderíamos aduzir várias outras passagens que mostram que o conceito de representação artística não exclui o de *figuração* de uma coisa, ou o de *apresentação* de um conceito determinado. Mas a pergunta crucial é a de se o que a obra representa coincide com o que ela *figura*, ou seja, não havendo *figuração*, também não haveria *representação*.

Existindo recobrimento total entre os dois conceitos, então seríamos levados a concluir que a definição dada acima para a beleza artística não valeria para a música sem texto, nem para toda a arte não figurativa. Com efeito, quando Kant fala da distinção entre beleza livre e aderente, que já citamos, ele conta a beleza de alguns produtos artísticos como livre: “Assim os desenhos à la grecque, a folhagem para moldura e sobre papel de parede, etc., não significam nada por si mesmos: eles *não representam nada*, nenhum objeto sob um conceito determinado, e *são belezas livres*. Pode-se contar como sendo do mesmo tipo também o que se chama na música ‘fantasias’ (sem tema), mesmo

¹⁸ Mas não somente na arte há representação, pois nem tudo na natureza, segundo Kant, deve ser julgado belo sem levar em conta um conceito de fim, ou seja, haveria a beleza *aderente natural*. Quando, por exemplo, dizemos que “esta mulher é bela”, queremos dizer, segundo Kant, que “a natureza *representa* com beleza na sua figura os fins da constituição feminina” (189). A natureza aqui é julgada não apenas *como se fosse arte*, que é o caso do juízo de gosto sobre a beleza livre, mas como sendo *efetivamente arte*.

toda a música sem texto” (49, ênfase nossa). Tendo-se em mente tudo o que dissemos acerca da influência do conceito de fim no juízo de gosto em relação à beleza aderente, e comparando o texto acima com a passagem em que Kant diz que o conceito de fim no ajuizamento de uma obra de bela-arte enquanto arte tem que ser levado em conta, “pois a arte *sempre pressupõe um fim* na causa (e sua causalidade) (...)” (188, ênfase nossa), vê-se claramente que uma música sem texto *não* poderia ser considerada uma beleza *livre*.¹⁹

Deste modo, parece-nos inviável abrigar integralmente em uma mesma interpretação as duas assertivas de que a música é beleza livre e de que a arte sempre pressupõe um fim que deve ser levado em conta. Haveria várias possibilidades de, mantendo-se a primeira como verdadeira, flexibilizar a segunda, de modo a torná-las não contraditórias, por exemplo: “embora toda arte pressuponha um fim na causa, aquela que não figura (representa) nada, não exige que consideremos aquele conceito quando a julgamos bela”. De nossa parte, preferimos manter integralmente a segunda. Portanto, dizemos que figuração não coincide com representação²⁰, ou seja, música sem texto tam-

¹⁹ A respeito da possibilidade dada por Kant de haver juízos puros acerca de belezas aderentes, cf. nota 5 acima. Se uma música deve ser julgada bela *enquanto arte*, então o conceito de fim subjacente a toda obra de arte deve ser levado em consideração.

²⁰ Eva Scharper chega a essa mesma conclusão através de argumentos e pressupostos diferentes (cf. Scharper: 1974, pp. 257-260). Pelo que inferimos da interpretação de Bartuschat, este autor também prefere não igualar aqueles dois conceitos (cf. Bartuschat: 1972, p. 155). É preciso observar aqui, entretanto, que Kant chega a dizer que a representação artística “é propriamente só a forma da apresentação de um conceito, pela qual este é comunicado universalmente” (190). Todavia, pensamos que essa *limitação* do conceito de representação na arte está mais em desacordo com seus argumentos gerais que servem de base a seu pensamento sobre a arte do que a posição que assumimos. O que não significa que afirmamos que o conceito de representação na arte exclua o de figuração ou apresentação de um conceito. O que sustentamos é que eles não são *coincidentes*, pois, como diz Adorno, por mais que a linguagem na poesia, por exemplo, queira ser uma pura organização sintática, tendendo ao que ele chama de linguagem mimética, ela, entretanto, não pode se ver livre totalmente do seu caráter semântico ou

bém *representa*, embora não *figure* nada, e que nenhuma obra de arte pode ser beleza livre.

Essa escolha nos parece justificada por dois motivos principais: se entendemos que a definição da arte como sendo representação só é válida para as artes figurativas ou que se empenham na apresentação de um conceito, então toda a análise kantiana referente à arte fica muito restrita e muitos de seus conceitos ficam sem aplicação no caso da música, pintura abstrata, etc.²¹; o que significa que perdemos muito mais conservando a idéia de beleza livre para a música do que rejeitando-a. Por outro lado, o critério usado por Kant para estabelecer a distinção entre beleza livre e aderente na arte (representação *qua* figuração) parece por demais frágil, dado que é uma particularização injustificada do critério usado para a divisão geral da beleza em livre e aderente (o conceito de fim).

Se assumimos que ‘representar’ não coincide com ‘figurar’, então é preciso responder à pergunta de o que é a “bela representação”, e o que seria a “coisa” representada em artes não figurativas. Tanto neste quanto nos casos de uma figuração de alguma coisa, ou apresentação de um conceito determinado, o que está em jogo com o conceito de representação é o fato de que, como diz W. Bartuschat, “a representação, enquanto *produção artística* mesma, é bela” (Bartuschat: 1972, p 154). O que é alvo do juízo de gosto na arte é a própria representação, pois a arte é a *bela* representação de uma coisa, e como o essencial na arte, como diz Kant é a *forma* (cf. 214), então pode-

conceitual, que perfaz, portanto, um de seus elementos essenciais: “O elemento conceitual, enquanto entremeadado, é inalienável na linguagem e também em toda a arte...” (ÄT 149)

²¹ Por exemplo: se Kant diz na própria definição de bela-arte que temos que estar conscientes de que o que vemos é um *produto* humano e não natureza, para julgarmo-la bela *enquanto arte*, então afirmar que a música é beleza livre significa dizer que essa definição não vale para ela. Ou seja, poderíamos julgar uma música como bela *enquanto música*, isto é, *arte*, mesmo não levando em conta que ela é um produto humano, o que é difícil de sustentar.

mos concluir que há um entrelaçamento muito forte entre esses dois conceitos. Isso significa que o juízo de gosto, quando em relação à arte, refere-se a algo que já perfaz um “movimento”, que se constitui precisamente no fato de que o compreendemos a partir de vários momentos. Isto é, no ajuizamento da *bela-arte*, a própria forma, que é conforme a fim sem fim, é julgada *como se fosse* “dinâmica”, pois levamos em conta, no juízo, a própria *produção* artística, o próprio ato formativo-representacional²². O conceito de fim a que a produção da obra está submetida *tem* que ser levado em conta porque a arte quer produzir algo que não esteve sempre já realizado (diferentemente da beleza natural), e “que deve se medir no que perfaz, enquanto o que está para ser realizado, o fim do fazer que se realiza” (*idem*):

É a estrutura da produção subjetiva como ato dinâmico que exige o conceito de fim enquanto perfeição da disposição conjunta de diferentes momentos; pois nesta estrutura reside tanto o fato de que alguma coisa deve ser alcançada, a qual enquanto meta está em vista, quanto o fato de que o ato produtivo permanece atrás desta meta, porque ele não pode já alcançar o que ele quer produzir. Ele é portanto determinado através de um momento que faz necessário o ‘permanecer atrás’, e com isso constitui um ato que produz algo que não está presente de uma vez, mas sim que é acessado somente na justaposição de atos dinâmicos. (*idem*, p. 155)

Assim, poderíamos dizer que a forma da obra de arte é ela mesma representação, um *procedimento* representacional. Por isso o seu conceito de fim traz consigo o de perfeição, que não é deste ou daquele objeto que esteja sendo “figurado”, mas sim

²² Embora a interpretação de Bartuschat tenha sido de grande valia na elaboração de nossos argumentos, nesse ponto nos distanciamos essencialmente dela, dado que aí se considera que a estrutura dinâmica da produção artística levada em conta no juízo sobre a arte também valeria, ao contrário do que Kant pretende, para explicar a disposição das faculdades da mente quando do ajuizamento da beleza natural. Por nossa parte, preferimos a própria intenção de Kant, dizendo que a forma da obra de arte, por possuir sua especificidade em relação à do belo natural, não permite uma igualdade na consideração da atividade da mente no ajuizamento das duas belezas. Em quê, propriamente, a disposição (*Stimmung*) das faculdades da mente diferiria nos dois casos é uma questão que exigiria um aprofundamento que foge ao escopo desse capítulo, que é o de ser, como dissemos, uma introdução ao conceito de forma na *Teoria Estética* de Adorno.

da concretização do próprio ato formativo, o qual parte da matéria (*Stoff*), dada à obra pelo artista enquanto natureza, pois “o gênio fornece à arte (...) rica matéria (*Stoff*)” e é o veículo por meio do qual a *natureza* dá a regra à arte, e chega a estabelecer uma forma conforme a fins que “pode subsistir perante a faculdade de julgar”, e que, “embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades da mente para a comunicação em sociedade” (179).

Como não há arte propriamente dita somente com a matéria (*Stoff*), que se relaciona a um momento conteudístico na arte, é preciso que o artista, através do processo de formação, produza um objeto que tenha como *forma* uma representação desta matéria (*Stoff*), pois somente através dessa forma é que se julga a obra como se fosse *natureza*. Consideremos o que diz Bartuschat:

É obviamente insuficiente considerar o momento da natureza que limita a intencionalidade subjetiva, de modo que este momento se torne o motor impulsionante da própria subjetividade e aja através dela. Pois a natureza não pode esclarecer uma maneira do agir que seja caracterizada através da diferença criador-criação.

A natureza vincula portanto o sujeito a uma inconceituável facticidade na produção artística, que deve ser levada em conta e por cuja origem não se deve perguntar. Mas ao mesmo tempo esta determinação é também uma determinação do sujeito, e por isso de uma estrutura reflexiva; pois se o gênio *enquanto* natureza dá a regra, ele tem que ser mais que mera natureza, pois a natureza não pode relacionar-se a si mesma e não pode produzir uma relação na qual ela pareça ela mesma. (Bartuschat: 1972, pp. 151-2)²³

²³ Se aceitamos essa interpretação como verdadeira, então vemos que um dos pontos da crítica que Adorno faz ao conceito kantiano de ‘gênio’ não é válido:

(...) o conceito de gênio é falso, porque as obras não são criações e os homens criadores. Isso condiciona a inverdade da estética do gênio que *suprime* o momento do fazer final, da *τεχνη* nas obras de arte, em favor de sua absoluta originalidade, quase da sua *natura naturans* e assim dá à luz a ideologia da obra de arte como algo de orgânico e de inconsciente, ideologia que em seguida se amplia em corrente turva do irracionalismo. (256 – grifos nossos)

Adorno não leva em consideração a proposta kantiana de que o gênio tem que ser formado pela escola, de que este não se constitui única e exclusivamente pelos impulsos de originalidade.

A forma da arte tem que ser compreendida, em um só movimento, como produto que parece natureza, como a única possibilidade de um conteúdo, como representação de um representado que não é independente dela. A forma da arte é uma fatura humana que por se constituir através de uma ponte entre a natureza produtiva e o olhar ajuizativo, mostra-se como uma plasmção atemporal (pois não se considera o ato ajuizativo na sua dimensão do decurso no tempo) de um processo de gênese situado no tempo, em que, somente através dela, até mesmo o próprio artista consegue vislumbrar a natureza que deu as regras para sua criação. A própria forma tem que ser compreendida (paradoxalmente) como representação do que ela mesma faz, como um processo representacional da matéria (*Stoff*), dando a esta mesma a possibilidade de vir a ser percebida como o que ela é, ou seja, como natureza. Sem a forma conforme a fim, que subsiste perante a faculdade do juízo, a matéria (*Stoff*) pode ser *Unsim*, apenas absurdo, desvairio, apesar de ser compreendida como o elemento que a natureza dá à arte através do gênio. Ou seja, a natureza, na arte, precisa da forma para poder ser vista enquanto natureza.

O gosto, diz Kant, não é uma faculdade produtiva, mas meramente ajuizativa (Cf. 191). Para nossos propósitos, poderíamos dizer que isso significa que não seria o gosto que faz com que o artista encontre uma forma para a matéria (*Stoff*). Essa forma tem que ser conforme a ele (o gosto), mas não *produzida* por ele. A forma, então, diríamos, é sempre *ainda-não-existente* para o artista enquanto gênio, pois o ato produtivo, como diz Bartuschat, sempre fica por detrás do fim a que a produção da obra se submete (pois se não ficasse veríamos na obra as regras que lhe deram origem), mas essa forma é sempre já dada em relação ao *Geschmack* (gosto). O processo de gênese, portanto, da forma, situa-se em um ponto inefável, imperceptível para o artista, mesmo considerado em todas as suas faculdades – o que explicaria a assertiva de Kant de que o artista não pode fornecer uma fórmula de como fez a obra.

Essa última consideração dá ensejo a uma comparação do conceito de forma assim delineado e a luz de um *flash* de câmera fotográfica. Com efeito, em uma foto noturna, o que se percebe antes de acionar o *flash* são silhuetas de objetos por demais indeterminados para serem fotografados (mas não de modo absoluto, pois senão nem saberíamos o que iria ser fotografado), necessitando-se do clarão iluminador daquela luz para a realização da foto. Mas a iluminação somente surge de uma maneira instantânea: não há meio-termo entre a penumbra dos objetos antes dela e a definição adquirida por seu intermédio. Se o resultado final não agrada, então é necessário uma nova disposição dos elementos, realizada *sem luz*, para que se consiga outras possibilidades formais, que serão ajuizadas até que se encontre aquela considerada bela. O nosso fotógrafo, como o gênio kantiano, age nesse caso sempre *aquém* da forma final, e quando a alcança, ela lhe é dada apenas através do olhar – leia-se: faculdade do juízo –, que não é o que produz aquela forma, mas apenas a julga bela ou não.²⁴

d) Material: entre o gênio e a forma.

Essa metáfora, embora esclareça um aspecto relevante do conceito de forma da obra de arte que temos elaborado a partir do texto kantiano, desconsidera, entretanto, um elemento que também merece atenção. Com efeito, vimos que o juízo de gosto em relação à arte tem que considerar o fato de que ela é um produto humano, o que significa, como dissemos, que um conceito de fim deve ser levado em conta nesse ato ajuizante, com todas as conseqüências que ele tem para o conceito de forma na arte. Como bem observa Jacques Leenhardt, “o juízo estético, na incapacidade em que se encontra de aplicar critérios cujo fundamento não pode ser estabelecido, pode e deve decidir se tal obra é de arte antes de se pronunciar sobre a sua ‘beleza’” (cf. Leenhardt: 1994, p. 345). E isto porque, como diz Kant, pode haver “absurdos geniais”, que com

²⁴ Diz Adorno: “Em virtude de sua dimensão artesanal, toda a arte tem algo de um *fazer cego*.” (286)

incluiríamos no que se chama “arte”, mas absolutamente não “*bela-arte*”, pois para esta é indispensável a adequação ao gosto. Ora, se da mesma maneira que entre a aparência de natureza da forma da obra (trata-se de *bela-arte*) e o juízo de gosto coloca-se a consideração da produção artística (ligada ao conceito de fim), é de se esperar que entre a pura adequação a regras da natureza no gênio e o resultado final da forma totalmente elaborada haja igualmente uma mediação necessária (também ligada àquele conceito).

Embora a *bela-arte* se diferencie da arte mecânica devido ao fato de a segunda produzir algo conforme a um fim determinado, e por isso poder ser aprendida através da imitação, todavia, diz Kant:

não há *bela-arte* cuja condição essencial não seja constituída por algo de mecânico, que possa ser apreendido e seguido segundo regras, e, portanto, algo de *acadêmico*. Pois algo tem que ser pensado aí como sendo um fim, senão não se poderia atribuir nenhuma arte aos seus produtos; seria um mero produto do acaso. (186)

Consideremos o que constituiria esse elemento acadêmico. Primordialmente, dois momentos: a) o caráter mecânico da *bela-arte* e b) a formação do artista ao seguir os exemplos dos mestres.

a) O aspecto físico das obras de *bela arte* é algo que exige um aprendizado específico para que o artista lide com o processo de feitura de sua arte. E nisso o resultado final, a forma da obra, tem como um de seus ingredientes o fato de que o seu autor não pôde fazê-la como bem quisesse, ou seja, há uma limitação física intransponível na realização da obra, com a qual o artista tem que arcar e que somente pode ser vencida a contento de acordo com determinadas regras, que podem ser ensinadas. Assim, entre o impulso criador da obra e sua forma final é preciso a mediação de um conceito de fim que permita estabelecer a ação que melhor se adequa às exigências e limitações colocadas pelo caráter de ser físico da obra (que toda arte tem).

b) Outro elemento se interpõe entre a genialidade do artista e a forma bela da obra totalmente elaborada, e se relaciona ao aprendizado, não de técnicas de elaboração das obras em seu aspecto físico, mas da própria capacidade da exposição de idéias estéticas.

As formas já elaboradas nas obras dos mestres incitam idéias semelhantes nos discípulos. Não que as próprias formas sejam transpostas para as novas obras, pois se assim fosse a primeira qualidade do gênio (originalidade) seria anulada, dado que a obra de arte seria cópia de outra. O que se sucede é que o discípulo, diante de obras de arte e objetos naturais belos, tem a experiência de uma disposição das faculdades da mente propícia ao ato criativo. “Pode-se em geral chamar beleza (seja ela natural ou artística) a expressão de idéias estéticas (...)” (204). Deste modo, a contemplação de idéias estéticas expressas em um objeto belo (arte ou natureza) favorece a criação de novas idéias e o encontro de um meio para expressá-las. Como, entretanto, se dá a passagem do estado de *contemplação* das belas formas para o de *criação*, não parece ser possível descrever, e Kant mesmo não forneceu elementos para isso.

Mas apesar de a simples cópia de outra obra não ser um procedimento legítimo, algo da produção do mestre continua efetivamente na obra do discípulo. Para que uma obra seja rica em idéias não basta que o artista tenha o impulso criador para elas: é preciso encontrar uma expressão adequada para elas, e nesse ponto há que se considerar que alguma coisa no meio de expressão que o mestre encontrou para as idéias estéticas de sua obra é apropriado, mesmo que de modo vago, pelo discípulo. É verdade que “o bom discípulo sempre ultrapassa seu mestre”, mas isso não se dá já desde sempre, e pode ser que reconheçamos que um artista tenha sido aprendiz de outro apenas por vermos as obras de ambos.

Portanto, as formas com que o artista se defronta também estabelecem um certo limite (mas igualmente impulso) à sua imaginação criadora, pois ele, segundo podemos interpretar do texto de Kant, é formado ao contemplá-las, e sua produção terá, mesmo que de maneira remota, algo dessas formas, o que quer dizer que elas serão também um *material* com que ele irá trabalhar.

Confrontemos agora esses dois aspectos, referidos como o caráter “acadêmico” da obra de arte segundo Kant, com a seguinte definição que Adorno dá de *Material*:

aquilo de que dispõem os artistas: o que se lhes oferece nas palavras, cores, sons, até as conexões de todo tipo, até modos de procedimento desenvolvidos para a totalidade: nessa medida também as formas podem tornar-se material; portanto tudo aquilo com que se defrontam, e sobre o que têm que se decidir. (ÄT 222)

Esse conceito (que veremos pormenorizadamente no capítulo III) parece sintetizar ambos os aspectos mencionados sem se limitar a um deles, e a reflexão kantiana a respeito da influência do conceito de fim que lhes subjaz nos esclarece a afirmativa de Adorno de que o conceito de *Material* é o que, do ponto de vista conteudal, melhor satisfaz à distinção *mediatizada* entre forma e conteúdo. Por que mediatizada? Porque não fornece uma separação estanque entre os dois conceitos, nem uma identidade redutora entre eles, mas sim uma mediação necessária entre o conteúdo (que no caso de Kant seria a matéria (*Stoff*), dada pelo gênio enquanto natureza), e a forma (*durchgebildet*, plenamente elaborada, em Adorno, e com uma conformidade a fim sem fim, em Kant), mantendo a diferença específica entre eles.²⁵

²⁵ Essa observação cumpre dupla função: ajuda a compreender o significado dado por Kant ao conceito de fim na obra de arte para o artista através do conceito de *Material* em Adorno, e, reciprocamente – o que para nós é mais importante – esclarece este conceito na *Teoria Estética* pela reflexão kantiana acerca do belo.

Tal distinção mediatizada do *Material* entre forma e conteúdo, juntamente com várias outras categorias, é muito importante para Adorno na delimitação daqueles conceitos, pois ao longo de sua história, a estética teve grande dificuldade de circunscrever o conceito de forma, e isso por vários motivos, que veremos a seguir.

CAPÍTULO II

Forma e consonância

1. Sobre o conceito de forma.

a) *Dificuldades históricas*

Se o juízo de gosto acerca de uma obra de arte tem como seu *fundamento*, diz Kant, a forma da conformidade a fim sem a representação de um fim na medida em que é percebida no objeto; se o essencial na beleza artística e natural é a *forma*; se a bela-arte tem que parecer natureza; se não cabe perguntar pela gênese da obra; e se a matéria (*Stoff*) perde-se por detrás da forma (não sendo possível, deste modo, um juízo a seu respeito); resta a questão: de que mais se pode falar na obra de arte, enquanto beleza, a não ser de sua forma? E ainda: não coincidiriam assim a artisticidade da obra e sua forma?

Essa é uma das dificuldades apontadas por Adorno no conceito de forma, pois historicamente cristalizou-se a tendência de chamar de forma tudo o que é artístico na arte, ou seja, em última instância haveria uma identificação entre arte e forma.²⁶ Essa onipresença da forma, sua ubiqüidade, é devida em grande parte a três fatores: a definição tradicional de forma estética como unidade dos pormenores, seu entrelaçamento com o conteúdo e sua concepção trivial, “que nada indica senão que, na obra de arte, qualquer ‘matéria’ – quer objetos intencionais, quer materiais como o som ou a cor – é mediada, e não simplesmente existente” (214).

²⁶ Cremos que a interpretação que apresentamos sobre a *Crítica da Faculdade do Juízo* tenha mostrado que o pensamento kantiano de alguma forma participa dessa tendência, com a qual Adorno está em diálogo e que não é descartada em termos absolutos por ele: “A arte tem tanta oportunidade [de existência – v] quanto a forma, e não mais” (213).

(A partir de agora todos os números entre parênteses sem outra indicação referem-se à edição original da *Teoria Estética, Ästhetische Theorie*. Nenhuma das citações desta obra têm grifos no original; os que nelas aparecem são sempre de nossa autoria.)

No primeiro caso, a forma é referida a tudo o que garante um privilégio da totalidade em relação aos pormenores, através de procedimentos que pre-formem o material de que dispõe o artista. “Na maior parte dos casos, equipara-se na teoria a forma com a simetria, a repetição. Não há necessidade de contestar que, se se quisesse reduzir o conceito de forma a invariantes, a semelhança e a repetição apresentariam o mesmo desenvolvimento que seu contrário, a dissimetria e o contraste” (212). Ou seja, a dissimetria e o contraste, por si só seriam capazes de fornecer elementos para se pensar a unidade da obra. Mas tais categorias são pouco úteis, uma vez que mesmo onde impera a desordem, onde não há repetições nem simetrias explicitamente localizáveis existe um resto de identidade ou analogia entre os elementos composicionais, uma vez que somente a partir da semelhança é que a diferença pode ser percebida: “sem nenhuma semelhança, o caos permaneceria, por seu turno, um invariante (*Immergleiches*)” (212).

No segundo aspecto, a vinculação intransponível de forma e conteúdo na obra de arte impôs obstáculos à separação conceitual entre eles. O que, segundo Adorno foi resolvido através da oposição dicotômica, ou identidade simples entre eles. Nenhuma das duas possibilidades alcança o fenômeno estético da forma e do conteúdo, uma vez que não consideram, de uma só vez, a identidade e diferença entre eles, ou seja, não vêm sua relação dialética. O que, entretanto, seria propriamente a concepção dialética desta imbricação de forma e conteúdo que Adorno vê em cada obra de arte, constitui, por assim dizer, uma parte importante de nosso trabalho, e será investigado principalmente no próximo capítulo.

No último fator que apontamos, Adorno está de acordo que a noção de forma impede de se pensar que alguma coisa esteja na obra de arte e que não seja mediado pelo espírito, que esteja como na empiria. Isso é até mesmo repetido inúmeras vezes ao longo da *Teoria Estética*, de diversas maneiras: “...a forma seria nas obras de arte

tudo aquilo em que a mão deixa seu vestígio, em que ela intervém” (216); “Nada pode ficar no estado bruto, a coisa mais simples deve trazer esse vestígio civilizacional. Ela é o aroma da arte na obra artística” (437); “A obra de arte é resultante: tem, pois, o momento de nada nela restar de morto, de não-elaborado, de não-formado...” (436). Essa idéia corresponde ao conceito de *Durchbildung*, que poderia ser traduzido por “plena elaboração”, “configuração, estruturação, total de todos os pormenores”, que é muito cara a Adorno. O que é rejeitado por ele é a afirmação de que a forma se limite a isso, que ela não ultrapasse essa idéia de plena elaboração.

Em todos os três casos o conceito de forma é já pressuposto no fato concreto das obras de arte – como unidade preestabelecida, ligada unitariamente ao conteúdo e como soma estática de todas as mediações operadas nos materiais –, e então quaisquer momentos da obra são definidos por ele, e até mesmo ele próprio, ou seja, a definição de forma torna-se *tautológica*. Para fugir dessa tautologia geralmente privilegia-se alguma de suas dimensões – a sucessão temporal na música, e as proporções de espaço na pintura – em detrimento de outras igualmente importantes – a polifonia na música e a cor na pintura²⁷– (Cf. 212), ou então usa-se para sua definição elementos que não são imanentes a seu próprio conceito, “ao passo que este nada quer esteticamente fora de seu próprio termo” (213). Ou seja, para sair do círculo vicioso apela-se a algo que fere indevidamente a *autonomia* do conceito de forma, pois este não admite uma definição anterior ao fato concreto da elaboração de uma obra, ou então retira-se algo da unidade sintética da forma enquanto totalidade dos momentos da obra, privilegiando o desenho à cor, por exemplo, para então pensar artificialmente uma nova reunião de seus termos. Essa é a questão de como a forma pode ser compreendida além de si mesma, em sua re-

²⁷ Esse é precisamente o caso de Kant, que considera na música a composição (KdU B 178), e nas artes plásticas o desenho (KdU B 42), como constituintes formais por excelência.

lação ao *outro* (incluindo-se aí também o *conteúdo*), sem, entretanto, deixar de se definir autonomamente.

b) Definições tradicionais de forma

A resposta a tal questão pautou-se tradicionalmente, segundo Adorno, em dois princípios básicos: o da subjetividade e o da matematização.

De acordo com o primeiro, a forma seria o resultado (global) da atividade do sujeito, em que este, ou utilizando deliberadamente elementos pré-dados, como no caso da composição pictural antes do impressionismo, ou seguindo suas próprias intenções, estrutura, conforma, a obra “como algo de subjetivamente conferido, impresso” (213).

Contra isso Adorno diz que “esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva. Habita precisamente onde o construto (*Gebilde*) se separou do produto” (214). Ou seja, a forma é o ponto de inflexão onde o fabricado perde sua qualidade de “ser feito”, tem a aparência de não-fabricado. Na forma da obra as intenções do sujeito são satisfeitas e ultrapassadas. Nesse processo a obra transcende seu *Gemachtsein*, a qualidade de ser feita, fabricada, de ser um produto humano, submetido a relações determinadas de produção e de ser resultado das intenções do sujeito²⁸: “Que as obras de arte, graças à sua organização, não só sejam mais do que o organizado, mas também mais do que o princípio de organização – pois, enquanto orga-

²⁸ Por mais que Adorno queira negar a aproximação com Kant, dizendo que “a arte não é, como o idealismo quis fazer crer, natureza (...)” (103. Cf. K. Baum: 1988, p. 276.), vemos que essa perda do caráter de fatura humana coaduna-se com a afirmação kantiana de que a arte deve *parecer* natureza. Kant não diz que a arte deva *ser* natureza, mas tão somente, como mostramos, que não transpareça na forma da obra as regras segundo as quais o artista a elaborou. A afirmação de Adorno de que as intenções do sujeito são dissolvidas na obra e não transparecem em sua forma final totalmente elaborada diz algo semelhante.

nizadas, obtêm a aparência do não fabricado –, constitui sua determinação espiritual.” (196).

Por outro lado a redução da forma a relações matemáticas seria falsa, uma vez que tais relações são apenas um momento em sua constituição, são seu “veículo”, configuram um modo de procedimento aplicado em épocas em que se esvanecem os cânones de antemão utilizados pelos artistas. Épocas em que nenhuma forma prévia é dada ao sujeito, que se entende então liberto de qualquer concepção pré-dada do que seja a arte, situação definida por Adorno como “nominalismo estético”, uma vez que os universais perdem seu valor frente à inelutabilidade da obra individual como parâmetro para sua própria compreensão.²⁹ Nesse ponto do desenvolvimento histórico a matematização é empregada como meio de pré- formação do sujeito, como um princípio formador que garanta um mínimo de balizamento na constituição formal da obra, combinando o estado de sua razão subjetiva “com a *aparência* de objetividade segundo categorias como a universalidade e a necessidade; aparência, porque a organização, a relação recíproca dos momentos que constitui a forma, não promana da estrutura específica [ou seja, especificamente matematizada – vf] e fracassa perante a particularidade [isto é, não conserva a riqueza da multiplicidade dos particulares – vf]” (212).

Uma vez mais a crítica de Adorno não é simplesmente contra a afirmação de que a intenção do sujeito ou a pré-configuração matemática fazem parte da forma estética, mas sim de que esta não é redutível àquelas. A intenção subjetiva, por exemplo, por mais que se dissolva na forma totalmente elaborada, faz parte do processo de constituição da obra. Embora ela não seja, por exemplo, o conteúdo das obras de arte, isso se dá não “porque não esteja garantido a qualquer intenção, por mais sobriamente que esteja aprontada, que a obra a realize –: apenas um rigorismo obtuso a poderia desqualificar

²⁹ Sobre o nominalismo estético, cf. item 3-b deste capítulo.

como momento” (226). Ou seja, a intenção é um momento válido na constelação de elementos da obra de arte, participa também em sua objetivação.

De maneira semelhante, vemos que a afirmação de que “forma” coincide com “arte” é falsa precisamente por descurar do fato de que a primeira é apenas um *momento* entre outros, apesar de ser o mais importante.³⁰

c) *Forma como momento*

Adorno pode falar sobre o conceito de forma por que ela pode ser *negada*, ou seja, nenhum conceito é *suficiente* para definir a arte, nem mesmo o de unidade estética, que é o que define a obra de arte em sua separação relativamente ao mundo empírico.

A unidade formal articulada da obra de arte é indispensável para se pensar a especificidade do fenômeno artístico. Pois “a forma é a coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja –, mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente” (213). Ela por si só, entretanto, não é garantidora da artisticidade da obra, pois nem a expressão, nem a harmonia, nem o conteúdo, nem qualquer outro momento isoladamente consegue circunscrever a totalidade do que seja a obra de arte. O problema em relação ao momento da forma é acrescido da dificuldade oriunda do fato de que ela é *conditio sine qua non* para a compreensão mínima da existência da coisa enquanto obra de arte, e na maioria das vezes funciona como elemento usado na definição de todos os outros.

É verdade que a obra de arte se define pela totalidade do que se encontra sob o domínio da forma, mas essa unidade, totalmente articulada, ressoa uma identificação secreta (que escapa a qualquer determinação conceitual discursiva anterior à própria obra) com o que lhe é contrário, ou seja, a natureza como não-formada, como caos,

³⁰ Cf. Allkemper: 1981, pp. 155 ss.

como multiplicidade indeterminada. A síntese da obra estética tem que ser feita em relação a momentos incompatíveis, não-idênticos, que não se adaptam uns aos outros, ao contrário do que acontece nos objetos da realidade empírica. A identidade desses momentos dispares na arte não é estática, decidida de antemão ou de uma vez por todas, mas sim processual, “porque até sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo” (263).

Se por um lado no complexo da obra de arte a forma é apenas um dos momentos, por outro ela mesma não pode ser definida por um único conceito. Se ela não basta para explicar o fenômeno estético em sua totalidade, o conceito de unidade, por exemplo, não é suficiente para delimitá-la. É necessária a consideração de vários fatores, que não se harmonizam necessariamente. Em nosso texto agrupamos esses elementos em 2 blocos: “Logicidade” e “Articulação”.

2. Logicidade

“Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar sua forma” (211). É paradoxal que Adorno diga que haja “logicidade” nas obras de arte, uma vez que é comum dizer-se que a arte foge totalmente ao âmbito do pensamento lógico, pois, como ele mesmo diz, elas não formulam juízos, nem são conceituais.³¹ Portanto, é preciso que se veja em que consiste a “lógica” e, ligada a ela, a “causalidade” da arte segundo Adorno.

³¹ Na verdade haveria uma dimensão conceitual na arte, mas não discursiva, ligada propriamente à conformidade a fim. Mas precisamente pelo fato que a arte é “sem fim”, sua conceitualidade é sem conceito. Pela definição de fim dada por Kant em §10, vemos que a noção de fim está sempre vinculada a um conceito. Toda conformidade a fim é, portanto, uma conformidade a conceito, mas nem toda conformidade a conceito é uma conformidade a fim (nem todo conceito é a causa da existência ou da forma de algum objeto).

a) A lógica na arte

“Embora as obras de arte não sejam conceituais nem formulem juízos, são lógicas” (205). Elas têm sua lógica própria, apesar de não ser a do discurso racional, mas que paradoxalmente provém desta. Há, portanto, uma relação de identidade e diferença entre os dois domínios lógicos: discursivo e estético.

Algo da coerência (*Zusammenhang*) das obras de arte deve poder ser pensado conforme às regras da consequência lógica discursiva, senão sua relação com o que lhe é heterogêneo seria insignificante e elas seriam de antemão privadas de qualquer poder crítico, que questionasse a própria racionalidade instrumental. Também nada nelas seria enigmático, e sim, como diz Adorno, misterioso, ou seja, nada convidaria a uma reflexão acerca de seu conteúdo de verdade. As obras estéticas, tal qual os enigmas, propõem uma reflexão acerca de sua verdade através de sua própria estrutura, que ao mesmo tempo a aponta e a oculta. Mas se tal verdade não pudesse minimamente ser elaborada em termos discursivos nada estimularia nosso contato com as obras e elas “*a priori* funcionaria[m] em vão” (206).

Que a arte seja uma crítica radical do estado de coisas existente, isso é afirmado repetidamente ao longo da *Teoria Estética*. Entretanto, a racionalização do mundo, correlativa de seu desencantamento, chegou a tal proporção, que qualquer procedimento que tente combater-lhe sendo absolutamente diferente dela em seus procedimentos é simplesmente negado em virtude da globalização do processo, e conseqüentemente anulado em sua força de contestação. Esse procedimento é tido de antemão como irracional, pois não se adequa ao modelo de racionalidade dominante, sem conseguir, deste modo, denunciar aquilo que se tornou o próprio mundo totalmente administrado: algo irracional. A força do poder crítico estético reside precisamente em que sua lógica, ou se se quiser, sua racionalidade, imita *radicalmente* o procedimento da razão instru-

mental, ou seja, estabelece um domínio unitário de elementos em princípio dispersos. Entretanto, precisamente devido ao fato de que a manipulação dos materiais de que dispõe o artista é *radical*, o domínio sintético da esfera estética é *qualitativamente* diferente do da razão instrumental, qualitativamente *infinito* em relação ao desta, pois ultrapassa as limitações impostas pelas rede categorial do sujeito na realidade empírica, estabelecendo uma síntese que é “paradoxal segundo as regras da outra lógica” (207).

O fato de a lógica estética ser ‘paradoxal’ nesse sentido parece ser um elemento chave para a sua compreensão. Indica, segundo pensamos, que a unidade da forma da obra de arte está em um plano acima da síntese que a racionalidade empírica consegue estabelecer em seu domínio, constitui-se “como um ser *sui generis*, como uma segunda natureza” (208), o que faria com que a própria *unidade* racional empírica seja *um* dos elementos de que a racionalidade estética se serve em sua síntese formal: “O fato de as obras artísticas não serem unidade de uma diversidade, mas a unidade do uno e do múltiplo implica que elas não coincidam com seu aspecto fenomenal” (455). A unidade racional empírica se dá diretamente sobre os particulares, enquanto que a síntese estética tem como um de seus constituintes a própria *multiplicidade*, o que significa que as obras de arte têm a propriedade de negar dialeticamente seu rigor lógico, de “suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua idéia; para aí aponta o momento de ruptura em toda a arte moderna” (208). “O que é única e perfeitamente coerente não constitui uma coerência. (...) As obras acadêmicas não valem nada, porque os momentos que sua logicidade deveria sintetizar não suscitam nenhum impulso contrário e, na realidade, não existem” (281).

Segundo Adorno, a relação com a matemática, tanto na Renascença quanto recentemente no dodecafonismo, é “a autoconsciência da arte de sua dimensão lógica” (205). Mas como vimos, a matematização das relações entre seus elementos não

é a forma, mas apenas um de seus momentos. Do mesmo modo, se a lógica da arte é comparada diretamente aos procedimentos matemáticos e científicos de uma maneira geral, ela se hipostasia e perde sua especificidade, ou seja, ela “não deve tomar-se *à la lettre*” (206). É uma lógica “abaixo de suas forças” (idem), pois confere “a todos os acontecimentos particulares e às soluções uma margem de variação muito maior do que acontece na lógica formal (...)” (idem). Pelo fato de renunciar aos fins empíricos – o que constitui uma marca essencial da arte – a lógica adquire esteticamente um caráter obscuro, ao mesmo tempo contido – dentro de seu próprio domínio lógico, com suas peculiaridades – e frouxo, por não ser rigoroso segundo o modelo da outra lógica (Cf. 206).

Adorno distingue basicamente, com fins ilustrativos, duas tendências históricas de modelos de logicidade das obras: a das obras clássicas e a das nominalistas. As primeiras, que têm, segundo a opinião corrente, uma logicidade mais estrita, pois seguem padrões preestabelecidos, admitem em seu interior, contrariando essa idéia, uma variação interpretativa – no caso da música – muito maior do que as últimas, que são

individualmente de todo organizadas. Estas são superficialmente mais alógicas, menos transparentes a esquemas e fórmulas geralmente preestabelecidos e com afinidade conceitual; contudo, na profundidade, são mais lógicas, subordinam-se mais rigorosamente à consistência lógica. Mas ao aumentar a logicidade das obras de arte, suas pretensões são cada vez mais tomadas à letra até à paródia das obras totalmente determinadas, deduzidas a partir de um material mínimo, desnuda-se o “como se” da logicidade. O que hoje parece absurdo é função negativa da logicidade integral. Retribui-se à arte a não existência de quaisquer raciocínios sem conceito e sem juízo. (206-7)

Reside aqui uma dificuldade em compreender porque Adorno diz que o aumento da logicidade leva a tomá-la à letra, dado que as obras não totalmente formadas ou elaboradas não são, a rigor, consideradas obras de arte por ele, como vimos no item anterior. Isso se constitui uma aporia da própria arte. Não há uma solução pacífica que reconcilie a necessidade de total elaboração de todos os pormenores, de modo que nada reste de não formado, e a necessidade de não hipostasiar sua lógica. A *Durchbildung* é

um momento necessário na constituição do domínio estético, em sua separação da empiria, mas ela não deve incluir a idéia de que o movimento da obra rumo à sua coerência seja unidirecional e positivo, isto é, a-dialético. A obra não deve ficar nem aquém nem exclusivamente abandonada à sua lógica imanente, ou seja, deve transcendê-la, incluindo em sua própria unidade formal a multiplicidade, o caos, a dissonância, como elementos necessários. A lei formal, segundo a qual todo o particular na obra deve ser mediado pelo todo, ou seja, formado, elaborado, suscita um conflito permanente com sua logicidade. Aquela é princípio desta, mas rejeita-a em nome de uma síntese que não violenta as particularidades, mas paradoxalmente necessita dela para ser aquilo que pretende. Sendo inadequada segundo os padrões da lógica formal, diz Adorno que a lógica estética é intimamente entrelaçada com a *causalidade*. Por quê?

b) A causalidade na arte

Segundo o autor da *Teoria Estética*, “na arte, esvanece-se a diferença entre as formas puramente lógicas e as formas que se abrem à objetividade; na arte, hiberna a inseparabilidade *arcaica* de lógica e causalidade” (idem). Pelo fato de conter em si mesma a multiplicidade como uma constituinte de sua unidade, a lógica estética não corresponde às exigências da lógica formal, uma vez que a *liberdade* dos particulares na obra não existe na realidade empírica, em que são coagidos a uma identidade com o sujeito através de categorias racionais. Mas essa liberdade não prejudica a síntese formal estética, uma vez que esta surge precisamente a partir do movimento divergente dos particulares. Há uma correspondência (ou coincidência?) entre a síntese lógica da obra e a totalidade das divergências dos elementos materiais. A estrutura lógica da obra determina a concatenação causal de seus elementos e ao mesmo tempo é determinada por ela. Aquilo que a obra quer de si mesma é determinante do que acontece aos individuais e

vice-versa. Essa imbricação de lógica e causalidade é *arcaica* porque nos seus inícios a imagem artística era signo do que deveria acontecer magicamente no real.³²

Apesar de tais diferenças entre a racionalidade estética e a da realidade empírica, os elementos que entram na objetivação da obra de arte não são absolutamente outros em relação aos da empiria: “A arte não possui em si, sem qualquer mediação, o espaço, o tempo e a causalidade, nem se mantém (...) como esfera ideal muito além de suas determinações; influenciam-na como que de longe e imediatamente se tornam nela um outro” (207). É interessante notar que essas categorias, apesar de mediatizadas, conservam-se como um *outro* na obra. Ou seja, a mediação operada pelo espírito em relação ao elemento empírico na arte não é tal que este perca seu elemento de estranheza, de alteridade, para com o meio estético. “Por muito que a arte tenha sido marcada e intensificada pela alienação universal, aquilo que menos a aliena é o fato de nela tudo ter passado pelo espírito e ter sido humanizado *sem violência*” (173). Isto é, o espírito se liberta de sua atitude violentadora do particular, da natureza enquanto outro, na passagem para o meio estético. Como isso se dá?

Temos uma indicação para tal resposta na seguinte passagem da *Teoria*

Estética:

Se essas formas [espaço, tempo, causalidade – v] são na existência externa as formas determinantes do domínio da natureza, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas *livremente*. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente o domínio da natureza. (...) Sem dúvida essas categorias tornam-se fixas, seu poder não é negado, mas desapossadas de sua *obrigação*. (209)

Pelo fato de radicalizar a racionalidade prático-empírica e colocá-la em uma esfera em que suas categorias são manipuladas com liberdade absoluta pelo sujeito, pois até mesmo a multiplicidade e a divergência dos materiais são parte da unidade da

³² Falaremos mais pormenorizadamente sobre este ponto no item 3 do próximo capítulo.

forma da obra, o espírito se liberta de seus fins dominadores, dado que a possível síntese racional empírica dos elementos da obra é apenas um momento de sua objetivação, que é negado dialeticamente na plena elaboração da obra de arte, a qual abarca o que é contrário a este momento de síntese.

No domínio estético o sujeito vê que sua racionalidade não é a última instância de verdade, pois é transcendida, negada dialeticamente, mas também que isso somente pode ser percebido através dela. Deste modo tudo na obra parece ser em si mesmo, não se subordinando às categorias subjetivas que tendem a subsumi-la em um princípio universal abstrato como o de troca. Mas misteriosamente esse “em-si” somente existe através do “para-o-sujeito”, na medida em que somente este é capaz de realizá-lo: “[Na arte – vf] não deve existir nenhuma diferença entre o em-si e o para-nós: enquanto bloqueadas, as obras de arte são justamente imagens do ser-em-si” (192).

A forma da obra, enquanto unidade que é “imagem do ser-em-si”, *refrata* as categorias de espaço, tempo, causalidade, pois elas não têm mais um significado imediato, mas necessariamente mediatizado pelo todo da obra, que as integra em um novo domínio. “Tal refração (...) confere à arte o aspecto de liberdade” (207). Mas precisamente por ser a aparência de um ser-em-si a arte desmente esse seu caráter, em favor de seu próprio conceito, que constitui sua separação em relação à racionalidade instrumental. Esta pretende a identidade entre sujeito e objeto sem considerar em sua síntese a diferença das particularidades deste último, a fim de manipulá-lo como ingrediente no processo tecnológico de domínio da natureza, e inseri-lo na empiria prática, onde cada particular é subsumido na sociedade de troca e é plenamente substituível. A unidade da forma estética, entretanto, tal como sua logicidade, deve suspender-se, para não se igualar à unidade violentadora da razão instrumental, que não se nega e se desenvolve unidirecionalmente em direção à identidade pura e simples.

O ingresso no âmbito estético, apesar de este ser qualitativamente diverso em relação à empiria, não retira dos materiais, como já se disse, sua natureza heterogênea em relação à obra, o que configura a arte como um modo *sui generis* de o sujeito se relacionar com o mundo, ou seja, ela é, à sua maneira, um modo de conhecimento.

c) Arte como conhecimento³³

Nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto. As categorias estéticas devem definir-se tanto por sua relação ao mundo como pela renúncia a este. A arte é conhecimento em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e de suas categorias, por seu vínculo com o que, ademais, se chama o objeto do conhecimento, mas talvez ainda mais pela crítica tendencial da *ratio* dominadora da natureza, cujas determinações fixas ela abala através da modificação. Não é enquanto negação abstrata da *ratio*, nem mediante a ominosa visão imediata da essência das coisas que a arte procura fazer justiça ao que é oprimido, mas ao revogar o ato violento da racionalidade pela emancipação deste relativamente ao que na empiria parece ser seu material inalienável. (209)

Se, como diz Adorno, a arte como conhecimento não tem objeto, talvez seja porque “o conhecimento, que a arte é, está em sua posse, mas de algo enquanto lhe é incomensurável” (191).

É necessário que a arte seja incomensurável ou cega nesse sentido quanto a seu objeto para que não haja a interferência de um princípio identificador minimamente abstrato na relação do homem com a natureza, ou do sujeito com o objeto. Paradoxalmente, a arte é conhecimento (crítico-reflexivo) somente na medida em que desconhece *necessariamente* aquilo que ela persegue. O que significa que ela é conhecimento enquanto *ato* que coloca um campo de forças que não se anulam reciprocamente e em que umas não dominam as outras, e mostram assim uma relação de alteridade em relação ao sujeito que apresenta algo afim a ele mesmo, para além da dominação da natureza. O

³³ Sobre o tema da arte como conhecimento, cf. o minucioso trabalho de M. Zenck, *Kunst als begrifflose Erkenntnis*, München, 1977. Especificamente sobre a relação entre o domínio estético e cognitivo da natureza na *Dialética do esclarecimento*, cf. pp. 21-49 do livro de Zenck.

sujeito se encontra em uma situação em que sua própria racionalidade respeita aquilo a que se dirige, mas por força dessa própria coisa. Há um assujeitamento do sujeito, na medida em que ele percebe no artefato uma condensação exacerbada de sua racionalidade, que ultrapassa os limites de ação de sua própria razão operatória. Assim a arte mostra à razão que esta é capaz de uma síntese de elementos materiais que consegue incluir em sua unidade algo daquilo a que ela se dirige e que a nega enquanto tentativa de identificação totalizante.

Por isso a arte é conhecimento, embora não seja conceitual. ‘Embora’? Precisamente pelo fato de não o ser! A ausência do elemento conceitual faz com que a arte, paradoxalmente, seja “menos aparente, menos cegada pelas leis subjetivamente dadas, do que o conhecimento empírico” (191). Ou seja, apesar de as categorias subjetivas terem o poder de descortinar um inestimável horizonte de possibilidades de compreensão do mundo, têm, entretanto, a propriedade de obscurecer a relação do espírito com seu outro, com o que escapa à *unidade* racional estabelecida por suas categorias. Na experiência estética, a relação sujeito-objeto tende francamente para o objeto:

As obras de arte representam as contradições enquanto todo, a situação antagonista enquanto totalidade. Só através de sua mediação, não mediante seu *parti pris* direto, é que são capazes de transcender, graças à expressão, a situação antagonista. As contradições objetivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas por sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objeto na composição interna das obras de arte. (...) Os antagonismos são tecnicamente articulados: na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa; só isto constitui o conceito estético da forma. (479)

A forma da obra de arte, enquanto totalidade, mediatiza a representação das contradições presentes na realidade empírica e dá expressão a elas. Como essa totalidade transcende a unidade categorial subjetiva, ela absorve aquilo que escapa à possibilidade de visão imediata do sujeito, o qual se constitui assim como um *momento* na consti-

tuição do artefato. A experiência com a obra, portanto, mostra ao sujeito algo que ele mesmo não podia ver com sua razão instrumental, mas que estava presente nele próprio enquanto ser vivo. Por isso Adorno diz que o sujeito, que pensa ser o ponto último de toda a experiência, é radicalmente mediatizado pelo objeto na experiência estética.

Mas paradoxalmente a transcendência do elemento racional, da síntese dos particulares operada pela razão instrumental, é feita através da assimilação de uma imperfeição em sua própria efetividade. A ordenação formal é, portanto, ao mesmo tempo rigorosa e insuficiente: “A *articulação*, graças à qual a obra de arte adquire sua forma, concede em certo sentido também incessantemente seu declínio” (219).

3. Articulação

a) *Insuficiência da articulação*

A síntese que figura na idéia de forma não pode ser realizada plenamente. Uma vez que a multiplicidade é um de seus elementos, a forma jamais consegue articular-se de tal modo que o múltiplo, o divergente, se identifique à unidade, senão seria “realizada a identidade do idêntico e do não-idêntico perante cuja irrealizabilidade, porém, a obra de arte se fecha no *imaginário* da identidade simplesmente para si” (219). Por isso Adorno diz que a unidade da forma da obra de arte é *aparência*, pois tem que ser simulada, possui a *ilusão* de um ser-em-si, cujas contradições são resolvidas internamente. Mas pelo fato de que na realidade exterior tais contradições persistem, elas necessariamente sobrevivem na obra de arte, que tenta a todo custo ocultá-las. A articulação do todo estético tem já como seu princípio sua própria insuficiência. Por mais que a obra queira transcender sua qualidade de algo fabricado, queira ser uma forma pura, “um resto de elemento externo” sempre sobrevive “na unificação do divergente” (idem). “As obras de arte perdem-se para se encontrarem: a categoria formal para isso é o episódio” (220).

“Pois a articulação não consiste na distinção como meio de unidade apenas, mas na realização dessa diferença (...)” (284). A *realização* da diferença é mais que a distinção como meio de unidade. Não se estabelece a unidade através *apenas* da articulação de todos os particulares de modo que eles tenham uma identidade própria. É necessário que a identidade dos particulares seja conseguida através de sua subssunção no todo que mediatize a expressão da multiplicidade da obra. A unidade da obra não se dá apenas e diretamente sobre os particulares, mas sobre a multiplicidade e a unidade. “A unidade estética adquire sua dignidade mediante a própria pluralidade” (285), ou seja, a multiplicidade é um dos momentos da forma da obra e não tão somente os particulares, o que significa que a totalidade formal é uma mediação necessária para os elementos que a compõem. A forma é essencialmente, portanto, um conflito entre a síntese que ela quer dos particulares e a multiplicidade que se esquivava a ela.

A insuficiência da articulação é sentida especialmente no problema do final na música, do desenlace na poesia. O ponto final, praticado nas obras tradicionais como um “centro” para onde se dirigem todos os momentos, se afigura como possibilidade de totalidade “fechada” da forma. “Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente *aberta*, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão” (221). Esse princípio relaciona-se ao fenômeno histórico do *nominalismo estético*.

b) Nominalismo e forma aberta

“As obras muito velhas desaparecem porque a rotina as dispensava da articulação” (284). Essas obras são aquelas que ainda não sofreram o “ataque nominalista”, que se apoiam ainda em uma conceitualidade prévia à sua própria elaboração. Por outro lado, à medida que se acentua a ausência de conceitos prévios, mais a obra individual se

esforça por fazer surgir um “conceito” que lhe seja próprio, a partir da reatualização de um começo “mágico”, mas ao mesmo tempo desencantado, de ação, com a colocação de uma esfera própria, com uma relação finalística extremamente articulada em si mesma, para além da finalidade prática exterior, à qual se fecha obstinadamente. Mas tanto mais ela se recusa também a um conceito discursivo *a posteriori* genérico a cerca da arte: “Na crítica, (...) raramente se cai na conta de que, individual ou coletivamente, a arte não procura seu próprio conceito que nela se desdobra (...)” (220).

A relação entre a pré-conceitualidade e a obra individual se faz sentir também na relação da forma desta com a noção de ‘estilo’. Segundo Adorno, a logicidade das obras de arte “deveria revelar-se tanto mais laxa quanto mais obliquamente os estilos pré-ordenados produzem por si mesmos a aparência da logicidade e aliviam a obra particular de sua execução” (206). Da mesma forma que dissemos que em vez de haver um conceito prévio para a obra de arte cada uma deve possuir seu “conceito”, “a obra que não se subssume a nenhum estilo deve possuir seu estilo ou, como Berg dizia, seu ‘tom’” (308).

O nominalismo estético é essencialmente uma crítica radical do particular ao universal. Cada obra se esforça por alcançar sua coerência interna própria independente de fórmulas que antecipem uma resolução formal que garanta sua identidade, e uma das maneiras que as obras de arte tradicionais dispunham para tal identidade coerente é o fechamento, a rotundidade, de sua forma.

O nominalismo estético é um processo na forma e transforma-se, por seu turno, em forma: também aí o universal e o particular se mediatizam. As interdições nominalistas de formas pré-dadas são canônicas enquanto ordens. A crítica das formas confunde-se com a de sua adequação formal. A distinção entre o fechado e o aberto, importante para toda a teoria das formas, é prototípica. As formas abertas são as categorias universais de gêneros que buscam o equilíbrio com a crítica nominalista do universal. (326)

Esse equilíbrio não é resultado de uma coexistência harmoniosa e tranqüila entre a universalidade pretendida pela obra individual e a forma aberta. Uma vez que não há nas obras nominalistas um princípio de organização, aquela identidade das obras individuais torna-se cada vez mais problemática, dado que elas “necessitam sempre da intervenção da mão diretora, que escondem por causa de seu princípio” (329). Poderíamos dizer que a forma aberta radical – uma obra *puramente* nominalista – é uma contradição nos próprios termos, pois ela não conteria em si mesma um princípio que garanta sua unidade e enquanto artefato não pode rejeitar de modo absoluto um direcionamento por parte do sujeito que a faz: “Na insuficiência das formas abertas (...) culmina a *aporia* histórica do nominalismo da arte” (327).

Diante dessa aporia, algumas obras, como “a *action painting*, a pintura informal, a música aleatória, gostariam de levar ao extremo o momento resignativo: o sujeito estético dispensa-se do esforço da configuração do que ele desespera de suportar durante mais tempo; imputa por assim dizer ao contingente a responsabilidade da organização” (idem). Que essa atitude redunde em algo tão alheio à arte quanto o preestabelecimento de formas, isso aponta uma das características da arte que se agudizou na contemporaneidade: não há uma linha de desenvolvimento sem solução de continuidade entre a mera contingência do múltiplo que toda obra tem e sua pretendida universalidade. Se a fuga da identidade imposta através de procedimentos padronizados é “a coação nominalista para o autêntico”, por outro lado “nenhuma obra de arte merece seu nome se não afastar de si, perante sua própria lei, o elemento contingente” (idem).

A articulação radicalmente rigorosa da forma da obra é a tentativa desesperada de captar a efemeridade constitutiva da universalidade pretendida por ela e trazê-la à duração. A fim de que essa sua universalidade sobreviva, é necessária a inclusão de uma negação determinada de sua própria articulação, de modo que o movimento interno

de conflito entre a unidade coerente e sua insuficiência convirja em uma *determinação dinâmica* dos particulares. Tal convergência, entretanto, faz-se também em sua relação mimética com o sujeito, que somente a percebe em sua dimensão estética na medida em que a imita, isto é, segue o movimento imanente de contradição e de reconciliação no interior dela. Somente na medida em que se compreende a arte como uma extrema articulação que necessariamente se derrota, para poder em sua efemeridade protestar em um rápido e cansado fôlego contra a dureza da unidade racional petrificada da realidade empírica, somente assim compreende-se a arte como uma verdade mais profunda acerca do espírito, para além tanto dos antagonismos que ameaçam de morte o particular incessantemente, quanto das sínteses que falsificam um estado de reconciliação inexistente e que aprofundam as contradições das quais se nutrem. Se há alguma síntese possível entre a identidade e a não-identidade, a obra de arte a procura somente enquanto constitui sua própria identidade a partir da alteridade.

Pois a forma, segundo o próprio conceito, só é forma de alguma coisa e este alguma coisa não pode transformar-se em simples tautologia da forma. Mas a *necessidade* desta relação da forma ao seu outro corrompe a própria forma, que já não pode impor-se, perante o heterogêneo, como o elemento puro, que ela enquanto forma pretende ser, tal como precisa do heterogêneo. (idem)

Uma vez que a própria forma necessita da relação ao seu outro, que por sua vez a corrompe, torna-se necessário delinear as facetas desse heterogeneidade. É o que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

FORMA E ALTERIDADE

“Em sua diferença com o ente, a obra de arte se constitui necessariamente em relação àquilo que ela não é enquanto obra de arte e que a constitui unicamente uma obra de arte” (18). “Não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia” (24). A constituição da identidade estética necessita de um elemento de alteridade, caso contrário a síntese da forma da obra iguala-se à da razão operante no mundo empírico prático. Tal heterogeneidade pode ser abordada sob dois pontos de vista principais: em relação à *arte* como um todo e à *forma* da obra. Em nosso texto optamos pelo segundo como tema central deste capítulo e fio condutor da argumentação, estando o primeiro como um dos aspectos que auxiliam no trabalho de circunscrevê-lo. Essa escolha se deve ao fato de que para delinear o conceito de ‘forma’, objetivo central de nosso texto, é necessário, pelo que já dissemos, tratá-lo como momento entre outros, e a heterogeneidade relativa a ele pode ser circunscrita a partir de elementos internos à própria obra, que ressoam, por sua vez, a alteridade com relação à arte em geral. Assim ambos os aspectos do caráter heterogêneo são etapas um em relação ao outro em nosso texto. O próximo item tratará de um conceito importante na relação entre o conteúdo, principal aspecto da heterogeneidade, e a forma: o *material*.

1. Material

a) A distinção forma-conteúdo

“Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir em sua unidade e contra a concepção sentimental de sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação” (220-1). A distinção tradicional entre os dois conceitos leva a mal-entendidos acerca da efetiva relação entre os dois. Dada a profunda ligação entre eles, a estética tradicional tende ora a privi-

legiar a distinção analítica para depois uni-los abstratamente, ora a postular sua unidade indiferenciada na obra. Essa segunda idéia Adorno identifica na arte moderna: “A ausência de qualquer diferença entre a articulação e o articulado, a forma (*Gestalt*) imanente e o conteúdo, é fascinante sobretudo como apologia da arte moderna, mas dificilmente se pode manter” (137). Se houvesse tal coincidência perfeita entre eles, isso significaria ou uma redução do conteúdo à forma, ou vice-versa. No primeiro caso as obras de arte seriam aquilo que elas valem para o filisteu: um jogo gratuito de elementos materiais que não exigiriam uma reflexão acerca de sua verdade, de sua espiritualidade. Se empregássemos a classificação kantiana das artes, diríamos que tratar-se-ia da arte *agradável*, em que o mero prazer das sensações é um fim em si mesmo para a obra, e não, como já dissemos, um modo de conhecimento (reflexivo). Se, por outro lado, reduzíssemos a forma ao conteúdo, isso significaria anular o fenômeno estético como tal, uma vez que a mediação da forma daria lugar a uma brutalidade absoluta da materialidade da obra. Os elementos físicos tal como eles lá se encontram já seriam por si próprios o que a obra tem como seu conteúdo: “empíria grosseira”, ou seja, não espiritualizada, não *mediatizada*.

“Do ponto de vista conteudístico, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada” (222). Apesar de o material tender mais para o lado do conteúdo, não coincide com ele. Mesmo que se considere todos os elementos materiais em uma obra, essa totalidade não perfaz aquilo que seria o conteúdo do artefato enquanto *obra de arte*, uma vez que a unidade da *forma*, que ultrapassa a mera síntese dos particulares, necessariamente refrata a entrada dos elementos na obra, que adquirem uma existência segunda em virtude dessa refração. A forma é uma mediação necessária do conteúdo: “O momento conteudal da arte moderna tira sua força do fato de que os procedimentos mais progressistas da produção material e de sua organização não se limitam ao domínio em que apareceram imediatamente (...)” (57), ou seja, são modificados, refra-

tados esteticamente. “(...) A objetivação da obra de arte não se confunde com seu material, (...) mas constitui, pelo contrário, a resultante do jogo de forças vigente na obra, aparentada com o caráter de coisa enquanto *síntese*. (...) Pois, tanto quanto as obras de arte são obras, surgem como coisas em si mesmas, objetivadas em virtude de sua própria lei formal” (153).

Mas o material também já não é pura fisicidade. Quando o artista se defronta com um material ao realizar uma obra, este já se encontra de certo modo espiritualizado, sofreu um processo histórico de elaboração formal. A articulação da lógica estética se dá em relação a dados já “logicizados” (cf. 205), que sofreram a ação do espírito. Por isso os conceitos de ‘forma’ e ‘conteúdo’ encontram no de ‘material’ uma mediação que conserva a diferença entre eles.

Mas o que seria propriamente o material estético?

b) A definição de material

Citemos novamente a passagem que mencionamos ao final do primeiro capítulo:

(...) o material é aquilo de que dispõem os artistas: o que se lhes oferece nas palavras, cores, sons, até as conexões de todo tipo, até modos de procedimento desenvolvidos para a totalidade: nessa medida também as formas podem tornar-se material; portanto tudo aquilo com que se defrontam, e sobre o que têm que se decidir. (...) O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista. (222)

Ao circunscrevermos o conceito de ‘forma’, a relação entre os particulares e o todo é de grande importância, e pela definição dada acima, vemos que os primeiros são representados pelos elementos materiais. Como estes já apontam para uma diferença mediatizada entre forma e conteúdo, vê-se que “a relação das partes ao todo, um

aspecto essencial da forma, se estabelece indiretamente e por desvios” (220). A noção de material coloca as relações de forma e conteúdo em uma rede de conceitos que não permite nem uma concepção de ‘forma pura’ nem de um conteúdo imediatamente dado: “A análise formal da obra de arte e o que nesta se chama forma só têm sentido na relação com seu material concreto” (433).

O material designa na obra “o que é formado” (*was geformt wird*), ou seja, tudo aquilo que sofre a ação da forma. Dada a necessidade da mediação da forma frente ao conteúdo, pode-se concluir sua profunda interrelação na constituição do artefato:

“(…) 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 seu material, é ao mesmo tempo sujeito sedimentado” (248).

O material é permeável e ao mesmo tempo se esquivava àquilo que o espírito quer da obra elaborada por ele: que ela se lhe identifique. Essa identificação somente seria conseguida indiretamente e nunca realizável de maneira efetiva (o que espelha a não-identidade plena de forma e conteúdo), isso porque a obra objetivada, plenamente articulada, aspira a ser *em-si*, subtraída ao imperialismo racional do sujeito, ao fato de que ela é “para-o-espírito”. A obra de arte se constitui precisamente na identidade consigo própria a partir de sua força centrífuga em relação ao poder totalizante da razão. Mas a imanência absoluta da arte é *aparência*, uma ilusão: como pode ser “em si” algo fabricado, simplesmente posto? “A aparência estética quer salvar o que o espírito ativo, que produziu igualmente os portadores da aparência, os artefatos, subtraiu ao que ele reduziu a seu material, a um para-outro” (164). Apesar de ser aparência, ilusão, a arte tem a possibilidade de ser verdadeira na medida em que mostra ao espírito algo que, embora

produzido por ele, tende a escapar de sua pretensão totalizante abstrata e, portanto, falsificadora.

O caminho que a arte tem que trilhar rumo à quimérica mas indispensável auto-identidade passa exatamente pela imitação consciente do procedimento da racionalidade que ela critica. Isso inclui, como já dissemos, um domínio *radical* de seus elementos constituintes:

A necessidade de ir ao mais extremo é a de uma tal racionalidade em relação com o material, e não a de uma competição pseudocientífica com a racionalização do mundo desencantado. (...) A racionalidade estética exige que todo o meio artístico, tanto em si como segundo sua função, seja tão determinado quanto possível de maneira a cumprir por si aquilo de que nenhum meio tradicional o alivia. (58-9)

Ou seja, a racionalização no meio estético é tal que todos os pormenores não estão submetidos a uma racionalidade e lei *exteriores* à sua própria tendência (ao contrário do que acontece no mundo empírico), mas sim que respeitam suas particularidades e sua própria lei de movimento (todo particular na obra torna-se um universal – cf. 269-70), ou seja, a própria lei formal é constituída pelo que os particulares querem. A divergência destes na obra é um momento rumo à unidade formal. Por isso mesmo a extrema racionalização da disposição dos materiais na obra faz com que cada um deles ressoe a totalidade da obra, “torne-se um universal”.

O “extremo como lei” em relação à articulação estética acaba levando à consideração do que seja legítimo como material, ao limite da ação formadora perante aquilo sobre o que ela se exerce: qualquer coisa é material disponível para o artista? – qualquer procedimento é válido como material?

c) Escolha, limitação e alargamento do material

A questão da disponibilidade do material para o artista é respondida por Adorno ao rejeitar dois extremos: tanto a “concepção difundida entre artistas superficiais

acerca da deliberalidade (*Wohlbarkeit*) do material”, quanto “o erro de que as formas teriam a ver com o pre-estabelecimento de formas predominantes e também com a obrigatoriedade dos materiais” (222). A primeira “ignora o constrangimento do material e para um material específico, que impera nos procedimentos técnicos e no seu progresso” (idem), ou seja, admite uma infinidade indeterminada de possibilidades na escolha dos materiais. O segundo aponta para uma excessiva e falsificadora influência da pré- formação do material em relação à forma da obra de arte individual.

Diante da tarefa a que se propõe o artista “deve haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade delas é finita e perceptível em toda sua extensão” (71). O trabalho concreto do artista limita tais possibilidades, pois inclui processos de recusa, modificação, resgate, dessas soluções:

Define concretamente o que se poderia chamar, com um conceito da lógica hegeliana, a possibilidade abstrata das obras de arte. Eis porque todo o artista autêntico se encontra obcecado com seus procedimentos técnicos; o feiticismo dos meios tem também seu momento legítimo. (71-2)

Somente o *métier* do artista pode dizer do alcance da pré- formação do material no resultado final da obra: “A escolha do material, a utilização e a limitação em sua aplicação, são um aspecto essencial da produção”. (222). A resposta à “má infinidade” das possibilidades do material é dada pela necessidade de formação da própria obra dentro de um contexto social e artístico. Por outro lado o material já existente não é obrigatório e não condiciona a totalidade dos procedimentos em uma obra particular, mas não pode ser abstratamente negado: “Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona” (idem).

A ampliação das possibilidades do material, como a inclusão de colagens, detritos, som e movimentos nas artes plásticas; de elementos aleatórios, ruídos comuns e

estouros na música; de *slogans* publicitários, cacofonias e plasticidade na poesia, que colocam em cheque as divisões tradicionais entre as artes, como os *happenings*, as instalações, a poesia visual e concreta, “é apenas o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma” (idem). A autonomia deste conceito, a idéia de que ele constitui a especificidade do fenômeno estético, permitiu aos artistas ver que o conteúdo de verdade da obra de arte depende da mediação total operada pela forma da obra, não de um pretense conteúdo previamente estipulado pelos temas e modos de procedimentos, e que tal mediação podia se dar sobre uma gama cada vez maior de materiais, ou até mesmo que ela tanto mais se aproximava de sua especificidade em relação aos demais produtos culturais quanto mais rejeitava conteúdos prévios. Kandinsky, um dos arautos das artes contemporâneas já dizia em 1912:

o artista não somente pode como deve utilizar as formas segundo seja preciso para seus fins. Não são necessárias nem a anatomia ou outras ciências, nem a negação de princípio destas, mas sim a liberdade sem entraves do artista para escolher seus meios (Kandinsky: 1983, p. 114.).

Que esse leque de possibilidades, afinal de contas, se mostrou limitado, é devido ao caráter histórico do material.

d) Historicidade do material

Aquele alargamento [do material – v] é, desde o exterior, muito sobrestimado; as recusas que não só o gosto, mas também o estado do material, impõem aos artistas, compensam-no. É extremamente escasso o material abstratamente disponível que pode ser utilizável de modo concreto, portanto, sem colidir com o estado do espírito. (223)

O material é algo totalmente histórico, mesmo que se apresente como natural ao artista. Citemos como exemplo uma flor, um material isento de qualquer elaboração humana, que, quando usada em algumas obras contemporâneas que salientam a efemeridade da obra de arte, adquire um caráter totalmente histórico, pois relaciona-se a tendências bem determinadas do desenrolar da história da arte. Quem imaginaria que

Van Gogh, mesmo com seu espírito revolucionário, colasse pétalas de girassol em seus quadros em vez de somente representá-los pictoricamente? O uso de material orgânico em artes plásticas é bem recente, resultado de um processo de reflexão contemporânea e não disponível, devido ao desenvolvimento das “forças produtivas estéticas” (Cf. 56-8), a todos os artistas de todas as épocas.

“Os materiais e os objetos são histórica e socialmente pré-formados como os seus procedimentos técnicos e modificam-se de um modo decisivo em virtude do que lhes acontece nas obras” (138). Toda a crítica de uma arte nova revolucionária à que lhes precede não se faz com procedimentos e materiais absolutamente díspares em relação a esta: “o negado encontra-se contido na negação” (idem). Entretanto, a tendência do desenvolvimento histórico contemporâneo foi a de tornar essa negação cada vez mais total:

O rigorismo da evolução mais recente que, finalmente, no material emancipado e até às fibras mais íntimas do composto ou do pintado, elimina os resíduos do elemento tradicional e negado, obedece por isso mais manifestamente à tendência histórica, na ilusão do puro dado do material sem qualidade. A desqualificação do material, na superfície sua desistoricização, é ela própria sua tendência histórica enquanto tendência da razão subjetiva. (223)

Situar-se fora desse desenvolvimento histórico, segundo vemos em Adorno, significa um afastamento da própria arte: “O que se subtrai às modificações do material, que as inovações importantes trazem consigo, e o que se lhes esquivava depressa aparece como esvaziado de substância e pobre” (37). Essa concepção demonstra, segundo pensamos, uma faceta de normatividade na *Teoria Estética*: apenas o material mais progressista, mais atual e mais desenvolvido seria digno de ser utilizado numa obra que se queira como arte. Somente ele permitiria à arte subsistir à degeneração. Antes da revolução nominalista estética o constrangimento do material significava cânones para a elaboração formal; após Adorno, denota a necessidade de ser o mais novo possível.

Se o material perfaz a distinção mediatizada entre forma e conteúdo, os quais não são, deste modo, nem idênticos nem absolutamente distintos, resta então desenvolvermos em detalhe as relações entre eles, uma tarefa central da estética.

2. Forma e Conteúdo

a) *Forma como mediação do conteúdo*

“A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato” (216).

Se a obra aparece ao contemplador como imediata, tal se deve à absoluta mediação da forma em todos os pormenores, e não a uma ingenuidade constitutiva das obras em geral, que é “o elemento hostil à arte” (217). Como resultado de um trabalho humano, a forma deveria portar as marcas dessa elaboração, mas não o faz: “(...) o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com sua definição enquanto algo de fabricado pelos homens e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas” (157). Enquanto *aparência* de um ser-em-si, ela transcende sua fatura negando-a dialeticamente, pois é um momento de “objetiva *reflexão* em si” (idem) das obras. Pelo fato de transcender reflexivamente seu extrato material, o conteúdo da obra de arte não coincide com o que se lê imediatamente nas particularidades.

Especialmente em relação à poesia o caráter de mediação da forma assume contornos peculiares, que colocam ao intérprete tarefas muitas vezes menosprezadas. É a crítica que Adorno faz às análises de Heidegger sobre Hölderlin, as quais seriam uma tentativa de interpretar a poesia extraindo dela um testemunho (*Aussage*) filosófico acerca do mundo. Contra isso, lê-se em *Noten zur Literatur*:

O caráter de aparência da arte afeta imediatamente sua relação ao pensamento. O que é verdadeiro e possível enquanto poesia, pode não sê-lo literal e inteiramente como filosofia; daí toda a ignomínia da palavra, na moda e fora de moda, “testemunho” (*Aussage*). Toda interpretação de poesias que as toma como testemunho perde-se em seu caminho para a verdade, ao perderem-se em seu caráter de aparência. (NL 453)

Se o conteúdo de uma obra de arte for considerado como imediatamente dado em seus elementos materiais, sua relação com a forma fica prejudicada em seu aspecto dialético, e esta “(...) aparece assim ao pensamento como algo de imposto, de subjetivamente arbitrário” (213), que surge como simples soma dos pormenores, e não que se constitui através de suas divergências. Nesse caso a síntese que se percebe dos particulares na obra não seria propriamente estética, mas racional à maneira da lógica empírico-prática, pois a arte teria uma função claramente delineada: dizer algo a respeito do mundo. A recusa dessa utilidade, como veremos no próximo capítulo, é essencial para a constituição da própria esfera estética, e caracteriza o fechamento da obra de arte em relação à vida imediata dos elementos que a compõem:

Já que sua poesia [de Hölderlin – vf] não pode mais confiar com ingenuidade nem à palavra poeticamente elegida, nem à experiência viva, ela espera presença concreta da constelação das palavras, de uma constelação todavia, que não se satisfaz com a forma da sentença. Esta, como unidade, nivela a multiplicidade que se encontra nas palavras. Hölderlin aspira a ligações que façam com que as palavras condenadas à abstração ressoem como que por uma segunda vez. (NI 102, nota de rodapé)

Se o conteúdo não está imediatamente colocado na obra, a forma também não coincide com a unidade imediata dos materiais. A própria forma tem que transcender a si mesma – recorde-se a auto-suspensão da lógica estética – a fim de se constituir como a de uma obra de arte. Ou seja, uma concepção imediata de um desses conceitos leva a uma concepção igualmente simplista do outro.

A forma é em si mediatizada pelo conteúdo, mas não como se lhe acontecesse alguma coisa que lhe é simplesmente heterogênea, e o conteúdo é mediatizado pela forma; ambos devem ser distinguidos na sua mediação, mas o conteúdo imanente das obras de arte, seu material e seu movimento, são fundamentalmente diferentes do conteúdo enquanto separável, da fábula de uma peça de teatro ou do tema de um quadro como Hegel, em toda a inocência, os identifica com o conteúdo. (529)

Segundo nossa interpretação, a mediação que Adorno diz ser feita pelo *conteúdo* sobre a forma coincidiria com aquela auto-suspensão da própria forma. Na

medida em que a inclusão da multiplicidade é ingrediente necessário na síntese formal, somente através da incorporação de seu “outro” (a disparidade dos momentos) é que a unidade da forma pode ser o que é. Se uma das principais facetas do conteúdo na arte é a multiplicidade dos elementos enquanto representante de uma natureza não-formada, então vê-se porque Adorno diz que a mediação da forma pelo conteúdo não se dá como se lhe ocorresse algo heterogêneo; ou seja, a multiplicidade é imanente à forma, caso contrário ela nada mais seria que a da razão instrumental, exercida nos objetos da experiência cotidiana submetida à relações de produção. Pelo fato de se relacionar com seu outro sem perder sua identidade a forma expõe a racionalidade instrumental como falsa, e se afirma, assim, como verdadeira.

b) Forma e verdade

[A forma – *vf*] é a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, em sua divergência e em suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através de seu *outro*, não se harmonizar com sua consonância. Na sua relação com seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante sua existência. (216)

Enquanto verdadeira, a arte desmente a ação violentadora da razão instrumental, de que já falamos no capítulo II, mas não é uma crítica pura e simples da razão como um todo: “A mentira contra a qual se lança a arte não é a racionalidade, mas seu antagonismo petrificado ao particular (...)” (151). Se a razão, no início do processo de separação do homem frente à natureza indiferenciada e ameaçadora, precisou estabelecer uma unidade e delimitação dos entes a fim de trazer ao ser humano a capacidade de sobrevivência, este processo se petrificou em um recalque de tudo o que é outro em relação ao que é conscientemente pretendido pelo sujeito. Em vez de reconhecer o caos imanente a si enquanto limite necessário para a afirmação de sua síntese, o espírito domi-

nador da natureza caminhou no sentido do aperfeiçoamento *in extremis* da tecnologia, da “posição prática dos fins”.

A arte, nesse contexto, pretende recuperar um modo de procedimento que antecedeu ao momento estritamente racional na constituição do sujeito enquanto diferente da natureza: a mimesis.

O comportamento mimético é fundamentalmente caracterizado pelo tornar-se igual ao outro, que nos primórdios da humanização do próprio homem constituiu-se, num determinado estágio, em práticas mágico-religiosas, em que a imitação era signo da reconciliação com a alteridade. Esse modo de relacionamento do sujeito com a natureza foi reprimido pelo desenvolvimento da instrumentalização racional, conceitual, em que a identidade do mesmo destilou-se rumo a uma pretensa “purificação” da unidade (– ou da raça, como queria Hitler). A arte não é magia ou um procedimento ingênuo de igualamento indistinto à natureza; deste modo ela participa do processo de esclarecimento (*Aufklärung*), de formação da identidade do sujeito.³⁴ Não é, assim, indiferente a todo o desenvolvimento racional dessa identificação: é um ultrapassamento dele. Somente na medida em que procura resgatar uma identidade conseguida através da assimilação ou reconhecimento do outro, é que a arte aponta para uma superação do estado de coisas atual, em que vigora ou uma inconciliação extrema entre o mesmo e o diverso ou uma síntese falsificadora das diferenças.

Na realidade a própria objetivação das obras de arte, sua integração em um todo, necessita do amorfo, do que escapa à integração. A totalidade formal das obras é ilusória, uma vez que nela sempre está infiltrado um elemento de alteridade, que não a deixa ser o que ela pretende se tornar: uma síntese dos particulares. O processo de obje-

³⁴ Sobre esse processo, citado aqui brevemente, cf. “O conceito de esclarecimento”, in *Dialética do esclarecimento*.

tivação da obra, portanto, é, a rigor, irrealizável³⁵, “tão profundamente ancorada está a ilusão nas obras de arte, mesmo nas que não reproduzem. A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver em sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional” (155). A arte é verdadeira não ao apresentar conteúdos explicitamente colocados e verificáveis. Seu critério não é a da *adequatio intellectus et rei*, mas a capacidade de manter em sua unidade formal uma tensão não resolvida entre o idêntico e o não-idêntico:

A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de ela se expor ou se esquivar ao inconciliável. Mesmo nos momentos chamados formais reaparece, em virtude de suas relações com o inconciliável, o conteúdo que sua lei quebrara. Semelhante dialética da forma constitui sua profundidade (...). (283)

A crítica que Adorno faz ao classicismo formalista é que este nega o elemento contingente no conceito de unidade formal, estabelece a idéia de harmonia como sendo expurgada de toda tensão que desequilibre a síntese da forma. Mas tal harmonia nega a si mesma, na medida em que inclui a violência “do que arranja, do que ‘compõe’, do que se apega às suas obras exemplares” (78).

Quanto mais profundamente as obras de arte mergulham na idéia de harmonia, do ser que aparece, tanto menos podem nele satisfazer-se. (...) A dissonância é a verdade da harmonia. Tomada estritamente, esta revela-se, segundo seu próprio critério, inatingível. (168)

O conceito de tensão liberta-se da suspeita de formalismo quando, ao denunciar experiências dissonantes ou relações antinômicas na coisa, designa o momento preciso da “forma”, no qual *esta se torna conteúdo em virtude da relação a seu outro*. (434)

Não existe uma pretensa “forma pura”, como o quer o classicismo. Ela deve ser sempre definida por sua relação com o outro, e se torna conteúdo precisamente quando se expõe ao inconciliado. Mas o formalismo violentador da particularidade não é apenas imputado a um momento da história da arte – o classicismo –, ele pesa como uma

³⁵ “A obra de arte plenamente objetivada tornar-se-ia coisa em si absoluta e deixaria de ser obra artística.” (439)

ameaça sobre toda a arte, pois a obra artística necessita antes de tudo de uma radical separação em relação ao difusamente caótico da 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 renuncia: *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. (217)

Na relação entre forma e conteúdo o primeiro passo é, assim, um afastamento de ambos.

c) Afastamento e aproximação de forma e conteúdo

Se Adorno por um lado qualifica o classicismo de “formalista” pelo fato de este ter uma concepção de forma que nega as tensões que a constituem, por outro defende as obras modernas, que recebem muitas vezes o mesmo adjetivo. “As obras inteiramente organizadas, pejorativamente chamadas formalistas, são as mais realistas por estarem em si realizadas e porque só em virtude de tal realização realizam também seu conteúdo de verdade, seu elemento espiritual, *em vez de apenas o significarem*” (196). A recusa de uma referência imediata à empiria, que veremos no próximo capítulo do ponto de vista do caráter de linguagem da arte, é um momento imprescindível para se compreender a obra de arte nominalista, contemporânea, e, por extensão, toda arte.

O momento da forma nas obras de arte constitui o instante em que elas se recusam à vida na realidade empírica. Todo o particular nelas se despoja de sua relação vital com as coisas e com os homens. A “adição do veneno”, a morte dos particulares, é o fermento de sua própria vida, perfaz o processo de sua constituição como um ser idêntico a si mesmo enquanto alheio ao princípio universal de troca. Na realidade empírica a vida dos indivíduos é ao mesmo tempo assegurada e inibida, na medida em que a subsis-

tência somente é permitida através da identidade do sujeito através da rede conceitual abstrata da razão instrumental, que o mantém como força de trabalho economicamente aproveitável, mas também plenamente substituível. “Só mediante o caráter não-cambiável de sua própria existência, e não através de um conteúdo particular, é que a obra de arte suspende a realidade empírica enquanto contexto funcional abstrato e universal” (203).

A conteudalidade pré-artística é uma das características da arte tradicional, que tem em sua referência direta ao mundo empírico um de seus momentos. A obra de arte nominalista, por outro lado, esforça-se por ter seu conteúdo precisamente através de uma organização interna de seus elementos conflitivos, afastando-se de um conteúdo dado de antemão. “Precisamente, onde a forma parece emancipada de todo o conteúdo preestabelecido, as formas tiram de si a expressão e o conteúdo próprios” (433-4).

O especificamente artístico, a forma, constitui-se como conteúdo em sua dimensão histórica, na medida em que as contradições do real se espelham no interior da obra de arte, e são resolvidas na forma como problemas colocados ao artista na descoberta, manutenção e tentativa de conciliação das tensões inerentes aos pormenores, aos elementos materiais. “A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada” (132). Por isso Adorno diz que a forma é conteúdo sedimentado, pois historicamente os procedimentos de tentativa de resolução das antinomias inerentes à forma acumulam-se, sobrepõem-se, contradizem-se, e se tornam eles mesmos materiais para novos procedimentos, que, uma vez refletidos filosoficamente, fazem transparecer a dinâmica histórica social que subjaz a tais mudanças no interior da obra de arte. Poderíamos dizer então que cada obra é simultaneamente um momento histórico e toda a história nela sedimentada.

As relações entre forma e conteúdo, portanto, não devem ser pensadas apenas pelo prisma de sua reciprocidade (isso seria, por assim dizer, demasiado óbvio), “importa antes desenvolver esta reciprocidade em pormenor – os elementos formais, remetendo de cada vez para o conteúdo, conservam igualmente sua tendência conteudal” (433). Tal desenvolvimento das relações entre os dois pólos, segundo Adorno, é comensurável apenas à reflexão crítico-filosófica, uma vez que a arte, negando-se à colocação de um sentido explícito, que a relacione diretamente à empiria, adquire um novo sentido graças à sua dinâmica interna, mas que aguarda pacientemente uma decifração

A recusa de um sentido positivo da arte moderna, diz Adorno, é uma negação conseqüente dele – o que é aparentemente contraditório. Mas precisamente o fato de essa negação ser *conseqüente* indica que haja uma coerência de sentido segunda, de segundo grau, embora existente *apenas* na imanência posta da obra e que somente pode ser compreendida, *begriffen*, através da reflexão oriunda do contato direto com as obras de arte, e não através de conceitos. Isso quer dizer que não é possível *demonstrar* conceitualmente a existência desse sentido. Para quem é insensível a uma experiência estética digna do nome é impossível dizer o que isso possa significar, de maneira semelhante ao fato de ser impossível demonstrar a existência da cor verde para quem não pode discerni-la visualmente. Se a experiência estética pudesse ser explicada e fundamentada totalmente em conceitos as obras de arte não teriam por que existir. Lembre-se o que já dizia Kant a respeito do juízo de gosto: não se funda em conceitos. Para se saber se um objeto é belo é necessário tê-lo diante dos olhos – não há absolutamente nenhuma regra ou conceito capaz de dizer o que possa ser belo: somente a experiência de vê-lo ou ouvi-lo. Isso, entretanto, não torna a estética inútil, sem significado, pois o caráter de enigma da obra de arte não reside no inefável absoluto, mas no limiar entre o que pode e o que não pode dito a respeito delas. Se nada das obras de arte pudesse ser apreendido pelo

pensamento discursivo, se fossem completamente desprovidas de racionalidade, seriam coisas entre coisas, e portanto insignificantes. Se tudo nelas pudesse ser conceituado, não teriam razão de existir e perderiam sua especificidade. Somente porque há um movimento de identificação e diferenciação entre arte e filosofia é que ambas se justificam em seu contato. Mas por outro lado, a arte necessita de um movimento reflexivo que extrapole seus próprios meios, que faça falar aquilo que somente ela pode, em seu mutismo, falar. A filosofia é, por sua vez, um desdobramento da verdade da arte, mas precisa da experiência estética para ter seu conteúdo. Deste modo, há uma identidade e diferença, interdependência e autonomia entre arte e filosofia.

Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição de seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem diretamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade (ou essência – *Inbegriff*) desse movimento. Participa [esse movimento – v] do conteúdo mediante sua negação determinada. Quanto mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma conformidade a fim imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contato com o que elas negam. (210)

3. Conformidade a fim sem fim³⁶

Que as obras de arte sejam sem fim, pois não têm uma unidade formal que seja explicada por um conceito, como dizia Kant, isso as coloca em um domínio separado dos entes empíricos, os quais, segundo a interpretação de Adorno, são sempre medidos e avaliados em sua adequação a alguma utilidade ou valorizados economicamente, mas que elas tenham uma conformidade a fim, de acordo com a *Teoria Estética*, isso indica que há uma *profunda* semelhança entre “o comportamento das obras de arte” e “a violência e a dominação da realidade empírica”: “é mais do que uma analogia” (209).

³⁶ Neste item examinaremos a interpretação que Adorno faz do conceito de conformidade a fim sem fim de Kant.

Que *todos* os pormenores na obra sejam ordenados e tenham uma finalidade³⁷, isso implica que ela passou por uma total elaboração em sua forma, o que somente foi possível através do domínio completo dos elementos materiais. Mas implica também, como já dissemos, que até mesmo essa dominação instrumental é um dos momentos negáveis dialeticamente no interior da obra. Se a dominação que a razão exerce sobre os entes empíricos é um sortilégio, um encantamento (*Bann*), a arte também o é, mas sobre o próprio sortilégio (Cf. 77).

Há, portanto, uma profunda imbricação entre a ausência de fim na obra e sua conformidade a fim imanente. Vejamos como Allkemper trata essa questão:

A conformidade a fim da obra de arte em si e sua ausência de finalidade extra-estética são correlativas; somente através da recusa radical de toda determinação de fim heterônoma e extra-estética a obra de arte se torna algo conforme a fim em si, que radicaliza aquela e por isso a crítica de modo determinado: a finalidade sem fim da obra de arte torna-se assim expressão da reflexão segunda do espírito dominador da natureza, o qual nega sua dominação *qua* dominação. (...) Enquanto feita, a obra de arte de modo algum nega a dominação do espírito, graças à qual existe, mas a suprassume (*aufhebt*) dialeticamente. (Allkemper, op. Cit., p. 175-6)

Mas apesar de se fecharem a “toda determinação de fim heterônoma e extra-estética”, as obras de arte possuíam, em sua origem histórica, uma função, ou seja, uma finalidade para além do âmbito estético.

A arte subsiste após a perda do que nela devia outrora exercer uma função *mágica* e, depois, cultural. Perde seu ‘para quê’ – em termos paradoxais: sua racionalidade arcaica – e transforma-o num momento de seu em-si. (192)

A beleza é o êxodo do que se objetivava no reino dos fins, a partir deste. (...) A finalidade sem fim de Kant é um princípio que emigra da realidade empírica, do reino dos fins ligado à auto-conservação, para um domínio a esta subtraído, o domínio outrora sacral. (428)

³⁷ A palavra ‘finalidade’ e a expressão ‘conformidade a fim’ têm, nesse contexto, o mesmo significado. Elas são traduções da palavra alemã ‘Zweckmäßigkeit’. Na maioria das vezes optamos pela segunda forma uma vez que nos parece mais fiel ao termo alemão. O uso da primeira é devido a uma questão de estilo.

A finalidade imanente das obras de arte era na sua aurora a de agir *magicamente* na realidade. Os pormenores, na constelação de momentos da obra, tinham um fim: dissolverem-se no todo. Todo particular queria sua morte na totalidade que os integrava em uma síntese. A partir dessa síntese o todo possuía uma finalidade que se projetava para fora do *continuum* estético, que era a de exercer um domínio mágico na realidade. Esse domínio, por ser mágico, queria estabelecer uma unidade entre a imagem e o referente no mundo empírico (“Na arte, hiberna a inseparabilidade arcaica entre lógica e causalidade”). Ou seja, aquilo que se orienta para a unidade da obra extrapola seu poder de síntese para o território dos fins práticos, em que o *outro*, enquanto diferente do que o sujeito quer, é subsumido em uma unidade na imagem estética. Ou seja, a unidade formal da obra era a imagem de uma conciliação entre o sujeito e o outro enquanto ameaça e enquanto aquilo que se quer abater para a própria auto-conservação. Com a *Entzauberung* do mundo, com a perda de sua função mágica, a unidade formal da obra perde a finalidade que se dirigia para *fora* do meio estético transformando-a em um momento de seu em-si, ou seja, essa finalidade reverte-se para o *interior* do *continuum* estético.

As obras de arte eram finais enquanto totalidade dinâmica na qual todos os momentos particulares lá estão para seu fim, o todo, e também o todo para seu fim, a realização ou conversão negadora dos momentos. (...) A especificidade das obras de arte, sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente sua origem [ou seja, agir magicamente sobre o real – vf]. (210)

Há uma relação finalística *recíproca* entre os pormenores e o todo. Embora os particulares ainda continuem a ter como seu fim sua própria subsunção no todo, todavia, agora, depois do desencantamento do encanto (*Entzauberung der Zauber*), da perda da função mágica, a finalidade da unidade formal não é mais uma identificação do sujeito com um outro que está para além da obra de arte, mas sim no seu próprio meio, isto é, o sujeito se identifica com aquilo que sofreu a síntese operada por sua própria racionalidade. A unidade da forma, conseguida unicamente por meio de um procedimento racional, tem

agora uma finalidade “mágica” imanente, em si, ou seja, conseguir a síntese do idêntico ao não-idêntico, do unitário ao múltiplo. Por isso a mimesis da arte é a identidade da obra consigo mesma. – A identidade do mesmo e do outro, que na época da magia era a da obra com algo fora dela, é agora a da unidade da obra com a multiplicidade de seus próprios elementos, “mediação perfeita”.

No âmbito estético a totalidade da forma é também um momento, torna-se um meio, do mesmo modo como os particulares tornam-se um fim: “o êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (idem). Aquela ação “mágica” da arte desencantada, se bem sucedida, tende a fazer com que a multiplicidade que está sob o domínio da forma, percebida como outro da unidade formal, como outro do espírito, ou seja, como natureza, alcance uma universalidade fora das categorias *abstratas* da razão instrumental, pois “a estética visa a universalidade *concreta*” (393):

A finalidade das obras de arte é dialética enquanto crítica da posição prática dos fins. Ela toma partido pela natureza oprimida; a isso deve ela a idéia de uma finalidade diversa da que é posta pelo homem; sem dúvida, tal idéia foi eliminada pela ciência da natureza. A arte é salvação da natureza ou imediatidade graças à sua negação, mediação perfeita. (428)

À identificação do espírito com a natureza corresponde a do indivíduo com o outro. Em sua origem histórica a ação mágica da arte era pretendida e visada coletivamente. O que deveria acontecer por força da magia da imagem era algo relativo à coletividade, e não se realizava em prol da satisfação do indivíduo que a fabricou. Após seu desencantamento, a síntese “mágica” entre a unidade e a multiplicidade ressoa ainda essa coletividade primeva que se manifestava na obra. Se em sua aurora, fazia parte de um dos momentos da arte o “querer” coletivo, que se dirigia a uma ameaça apontada para todos, hoje esse querer ainda sobrevive no sujeito, mas somente experienciável na obra de arte: “A experiência subjetiva produz imagens que não são imagens de alguma

coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência” (133). Do mesmo modo que o caráter cognoscitivo da arte é correlativa à ausência de seu objeto, o caráter imagético, ou simbólico, liga-se à ausência de referência da imagem. No primeiro caso a arte é conhecimento enquanto ato crítico-reflexivo acerca da universalidade abstrata da razão, e no segundo, ela é imagem enquanto “verdade filosófico-histórica do solipsismo falso em si” (70).³⁸

Da mesma forma que o conteúdo da obra de arte não se confunde com sua referência direta à empiria, seu caráter coletivo não se dá pela tematização de aspectos da realidade social. Mas se a arte tem dimensão coletiva seria de se supor que ela tenha também um caráter de linguagem, que a síntese da forma da obra, despertando o conteúdo nela sedimentado, dá voz ao particular. “Se a estética deve nuclearmente tratar

³⁸ Embora o conceito de conformidade a fim sem fim kantiano seja importante para todo esse desenvolvimento conceitual, Adorno faz-lhe a seguinte crítica:

A concepção kantiana da teleologia da arte tal como a dos organismos radicava na unidade da razão, em última análise, porém, na da *razão divina*, que reinava nas coisas em si. Tinha de fracassar. (212)

Ora, Adorno louva a supremacia dada por Kant ao belo natural em relação ao belo artístico, citando a seguinte passagem da *Crítica da Faculdade do Juízo*:

Esta superioridade da beleza natural sobre a beleza da arte, mesmo se aquela é ultrapassada por esta quanto à *forma*, a única, no entanto, a despertar um interesse imediato, concorda com o tipo de pensamento mais evidente e mais profundo de todos os homens que cultivaram seu sentimento moral. (KdU §42, 98 - ênfase nossa)

Se a arte pode ultrapassar a natureza quanto à sua forma em sua beleza – sendo a forma conforme a fim sem fim o fundamento do juízo de gosto – e mesmo assim permanecer-lhe inferior moralmente, então vê-se que mesmo quando uma obra de arte é mais bela que um objeto natural, isto é, proporciona um livre-jogo das faculdade *mais intenso* que este último, a beleza da natureza tem algo que a torna mais valiosa em relação à arte: é desprovida de qualquer intenção real, humana. Isto é, diante de um objeto natural belo, não há qualquer intenção real que seja a causa, por remota que seja, da ordenação do múltiplo da representação que se tem dele. Se percebo uma tal ordenação (conforme a fim), então o prazer daí derivado, ou seja, do livre-jogo das faculdades, vem (única e exclusivamente) da *admissão (Annahme)* de uma causalidade sobre-humana, divina (cf. capítulo I, item 1). Daí seu maior valor moral.

Ou seja, o motivo que leva Adorno a dizer que a teleologia estética kantiana tinha que fracassar é o mesmo que leva Kant a afirmar a superioridade do belo natural, que é elogiada por Adorno.

da forma, ela adquire um conteúdo ao fazer falar as formas (*die Formen zum Sprechen bringt*)” (432). O caráter de linguagem da arte, enquanto figura de seu aspecto coletivo, é o tema de nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

FORMA E LINGUAGEM

A arte tem caráter de linguagem? O que têm em comum a arte e a linguagem significativa? Que categorias são aplicáveis a ambas? O que seria “dito” numa obra de arte? Quem “falaria” através dela?

Todas essas perguntas dizem respeito, mais originariamente, à tentativa de se entender o fenômeno da arte sob o prisma da intersubjetividade, considerando-se como seu elemento essencial o fato de que ela está sempre vinculada a uma situação em que é o vértice de relações interpessoais, fazendo a mediação entre a particularidade da experiência individual e a suposta universalidade expressa na obra, compartilhada coletivamente. Tal passagem, do particular a um suposto universal, é uma pressuposição de qualquer teoria que se proponha a examinar o caráter de linguagem da experiência estética. Nem sequer seria colocado em jogo tal projeto se não se tivesse exemplos como o da nona sinfonia de Beethoven, da qual raríssimas pessoas, minimamente ambientadas com a cultura ocidental, diriam ser uma música ruim, que não percebessem em sua forma traços de grande impetuosidade, eloquência, alegria, serenidade, etc., os quais, articulados em uma sintaxe precisa, contribuem para a qualidade da obra.

1. O caráter de linguagem da arte

a) *Linguagem e comunicação*

Ora, em que meio a universalização das experiências individuais é conseguida de forma mais explícita e pretensamente unívoca do que na linguagem verbal? Inegável a sua capacidade de estabelecer uma ponte entre as particularidades através de codificações signícas. Tal poder levou uma grande quantidade de filósofos e teóricos da arte a interpretar o fenômeno estético tendo como fio condutor as categorias da *comuni-*

cação, baseadas no esquema emissor-mensagem-receptor e significante-significado. É o caso da semiótica aplicada às artes.

Esta disciplina procura transpor, para o plano da linguagem significativa, elementos presentes na obra de arte que fariam com que esta seja “comunicativa”, ou seja, portadora de conteúdos, significados, minimamente elucidados por aquela linguagem, dado que participariam, de alguma forma, de relações de significação e codificação signíca. A arte é pensada como uma *mensagem* constituída por código decifrável, sempre recorrendo-se às categorias lingüísticas, se não diretamente, pelo menos como parâmetros para aferição de “desvios”. O caráter de linguagem da arte, tal como Adorno o concebe, desconsidera radicalmente tais argumentos.

b) *Transcendência versus comunicação*

A razão para isso é o fato de que Adorno parte de pressupostos completamente distintos, antagônicos, aos empregados pela semiótica e chega, por conseguinte, a concepções totalmente díspares em relação às dessa ciência. Segundo ele, “nenhuma obra de arte deve ser descrita e explicada nas categorias da comunicação” (167), “pois a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, através da qual ele se submete à ordem das mercadorias, e o que hoje se chama ‘sentido’, participa dessa monstruosidade (*Umwesen*)” (115); “que as obras se recusam à comunicação, é uma condição *necessária*, de nenhum modo suficiente, de sua essência a-ideológica. Um critério central é a força da expressão, através de cuja tensão as obras de arte se tornam eloqüentes com um gesto *sem palavras*” (353). A linguagem da arte é “*sem significado*, ou mais precisamente, com um significado truncado ou velado. Mediado subjetivamente, ele se manifesta objetivamente, mas mais *descontínuo*” (122).

Deste modo, para determinar-se o caráter de linguagem que a arte tem segundo Adorno, é preciso levar em conta a recusa da arte em relação à comunicação,

considerando-se a *necessidade* dessa recusa, e em seguida o “critério central”: a “força da expressão”.³⁹

“Que a linguagem não-significativa [da arte – vf] seja uma que não fala, isso funda sua afinidade com o mutismo” (123). Isso quer dizer que a linguagem da arte, por não ter significado (ou ter um que seja truncado ou velado), é uma que não diz discursivamente nada sobre o que a obra de arte fala em sua linguagem própria, diferente da significativa. E por somente poder falar, enquanto arte, através de uma linguagem não significativa, a obra se assemelha ao que é mudo, que não consegue dizer nada. Isto porque se o mudo falasse alguma coisa, naturalmente deixaria de ser aquilo que é, e, segundo Adorno, a arte perde seu caráter próprio de arte, “wird entkunstet”, se ela não alcança a sua fala (*Sprechendes*), sua transcendência, ou seja, se não alcança a aparência de dizer *mais* do que ela é. E as obras de arte somente se tornam obras de arte na produção deste “Mais”, que não é dito através da linguagem significativa: “Em sua realização [do Mais – vf], não primeiramente, com certeza dificilmente através de significados, as obras de arte são algo espiritual” (122). Assim, para que a arte se entenda como tal é-lhe essencial o momento de mutismo.

³⁹ Veremos mais adiante que tal recusa da arte em relação à comunicação não inclui a inexistência de *comunicabilidade*. O elemento comunicacional da arte poderia ser expresso tão paradoxalmente quanto a teleologia sem *τελος* kantiana: as obras de arte têm comunicabilidade sem comunicação (cf. item 3-a). O que primeiramente deve ser entendido nesta recusa à comunicação é o fato de que o fenômeno da arte não deve ser compreendido a partir do ponto de vista do receptor: a logicidade estética “contraria toda tentativa de compreender as obras de arte a partir de seu efeito: através do rigor lógico (*Konsequenz*) as obras de arte se tornam objetivamente determinadas em si, *sem consideração à sua recepção*” (206). A questão que naturalmente nos vem à mente é: qual é o sentido das obras de arte, principalmente em relação à *intersubjetividade*, se estas desprezam tão radicalmente quem as percebe? Se não existisse fruidor, por que haveria de existir obras de arte? Responder a tais questões é compreender o caráter de enigma da obra: “se já ali não está para o que ela imbuía de sentido como seu fim, então, que pode ela ser em si mesma? Seu caráter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração de sua *absurdidade* enfática, adquire um sentido” (192. Cf. pp 101 ss neste capítulo).

A transcendência das obras de arte, o fato de elas parecerem dizer mais do que são, significa que elas dizem que algo seja *em si*, o que quer dizer, entre outras coisas, estar liberto do sortilégio (ou encantamento: *Bann*) universal de um pensamento identificatório, uma razão que nivela as particularidades e as subsume em um movimento de identificação no seio de uma identidade abstrata [“No ser-para-si estético esconde-se o progredido socialmente, subtraído ao sortilégio” (69)], ou não estar conforme à sociedade total de troca: “nela tudo é apenas para outro” (335)⁴⁰. O sujeito, vítima desse movimento, encontra-se tão enredado nele, que a única possibilidade de a ele escapar é fazer a imitação desse processo de dominação, o que é conseguido pelas obras de arte, que “estendem o âmbito de dominação do homem ao extremo, mas não literalmente, mas por força da colocação de uma esfera *para si*, que precisamente através de sua imanência posta separa-se da dominação real e assim a nega em sua heteronomia” (120). Enquanto situa-se em um plano de relação direta com a realidade empírica a obra de arte não escapa das categorias e procedimentos utilizados na dominação externa da natureza. Por isso é necessário que ela alcance sua transcendência, que é produzida por ela própria, através de sua “imanência posta” (*gesetzte Immanenz*). Essa “colocação de uma esfera para si” (*Setzung einer Sphäre für sich*), liga-se à “objetividade estética, reflexo do ser em si da natureza” (idem).

O em si de que a arte fala é, portanto, o da natureza, que não é alcançado através de qualquer semelhança com esta, sua imitação, ou até mesmo de uma reflexão consciente do artista a seu respeito, mas paradoxalmente através do distanciamento radical dela, através da recusa à sua imitação exterior: “O ser-em-si, ao qual as obras de arte aspiram, não é a imitação de algo real, mas sim antecipação de um ser-em-si que absolutamente não existe, de um desconhecido e que se determina através do sujeito. Elas di-

⁴⁰ Cf. M. K Michel: 1990, pp. 41-107.

zem que algo seria em si, não predizem nada a respeito” (121). O ‘Ser-em-si’ (*Ansichsein*), ao qual a arte aspira, é referido por Adorno em sua *antecipação* ou de sua *sobrevivência* na obra de arte, ou seja, sua colocação “temporal” em relação a esta é sempre de algo “passado” que sobrevive ou “futuro” que se antecipa. Abordaremos essa questão mais à frente; por enquanto, o que importa é salientar o fato aparentemente contraditório de que embora as obras de arte tenham a capacidade de dizer que algo é em si, elas não predizem *nada* a respeito dele. Ou ainda: (o que ressoa uma vez mais sua afinidade ao mutismo) elas *não devem nem sequer tentar* fazê-lo: “Enquanto a arte é tentada a antecipar uma sociedade total inexistente e seu sujeito também inexistente (...), a ela se prende ao mesmo tempo a mácula de sua inexistência” (251). Ou seja, a tentativa de antecipação de um conteúdo explícito pela arte resulta em sua degeneração, até mesmo em sua nulidade enquanto arte. Por quê?

A fim de alcançar sua transcendência, produzir o “Mais” do que é, a arte precisa de objetivação, “da colocação de uma esfera para si”, mas nesse processo “a arte é forçada, enquanto algo espiritual, a uma mediação subjetiva em sua constituição objetiva. A porção subjetiva na obra de arte é ela própria um fragmento de objetividade” (68). Apesar de o sujeito muitas vezes ser menos que sua obra, “por assim dizer o invólucro vazio do que ele objetiva na coisa” (idem), é também verdade que a arte é indissociável da expressão, a qual não existe sem o sujeito. Mas na esfera estética o sujeito não pode, para que sua causa (*Sache*) saia de sua contingência, “elevar-se por sobre si e sobre a fronteira objetivamente posta” (69), diferentemente na esfera política, onde os indivíduos subtraem-se à sua atomização e impotência através da passagem ao universal reconhecido discursivamente. O sujeito na arte tem que se haver com sua contingência, sua particularidade, com sua *idiosincrasia*, mas nada é mais particular que a *idiosincrasia* de cada um, individuação extrema, às vezes ininteligível em um certo plano de comunicação

lingüística. Apesar disso, o momento de universalização na arte passa por ela: “Sem dúvida o momento mimético indispensável à arte é, segundo sua substância, um universal, mas *de nenhum outro modo* alcançável que através do que é inelutavelmente idiossincrático no sujeito individual” (68). Há, portanto, estreita ligação entre o momento mimético na arte, a idiossincrasia do sujeito e a universalidade estética. Como isso se dá?

Toda idiossincrasia vive, graças ao seu momento mimético-pré-individual, das suas *forças coletivas inconscientes*. (69)

O que aparece (*das Erscheinende*), por meio do qual a obra de arte utrapassa de longe o mero sujeito, é a irrupção de sua essência coletiva. O vestígio de memória da mimesis, que toda obra de arte procura, é sempre também antecipação de um estado para além da cisão entre o indivíduo e o outro. Tal lembrança coletiva nas obras de arte, entretanto, não é χωρις [separada – v] do sujeito, mas através dele; em sua emoção idiossincrática a forma de reação coletiva se mostra. (198)

O momento mimético, já mencionado no capítulo anterior, poderia ainda ser definido como relações primordiais tanto de parentesco quanto de alteridade entre sujeito e objeto, homem e natureza, que poderiam se apresentar como uma racionalidade alternativa à racionalidade identificadora universal.⁴¹ Tais relações seriam tão mais primordiais, quanto maior fosse a particularidade dos elementos envolvidos nelas. A extrema particularização da mimesis artística seria assim tão radical, que se subtrairia a qualquer princípio que tentasse impor uma universalidade minimamente abstrata (e portanto falsificadora) a seus elementos. Mas essa particularidade mimética traz em si a “memória” e a “antecipação de um estado para além da cisão entre o indivíduo e o outro”. Esse estado é um tal em que as coisas, sendo “em si”, sem qualquer vestígio de um “para outro” (o que Adorno chama de o não-idêntico), não podem, pelo que já se viu,

⁴¹ Cf. Eagleton: 1993, p. 258.

ser determinadas de modo algum através de qualquer princípio de identificação, pois se isso fosse tentado, trair-se-ia a universalidade concreta da mimesis.⁴²

Deste modo, o que a arte faz, como foi dito mais acima, é testemunhar a existência de algo em si, mas não predizer o que ele é (não comunicá-lo), pois essa predição envolveria, de alguma forma, minimamente que fosse, um procedimento de identificação abstrato, o que anularia o esforço da arte de fazer falar o particular: “A identidade estética deve socorrer o não-idêntico, que a coerção à identidade na realidade reprime” (14).

c) *Linguagem como expressão*

Mas se a arte se recusa radicalmente à comunicação, se ela não pode ser entendida a partir das categorias da linguagem comunicativa, em que consiste o caráter de linguagem da arte segundo Adorno? Um dos conceitos-chave para a resposta a esta pergunta é o de *expressão*, “cuja essência é o caráter de linguagem da arte, fundamentalmente diferente da linguagem como seu medium” (171).⁴³

Segundo Adorno, seria consensual que a expressão seja um momento essencial da arte, o que seria confirmado até mesmo pela falta de expressão contemporânea, e serviria para a arte em geral.

⁴² Na verdade haveria momentos de “para-outro” na obra de arte, mas em relação ao espírito, que reconhece nela aquilo que ele mesmo tem de alteridade em si mesmo (cf. o item 6 deste texto), e a obra é também, enquanto artefato, um “para-o-espírito”, que a fabricou. Mas tais momentos fazem parte do movimento de identidade da própria obra consigo mesma, e sem eles tal identidade seria unidirecional e tenderia a uma identificação nos parâmetros da racionalidade instrumental, ou seja, sem um resto de heteronomia a identidade (mimética) das obras se perde.

⁴³ Adorno diz que a técnica e o estilo também são importantes na determinação do caráter de linguagem da arte. Porém não trataremos desses dois conceitos devido ao fato de que o autor deu preferência nítida ao de expressão, não desenvolvendo tão bem as relações daqueles com o caráter de linguagem, e também porque eles circunscrevem um campo conceitual de tal modo distante do que nos ocupamos, que sua abordagem subtrairia muito da profundidade que almejamos em nosso texto.

O consenso em relação à *importância* da expressão na arte é algo questionável, dado que dificilmente se consegue um razoável entendimento até mesmo *do que seja* a própria expressão, pois o conceito mesmo que o autor da *Teoria Estética* tem dela é bastante peculiar. Não corresponde, por exemplo, à transmissão através da obra de estados emocionais do artista: “se a expressão fosse a mera duplicação do que é subjetivamente sentido, então ela seria insignificante” (170); (...) “se o que é expresso torna-se o conteúdo psíquico tangível do artista e a obra de arte sua cópia, então a obra se degenera a uma imprecisa fotografia” (171).

A confirmação da relevância da expressão pelas obras de arte contemporâneas que dela se abstêm deve ser entendida como uma determinação negativa, pois essas obras, guiadas talvez por um ponto de vista que privilegia a dicotomia entre forma e expressão, produzem uma pretensa forma pura, que nega a expressão, mas que “estala” (*klappert*); ou seja, a forma pretensamente livre de expressão fracassa enquanto forma. Apesar dessa importância dada à expressão, diz Adorno que seu conceito, como a maioria dos mais importantes para a estética, é rebelde (*widerspenstig*) à teoria que pretende delimitá-lo: “o que é qualitativamente contrário ao conceito dificilmente deixa-se apreender pelo seu próprio conceito; a forma na qual algo pode ser pensado não é indiferente em relação ao pensado” (170). E exatamente por causa dessa relação entre a forma do pensamento e o que é pensado, que a forma da escrita de Adorno procurará trazer para os conceitos, através deles próprios, o não-conceitual, sem torná-lo equivalente a eles⁴⁴, o que, entretanto, só se dá através da *constelação*:

não devemos filosofar sobre coisas concretas; devemos pensar, ao contrário, como sair dessas coisas... não há progressão passo a passo dos conceitos a um conceito mais geral e compreensivo. Ao invés disso, os conceitos entram numa constelação... Juntando-se

⁴⁴ Idem, p. 252.

em torno do objeto de cognição, os conceitos determinam potencialmente o interior do objeto. Atingem, pensando, o que foi necessariamente excisado pelo pensamento.⁴⁵

Portanto, a filosofia possui algo de semelhante à arte: o que ela diz não coincide com seu significado, ultrapassa-o. Além disso, para determinar “potencialmente o interior do objeto”, é preciso que haja uma certa reconciliação entre sujeito e objeto, o que, como foi visto, existe também na arte. Ambas, são, deste modo, uma forma de conhecimento, o qual, na arte, Adorno vincula diretamente à expressão⁴⁶:

Ela se abre ao trans-subjetivo, é a forma do conhecimento que, tal como antecedia a polaridade de sujeito e objeto, assim não reconhece tal polaridade como definitiva. Essa forma é entretanto secular pelo fato de procurar realizar tal conhecimento no estado de polaridade como ato do espírito que é para si. (170)

A arte é, portanto, um ato do espírito que procura realizar a forma do conhecimento que não reconhece a cisão entre sujeito e objeto, homem e natureza, como definitiva, o que acontece devido à expressão. Por meio desta, “a arte se fecha ao ser-para-outro, que avidamente a devora (a expressão – vf) e fala em si: este é seu comportamento mimético” (171).

A mimesis é reconhecimento da *alteridade* como constituinte essencial da síntese identificadora, o que falta ao conhecimento discursivo. Essa alteridade tem, ao longo da *Teoria Estética*, a *natureza* como uma determinante fundamental nas delimitações do conceito de arte, o que já observamos quando nos referimos às relações entre forma e conteúdo. Em relação ao caráter de linguagem da obra não é diferente.

d) A linguagem das coisas e a arte

A expressão estética é objetivação do inobjetivo, e na verdade de tal modo que este, através de sua objetivação, torna-se um segundo inobjetivo, torna-se o que fala a partir do artefato, não como imitação do sujeito. (170)

⁴⁵ Adorno: *Negative Dialektik*, pp. 164-5. Cf. Eagleton, op. cit., p. 251 e Duarte: 1993, p. 167.

⁴⁶ Sobre as relações entre expressão e filosofia, cf. Duarte: “Notas sobre a ‘Carência de Fundamentação’ na filosofia de Theodor Adorno” e “Expressão como fundamentação”.

“Objetivação do inobjetivo”? O que seria o “inobjetivo”? Ao citar essa passagem em seu livro, *Die Transzendierung des Mythos*, Klaus Baum indica três possibilidades de que a expressão seria a objetivação: “do vivo, sempre cambiante; da fugidia beleza da natureza ou do ainda inexistente”⁴⁷, sem, no entanto, optar por uma delas. De acordo com o que nos diz Alo Allkemper, em seu livro *Rettung und Utopie*, a expressão seria a objetivação das emoções do sujeito, que são aproveitadas por ele na elaboração da obra e se tornam objetivas quando ingressam no continuum estético. Isso é confirmado pelo que diz Adorno logo após a passagem que citamos. Mas embora não seja mencionado nesse trecho, vemos que essa última resposta não é completa, uma vez que, em termos mais globais, diríamos que a expressão da obra é a objetivação da *linguagem das coisas*.⁴⁸ Este conceito aparece em um texto de Adorno publicado em 1960 sobre Valéry, “Valéry Abweichungen”, no qual é citada a seguinte passagem de “Rhumbs”:

A poesia é a tentativa de, com os meios da linguagem articulada, apresentar ou reproduzir o que o choro, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros, etc., *obscuramente tentam* expressar, e o que as coisas aparentemente *querem* expressar naquilo que nós consideramos como sua vida e sua intenção. (NL 198)⁴⁹

⁴⁷ K. Baum: 1988, p. 272.

⁴⁸ Afirmamos que essa colocação é mais abrangente dado que as emoções do sujeitos são, elas mesmas, “coisas”, e também *miméticas*.

⁴⁹ Citado por Adorno da edição alemã de *Rhumbs, Windstriche*, Wiesbaden, 1959, p.163. Apesar de não citarmos aqui a concepção benjaminiana da linguagem das coisas, uma vez que Adorno não se refere explicitamente a ela nas passagens da *Teoria Estética* que falam desse tema, há que se observar que este tema é emblemático para a filosofia de Benjamin em relação à linguagem, “segundo a qual a linguagem originariamente não comunicava conteúdos externos a si própria, destinando-se prioritariamente ao ato humano de nomear, de atribuir nomes às coisas, dotadas, por sua vez, de uma espécie de ‘fala’ desprovida de som. Essa atribuição de nomes é a continuação do ato divino de criar a realidade: ‘O homem é o cognoscente da mesma linguagem em que Deus é o criador’ (ÜS 149). O pecado original degenerou essa linguagem de nomes, emudecendo as coisas e dando origem a uma outra linguagem, ‘burguesa’, dominada pela palavra humana e destinada à comunicação de conteúdos exteriores: dela surgiram as milhares de línguas por nós conhecidas (ÜS 152 ss.)” (Duarte: 1995, p.58).

As coisas não falam, propriamente, elas *procuram, tentam, querem*, falar, mas são mudas. Se o momento de mutismo na linguagem da arte lhe é essencial, na natureza ele é total. Cabe à arte, se a linguagem das coisas é muda, fazer falar o que é mudo (“*Ist die Sprache der Natur Stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen (...)*” (121), “como linguagem humana que dispõe das coisas tanto quanto é reconciliada, a arte gostaria de alcançar novamente aquilo que é obscuro aos homens na linguagem da natureza” (120). Isso, mais uma vez, é conseguido pela arte não através de sua “pseudomorfose” em natureza, da imitação desta, mas através do distanciamento total dela, através da elaboração total (*Durchbildung*) de sua forma, da “colocação de uma esfera para si”, com sua imanência posta por ela mesma. “As obras de arte aproximam-se da idéia de uma linguagem das coisas somente através de sua própria idéia, através da organização de seus momentos dispares; quanto mais articulada em si, tanto mais eloqüente se torna em todos seus momentos” (211). A arte, para se aproximar da natureza, tem, portanto, que se distanciar dela produzindo a sua própria transcendência, através da extrema semelhança consigo mesma (o que, segundo nossa interpretação, significa uma relação de determinação, de mediação, recíproca entre a síntese formal e a multiplicidade dos particulares; cf. cap. III, item 3), e não através da intenção em relação a algo que fosse externamente mais do que ela é. Tal semelhança consigo própria é que perfaz o caráter de linguagem da arte (Cf. NL 198). E essa linguagem é o reflexo da linguagem muda das coisas:

A total elaboração da arte como uma linguagem não-concitual é, no estado de racionalidade a única figura na qual algo como uma linguagem da criação se reflete, com o paradoxo do deslocamento do reflexo. A arte procura imitar uma expressão que não seria incluída como intenção humana. (121)

A imitação que a arte opera não é, como já se disse, de algo exterior, de algo ‘objetivo’, mas é, ela mesma, algo objetivo; diz Adorno: “Mesmo a categoria estéti-

ca que aparece como simples- e puramente subjetiva, a da expressão, torna-se um *objetivo* em nome de tal imitação: torna-se a imitação da linguagem das coisas mesmas” (NL 198). Portanto, como se queria mostrar, a expressão é um processo de objetivação (de imitação, que é algo objetivo) de algo que não é objetivo – a linguagem das coisas: “A arte gostaria de *realizar* com meios humanos a linguagem do não-humano” (121).

Mas há que se entender ainda por que o inobjetivo, através de sua objetivação, torna-se um *segundo* inobjetivo, torna-se aquilo que diz a partir do artefato, ou seja, a fala (*das Sprechendes*) da obra de arte.

Em uma passagem anterior da *Teoria Estética* o autor usa uma expressão semelhante para as obras de arte quando diz que estas tornam-se um ser (vivo!) de segunda potência ao se separarem da realidade empírica graças às relações entre o todo e as partes que elas modelam: “Elas são vivas enquanto falam, em um tal modo que é recusado aos objetos naturais e aos sujeitos que as fazem” (14-5). Mas por que a fala da obra também é algo de “inobjetivo”? Porque a arte é a imitação de um comportamento mimético (*mimetisches Verhalten*), tal como a linguagem das coisas, que é algo não objetivo (Cf. NL 198). Ou seja, a fala da obra é uma imitação da mimesis presente na natureza; com efeito, se a mimesis aponta para uma reconciliação, e tem-se “a natureza como cifra do reconciliado” (114), vê-se que o comportamento mimético está presente originariamente na natureza, cuja manifestação é o belo natural: “O belo na natureza é um outro em relação tanto ao princípio dominante quanto ao difuso ‘separado-um-do-outro’; a ele se iguala o reconciliado” (115).

Mas se a expressão é a objetivação da linguagem das coisas e não é um retrato (mesmo que distorcido) das emoções do artista, então é necessário responder à última das questões que formulamos ao início deste capítulo: Quem “falaria” através da obra de arte?

2. O sujeito e a linguagem da arte

a) O sujeito da arte

A expressão, cuja objetivação coincide com a própria arte, pende mais para o lado da objetividade que da subjetividade, ao contrário, portanto, do que se pensa usualmente, quando se dá mais importância, ao circunscrever aquele conceito, às emoções, sentimentos e sensações subjetivas. Não que estes não tenham relevância para a constituição da obra de arte, pois para que a expressão se objetive, é necessária a mediação subjetiva, quando o sujeito “aproveita” (*verwertet*) suas emoções *miméticas* (!): “a arte é expressiva onde fala a partir dela, subjetivamente mediado, algo *objetivo*: tristeza, energia, nostalgia”⁵⁰(170). Entretanto, o modelo para a expressão na arte não é o subjetivamente sentido, mas “a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Nelas já sedimentaram-se processos e funções históricos, e falam a partir disso” (idem): “ (...) nada tão expressivo quanto os olhos dos animais – símios –, que *objetivamente* parecem se entristecer por não serem humanos” (172). As emoções subjetivas, se transpostas para o meio estético, funcionam como essas coisas de natureza extra-artística, são apessoais, testemunham o que há de não subjetivo no sujeito individual, quando este se exterioriza (*entäußert*) na obra: “A força de tal exteriorização do eu privado na coisa é a essência coletiva naquele; constitui o caráter de linguagem das obras” (250).

A arte, portanto, tem caráter de linguagem não porque o artista, ao fazer uma obra, comunique suas emoções e sentimentos para um observador através dela, mesmo que se admita que esses cheguem distorcidos ou transformados até o espectador;

⁵⁰ “Tristeza, energia, nostalgia” não são, entenda-se, as emoções subjetivamente sentidas e nem o que é *falado* através da obra de arte, mas sim o que é objetivo nela, já “*durchgebildet*” (totalmente elaborado), mediado subjetivamente, ou seja, espiritualizado, e que *fala* na obra de arte, constitui seu sujeito, que, como se verá, é antes um “Nós” que um “Eu”: “Sociedade, a determinante da experiência, constitui as obras como seu verdadeiro sujeito” (133).

mas porque na obra, por mais que o que seja expresso se assemelhe ao sujeito individual, sobrevive uma história primeva, originária, de subjetividade que tem uma essência *coletiva*, que independe totalmente da intenção do artista: a música, como toda arte, “diz imediatamente, indiferente de sua intenção, ‘nós’” (250).

Existe uma afinidade entre a obra de arte e o sujeito que só permanece porque aquela história primeva ainda sobrevive no sujeito. A expressão na obra de arte é, por assim dizer, onde o indivíduo percebe a marca, a impressão (*Abdruck*), de sua essência coletiva. Essa marca somente transparece porque a obra, totalmente elaborada, plenamente espiritualizada, torna-se a aparência de um em si que, como se disse, permanece velado, e nessa sua realidade *sui generis*, as intenções do sujeito se satisfariam e se extinguiriam (Cf. 173).

Quanto mais a arte é totalmente elaborada como objeto do sujeito e destituída de suas meras intenções, tanto mais articuladamente ela fala segundo o modelo de uma linguagem não-conceitual, não concretamente (*dingfest*) significativa; seria o mesmo que na época sentimental chamou-se, com uma obscura e bela metáfora, livro da natureza. (105).

Se permanece um resto de intenção do artista na configuração da obra, esta fica, de certo modo, presa a uma relação de fim-meio: comunicacional.

Quem fala através da arte não é quem a produz nem quem a percebe, e é o seu verdadeiro sujeito, que na poesia não coincide com o eu gramatical. O sujeito que fala através da obra é “latente”, não tem uma presença positivamente dada, é um Eu espiritual. O sujeito gramatical da poesia é apenas uma função empírica deste que fala de forma latente através da obra; nela tem-se então duas linguagens: uma significativa, ligada ao que é dito diretamente através das palavras, e uma outra, que é a que corresponde ao caráter de linguagem que toda arte tem, cujo significado é truncado, velado ou mesmo inexistente, e que tem primazia sobre aquela, dado que é um momento essencial na constituição da obra como obra de arte: “A verdadeira linguagem da arte é muda [ou

sem linguagem: *sprachlos* – vf], seu momento mudo tem primazia ante o significativo da poesia, que não falta totalmente à música” (171). Dado que a “verdadeira linguagem da arte” é não-significativa, a nova arte procura, segundo Adorno, transformar a linguagem comunicativa em uma mimética, ou seja, transformar o mais possível os elementos que contribuem para a dimensão comunicativa em elementos da linguagem sem palavras da arte em geral, o que contribui, por assim dizer, para que a poesia e a literatura se aproximem mais radicalmente do que lhes é próprio: fazer falar, com meios humanos, a linguagem muda do não-humano. Testemunha disso seria “o esforço da prosa desde Joyce de colocar a linguagem discursiva fora de ação, ou pelo menos subordinar as categorias formais à construção até a irreconhecibilidade (...)” (idem).

O sujeito da linguagem não-significativa da arte, como se disse, é latente, e somente fala através da obra, quando esta é plenamente formada, o que quer dizer que ele é “imaneente à coisa (*sachimmanent*), constitui-se na obra (*Gebilde*), através do ato de sua linguagem; o produtor real é em relação à obra um momento da realidade como outro” (250). Com efeito, o que interessa na obra de arte não depende de como o seu autor a projetou e o que ele dela pensou antes de executá-la, ou se o que nela se lê tem ou não alguma semelhança ou diferença com suas intenções. Isso é um processo de *autonomização* da obra em relação ao artista que não se deve à “megalomania” da teoria *l’art pour l’art*, mas que expressa sua natureza como sendo de uma relação social, que tem como lei de sua objetivação o fato de que as obras de arte somente se tornam antíteses do inessencial coisal enquanto coisas (Cf. 250). Ao se tornarem coisas, ao se objetivarem, serem estruturadas de acordo com sua própria lei formal, as obras mostram uma *sedimentação* daquilo que é primordialmente coletivo no sujeito individual que realiza a obra. Ao fazê-la, o artista não toma decisões que são absolutamente desconectadas de um movimento histórico em que se insere, e nem a obra tem nas relações de seus elemen-

tos uma independência absoluta com a história da arte e da sociedade: “muito antes os processos latentes nas obras de arte e que irrompem instantaneamente é que são sua historicidade interior, a história exterior sedimentada” (133). Tal vinculação histórica da produção artística é elucidada pelo conceito de ‘material’, que definimos no capítulo 3, item 1-d.

Diante desses aspectos da produção artística, vê-se que a ação do artista está, por mais que ele se considere isolado qualitativamente da sociedade, inserida nela:

O trabalho na obra de arte é social através do indivíduo, sem que ele tenha, no seu trabalho, que estar consciente da sociedade; talvez tanto mais, quanto menos ele é consciente. O sujeito individualmente humano que sempre intervém é dificilmente mais que um valor limite, algo mínimo, do qual a obra de arte precisa para se cristalizar. (250)

A arte tanto mais é social, quanto mais fala um “nós” através dela, quanto mais se distancia da sociedade e menos se adapta ao seu idioma, o que, na poesia, como se viu, significa uma negação de sua linguagem discursiva.

Mas esse processo não é, como ele surge e parece a si mesmo, de pura subjetivação. Através dele o sujeito se adapta tão intimamente à experiência coletiva, quanto mais rebelde ele se faz contra a expressão lingüisticamente objetivada dela. (251)

Entretanto, o “nós” que fala através da obra de arte não é determinado univocamente como de uma classe ou posição social, e nem tampouco, como se disse ao início do texto, o de uma sociedade futura sem contradições trazida para a obra de arte de hoje através do anseio do artista. Os antagonismos da sociedade em que ele vive não se deixam resolver nem imaginariamente, penetram na obra de arte e se constituem como conteúdo dela:

Verdadeira é a arte na medida em que o que fala a partir dela e ela própria são cindidos, irreconciliados, mas esta verdade lhe é auferida, quando ela sintetiza o cindido, e somente por isso o determina na sua irreconciliabilidade (*Unversöhnlichkeit*). Paradoxalmente ela tem que testemunhar o irreconciliado e não obstante tendencialmente reconciliá-lo; isto somente é possível à sua linguagem não-discursiva. (idem)

Ou seja, a arte somente é verdadeira graças à sua dimensão de linguagem, que, sendo não-significativa, tem um conteúdo velado. Por isso Adorno diz que o conteúdo de verdade da obra de arte é sempre algo negativo, não tem uma presença positivamente dada (Cf. 220-1). Se, além disso, a arte se desartifica (*enkunstet*), perde seu caráter de arte, quando aponta através de um movimento identificatório para o que seja o ser-em-si a que ela aspira, o que acontece com uma arte que tem como seu material exatamente a linguagem significativa? Ou seja, que tem como um de seus elementos constituidores algo que necessariamente *comunica* significados explicitamente.

b) A linguagem mimética

É relativamente fácil compreender que uma arte que não tenha uma linguagem com significados (como a música, por exemplo) possa ter uma fala (caso admitamos que ela tenha alguma) com significado velado ou inexistente. Seria interessante, então, investigarmos a partir da poesia as relações entre a linguagem significativa e não-significativa.

No item anterior, observamos que Adorno percebe um movimento na literatura moderna que tenta colocar fora de ação sua dimensão comunicacional de modo a transformá-la em uma linguagem *mimética*. O que nos interessa particularmente agora é delimitar o que seria propriamente essa linguagem mimética e a *transformação* da dimensão comunicacional para alcançá-la.

Como vimos, se arte se prestasse à comunicação ela se sujeitaria a uma relação abstrata de fim-meio da realidade empírica, em que tudo é considerado fundamentalmente em seu valor de troca, ou seja, tudo é um “para-outro”, que tem utilidade. A arte é enigmática precisamente porque se subtrai a esse estado de coisas:

O enigmático das obras de arte é seu estar separado. (...) As obras de arte, mesmo ao aspirarem à perfeição, são podadas; o não lhes ser essencial o que significam aparece nelas como se seu significado estivesse bloqueado. (...) Perde [a arte – vf] seu 'para

quê' – em termos paradoxais: sua racionalidade arcaica [ou seja, agir magicamente na realidade – vf] – e transforma-o num momento de seu *em-si*. Torna-se assim enigmática; se já ali não está para o que ela imbuía de sentido como seu fim, então, que pode ela ser em si mesma? Seu caráter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração de sua absurdidade enfática, adquire um sentido. (192)

Do mesmo modo que as emoções do sujeito se transformam em emoções da própria obra de arte, poderíamos dizer que as palavras, devido à sua sintaxe na obra, também sofrem um processo semelhante: o que chamaríamos de “trans-semantização”, isto é, a ação fim-meio, comunicacional, da palavra é transposta para o meio estético de modo que ela se dê não mais sobre as coisas da realidade empírica, mas de um particular a outro da obra e deles para os homens. Isso significa que haveria uma dimensão comunicacional da obra enquanto arte, mas só que o que se comunica entre si não são os homens através dela, mas os próprios elementos que a constituem: entre eles mesmos e com quem a contempla:

Elas [as obras de arte – vf] são vivas enquanto falam, em um tal modo que é recusado aos objetos naturais e aos sujeitos que as fazem. Elas falam devido à comunicação de todo o particular nelas. Por isso aparecem em contraste com a dispersão do mero ente. (14-15)

O fato de todo o particular se comunicar na obra de arte é de suma importância em nossa leitura. Isso porque essa comunicação indica que o significado que os particulares alcançam no meio estético não é conseguido através da identidade *imposta* com o sujeito, como acontece no conhecimento categorial empírico. Os próprios elementos particulares da obra têm linguagem, ao contrário do que é dado tanto a eles na realidade empírica, em que estão coagidos a uma identificação através das categorias subjetivas, como também aos indivíduos, pois situam-se em uma sociedade em que as relações de produção tornaram-se de tal modo racionalizadas (em um mundo totalmente adminis-

trado), que qualquer um torna-se facilmente substituível, ou seja, tem valor apenas como força de trabalho aproveitável economicamente. Na arte, entretanto,

A unidade estética do diverso aparece como se lhe não tivesse feito qualquer violência, mas seria extraída do próprio diverso. (...) Nas obras de arte, o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Suaviza-se até se reconciliar. (...) O espírito não identifica este [o não-idêntico – *vf*], identifica-se *com* ele. Devido a que a arte é acompanhada por sua própria identidade, torna-se semelhante ao não-idêntico: eis o que constitui o grau atual de sua essência mimética. (201-2)

Ao seguir sua própria lei formal, ao buscar a identidade consigo mesma, a obra de arte assimila o que há de não-idêntico no espírito, e faz dessa não-identidade uma constituinte de sua própria síntese. A própria divergência dos particulares constitui um elemento da unidade de sua forma. Mas isso somente acontece na radical articulação ‘sintática’ de todos os materiais da obra, como se os particulares somente fossem eloqüentes se *todas* as tendências opostas e contradições entre elas fossem integradas na unidade formal. Mas essa sintaxe, ou seja, dos elementos materiais da obra, diz Adorno, não é propriamente a da linguagem da arte enquanto tal, pois esta seria uma sintaxe *sem palavra* mesmo nas obras lingüísticas (Cf. 274). Se assim é, então a sintaxe da música, de sua linguagem não significativa, não é a dos sons, como a da pintura não é a das cores e linhas, etc. A pergunta que se coloca então é a seguinte: quais são os elementos que entram na relação sintática da linguagem da obra enquanto arte propriamente? Se não são as palavras, nem os sons, nem as cores, o que seria então?

A resposta que nos parece mais apropriada é que tais elementos sintáticos seriam o que as cores, sons, e palavras *significam* na obra. A verdadeira sintaxe da obra de arte, a que constituiria seu caráter de linguagem, não é a de seus elementos tal como eles lá estão, mas sim a dos *significados* que eles adquirem no continuum estético, o que, entretanto, somente acontece devido à sintaxe radicalmente realizada dos materiais; e mais: esta seria também um dos componentes daquela. Se os elementos sintáticos fossem

imediatamente e apenas as cores, sons, etc., a linguagem estética poderia ser comensurável à discursiva, pois o deciframento de seu significado dependeria da maneira correta de considerar seus componentes como signos de uma mensagem codificada, o que é absolutamente rejeitado por Adorno. Como o que entra na sintaxe da obra, segundo nossa leitura, são os *significados* que esses elementos alcançam na esfera estética e a sua interrelação sintática imediata, aquela sintaxe é de segundo grau, uma meta-sintaxe, não transponível para a linguagem discursiva e não explicável através das categorias da comunicação. Para ilustrar essa interpretação, façamos uma paráfrase da passagem em que Adorno fala da relação entre a unidade e a multiplicidade que discutimos no capítulo II:

O fato de as obras artísticas não serem unidade de uma diversidade, mas a unidade do uno e do múltiplo implica que elas não coincidem com seu aspecto fenomenal. (455)

Em relação ao caráter de linguagem diríamos: *O fato de a linguagem das obras artísticas não ser uma sintaxe de elementos materiais, mas a dos significados destes e suas relações sintáticas, implica que ela não coincide com a linguagem comunicacional, significativa.*

No processo de fala da obra, como apontamos, a figura da *alteridade* é de suma importância. O espírito reconhece o que é um *outro* em relação a ele na arte, segundo pensamos, porque tem a experiência de algo que, apesar de arrancado de sua imediatidade vital na empiria e submerso em um outro domínio radicalmente articulado segundo leis próprias, todavia mantém algo daquilo que era antes de ingressar nesse novo âmbito. Uma vez que os materiais particulares na obra oferecem deste modo uma resistência em relação ao poder identificatório do espírito, isto é, mantêm algo de sua natureza extra-estética, este tem que buscar *em si mesmo* aquilo que ele quer do que lhe é diferente, isto é, tem que se identificar com o não-idêntico. Por isso *todos* os particulares falam na obra: conseguiram essa fala através de um ato do espírito que somente pôde colocá-los em uma síntese graças ao que o próprio espírito possuía em si mesmo, mas

que não conseguia vê-lo, obscurecido pela cegueira da coisificação universal, ou seja, os particulares se comunicariam *mimeticamente* com o espírito na obra de arte.

Somente no espírito é que sobrevive aquilo que é diferente dele mesmo, ou seja, a natureza enquanto outro, e somente através de uma auto-posição que arranque do espírito a possibilidade de identificar abstrata e universalmente o que lhe é diferente, com uma violência radicalmente maior que a da racionalidade instrumental, é que ele pode perceber em si mesmo aquilo que o pensamento identificador o impedia de ver na sua tentativa de auto-reflexão. Esse poder da experiência estética deve-se principalmente à total articulação da forma da obra de arte, que é um ponto de separação radical entre a esfera empírica e estética, e que consegue, através da reconciliação tendencial entre o idêntico e o não-idêntico, trazer à linguagem o que é mudo nas coisas.

3. Forma como linguagem

a) *Conformidade a fim sem fim como linguagem*

O fato de a obra estar plenamente articulada em todos os seus momentos confere um aspecto irremovível à sua unidade, que media as relações de todos os particulares. Dado que essa articulação está ligada a uma conformidade a fim de todos os particulares entre si e com o todo, e reciprocamente deste para aqueles, tanto a obra se fecha a uma finalidade prática quanto a reverte em um momento de seu em-si. Esse direcionamento de uma finalidade do todo no sentido dos particulares tem como meta, como já havíamos falado no capítulo III, “*despertar* o conteúdo depositado na forma” (212). Uma vez que o conteúdo da arte é essencialmente tido por Adorno como multiplicidade, como algo indeterminado, que não aceita imediatamente a síntese que lhe é imposta, a finalidade “mágica” da arte desencantada consiste agora em dar uma determinação a essa multiplicidade indeterminada, em outras palavras: “a forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (217).

A recusa da arte em comunicar-se com o mundo através de procedimentos abstratos como o da linguagem significativa é um dos momentos de seu “sem fim”: “Sua [da arte – vf] conformidade a fim destituída de fins práticos é sua semelhança com a linguagem, o ‘sem fim’ é sua aconceitualidade, sua diferença para com a linguagem significativa” (211). Pelo fato de se fechar à comunicação de seu sentido a obra de arte se torna enigmática. Entretanto,

Como nos enigmas, a resposta é silenciada e constringida pela estrutura. A isso se presta a lógica imanente, o elemento legal da obra, e tal é a teodicéia do conceito de finalidade na arte. A finalidade da obra de arte é a determinação do indeterminado. As obras são finais em si, sem finalidade positiva para além de sua complexão; mas seu caráter de finalidade legitima-se como figura da resposta ao enigma. (188)

Compreender as obras de arte consiste em perceber como que a articulação finalística de todos os momentos é a sua tentativa de determinar a multiplicidade, o caos, a natureza, em sua própria indeterminabilidade sem o constringimento a uma identificação com o sujeito através das categorias deste. E é também a tentativa de transcender sua fisicidade, de modo que a sua própria qualidade de matéria, de natureza, de fragmentos do ente empírico (que toda arte tem), seja um dos elementos que compõe sua forma totalmente perpassada pelo espírito, totalmente mediada: “Mediante a organização, as obras de arte tornam-se mais do que são” (idem). Nessa transcendência, como vimos, a arte alcança sua linguagem, que, enquanto determinação do indeterminado, faz falar o particular. A fala que os particulares alcançam na obra pode ser interpretada, pelo que dissemos no item anterior, como uma comunicação mimética com o espírito (que é nossa interpretação para o conceito de linguagem mimética), mas também como comunicação entre os próprios particulares, o que ligamos ao conceito de conformidade a fim sem fim.

A dinâmica da obra de arte é seu elemento de linguagem, diz Adorno.

Os elementos não se encontram em justaposição, mas friccionam-se entre si ou atraem-se mutuamente, um quer o outro ou um repele o outro. Só isto constitui a coerência (*Zusammenhang*) das grandes obras ambicionadas. A dinâmica das obras de arte é o elemento que nelas fala; mediante a espiritualização, elas conseguem os traços miméticos que seu espírito primeiramente submete. (275)

O fato de que os elementos quererem-se ou repelirem-se mutuamente indica sem dúvida que há entre eles uma comunicação. Mas esse poder comunicativo somente é conseguido por eles através da mediação operada pela forma da obra plenamente elaborada:

Os impulsos miméticos que movem a obra de arte integram-se nela e de novo a desintegram, são uma expressão provisoriamente privada de linguagem. Tornam-se linguagem mediante sua objetivação enquanto arte. (274)

Se os particulares têm um fim na obra, que é o de se subsumirem na totalidade da forma, esta também tem um em relação a eles, que é o de os determinarem em sua indeterminabilidade, como já afirmamos, e essa determinação faz com que eles tenham uma nova finalidade, que é a de relacionarem dinamicamente entre si. Tal relação *dinâmica*, processual, é que constitui o caráter de linguagem:

A obra de arte torna-se semelhante à linguagem no devir da ligação de seus elementos, sintaxe sem palavras mesmo nas obras lingüísticas. O que elas dizem não é o que dizem suas palavras. Na linguagem sem intenções, os impulsos miméticos transmitem-se ao todo que os sintetiza. (Idem)

Os elementos particulares, enquanto coisas têm linguagem, mas muda, totalmente indeterminada, que recebe sua determinação, objetivação, na obra. Enquanto eloqüentes nesse sentido, são miméticos, e através da síntese do todo, transmitem essa sua essência mimética a ele, que então os trás à duração: “O conceito estético de teleologia tem sua objetividade na linguagem da arte” (211). Mas a objetivação da essência mimética dos particulares somente ocorre se a totalidade da forma não tiver outro fim que não seja torná-los eloqüentes. Por isso é necessário que a arte se recuse à comunicação: “A comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo, perante o qual

elas feliz ou infelizmente se fecham, acontece através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refratadas” (15).

A refração que as obras sofrem é devida à sua total espiritualização, que constitui um dos aspectos do conceito de forma, tal como temos desenvolvido. Para a arte ser compreendida como linguagem, portanto, a categoria formal é de suma importância. Como o caráter de linguagem está delineado na expressividade da obra, seria interessante que se mostrasse a relação entre *forma* e *expressão*. Ela é compreendida, entre outras coisas, através da afirmação de Adorno de que a expressão é a *linguagem do sofrimento*.⁵¹

b) A forma e a linguagem do sofrimento

Em uma das últimas frases do corpo principal da *Teoria Estética* (antes dos parágrafos) Adorno vincula os conceitos de ‘sofrimento’, ‘expressão’ e ‘forma’. Essa frase oferece, entretanto, uma dificuldade de tradução, caracterizada por uma ambigüidade: “... mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als daß sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat” (387). A tradução proposta por A. Mourão é: “... valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é sua expressão e na qual a forma tem sua substância” (387). É possível também traduzir “...o sofrimento, que é sua expressão e *no* qual a forma tem sua substância”. No primeiro caso a substância da forma seria a expressão, e no segundo, o sofrimento. Optamos pela segunda versão, embora não haja elementos para justificar cabalmente essa opção. A argumentação que segue pretende fundamentar essa escolha ao interpretar conjuntamente os conceitos ‘sofrimento’, ‘expressão’ e ‘forma’.

⁵¹ Sobre a expressão do sofrimento na *Dialética Negativa*, cf. Duarte: 1995, pp. 58-9.

Em primeiro lugar cabe dizer o que entendemos da afirmação de que o sofrimento é a expressão da arte. Não há dúvida que Adorno vincula o sofrimento à *negatividade* na arte, principalmente na arte moderna:

Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. Se, conforme ao desejo, a arte futura se tornasse de novo positiva, a suspeita de uma persistência real da negatividade seria aguda; (...) (387)

O que os inimigos da arte nova, com instinto mais sagaz do que seus apologistas ansiosos, chamam sua negatividade é a própria substância do que foi recalcado pela cultura estabelecida [ou seja, o sofrimento – v]. (35)

O conhecimento racional é incapaz de exprimir o sofrimento: “isso significaria sua irracionalidade” (idem).

O sofrimento enquanto negatividade significa, segundo pensamos, uma cisão essencial entre sujeito e objeto, homem e natureza e o indivíduo e o outro⁵², enquanto ausência de reconciliação, ou de síntese, entre esses pólos. Expressar essa cisão seria o equivalente a dar voz a ela, chamá-la a uma linguagem própria, dar-lhe uma universalidade e uma identidade, o que o conhecimento racional não está em condições de fazer, uma vez que as sínteses que ele opera acontecem em detrimento das diferenças. O pensamento racional é necessariamente abstrato, e sua ação aponta para uma irreconciliabilidade do cindido. A história da *Aufklärung* enquanto desencantamento progressivo do mundo indica o afastamento crescente da cultura em relação à natureza, a qual é englobada cada vez mais no seio de uma racionalidade instrumental, que a subsume em uma relação fim-meio cujo índice mais notável apontado por Adorno é o princípio de troca. Deste modo, contradição, negatividade, diferença, multiplicidade, são elementos aliados do processo identificatório do pensamento racional empírico-prático tal como ele se desenvolveu ao longo da história do ocidente.

⁵² O conceito de ‘forma’ que desenvolvemos procurou mostrar as mediações entre tais pólos respectivamente nos capítulos II, III e IV.

A racionalidade instrumental caminha no sentido de *acentuar* a cisão que ela mesmo oculta, ou, como diz Adorno, recalca (*verdrängt*): “Se, após a cisão que o conhecimento faz entre a imagem e o signo (*Zeichnen*), o momento de imagem (*Bildmoment*)⁵³ cindido é pelo pensamento comparado à verdade, então a falsidade da cisão de modo algum é corrigida, mas antes acentuada, pois a imagem é tão visada por ela como o conceito” (132). Como o processo de racionalização do mundo se tornou *total*, a experiência de uma linguagem do sofrimento, de uma síntese que conserve em si mesma os elementos que perfazem a irreconciliabilidade subsistente, não pode ser feita em nenhum lugar – nem mesmo no sujeito –, a não ser na arte.

Através de sua forma, como uma síntese em que a alteridade e a multiplicidade são-lhe essenciais, a arte é a linguagem do sofrimento, de uma condição humana mais essencial, que se coloca muito além do que pode ser expresso pela racionalidade empírica prática, e do que o próprio sujeito pode perceber de si mesmo em sua auto-reflexão, ou seja, a expressão da arte é a de algo que somente seria experienciável na própria obra: “A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida por sua impossibilidade” (204-5). Mas nem na própria obra o que esta exprime está presente. Se estivesse, seria seu fim enquanto arte, dado que um não-existente, um não-ser, estaria positivamente colocado, identificado, o que contradiz todo o estado de inconciliação existente, e, segundo Adorno, uma arte autêntica localizada em um mundo inconciliado não pode mostrar uma conciliação fictícia, pois isso somente poderia ser feito com procedimentos abstratos da racionalidade exterior, o que anularia sua instância crítica.

⁵³ Sobre o caráter de imagem cf. capítulo III, item 3.

Mas, paradoxalmente, – e isso perfaz a agudíssima percepção dialética de Adorno – a crítica que a arte faz ao “princípio recalcante” do sofrimento, que tanto acentua a cisão quanto a oculta, somente é feita através da assimilação dele:

No prazer do recalçado a arte recebe ao mesmo tempo a infelicidade, o princípio recalcante, em vez de se limitar a protestar em vão. Ao exprimir a infelicidade pela identificação, antecipa sua perda de poder; isto, e não a fotografia da infelicidade nem a falsa beatitude, circunscreve a posição de uma arte atual autêntica relativamente à objetividade entenebrecida. Qualquer outra posição se convence, pela sua sentimentalidade, da própria falsidade. (35-6)

Conclusão

Nosso trabalho pautou-se pela abordagem das relações entre síntese e multiplicidade, alteridade, individuação. Na difícil tarefa de encontrar um fio condutor que permita pensá-las, a estética é um âmbito que se mostra fecundo, na medida em que, reconhecidamente, desde a antigüidade, a obra de arte (ou a beleza em geral) foi considerada um meio em que o universal e o particular convivem harmoniosamente. Dentro desse vasto campo, o conceito de 'forma' é aquele que representa o ponto nodal em que convergem todas as tensões oriundas do contato entre o racional e o que se esquivava ao poder sintético subjetivo.

Apesar de haver reconhecimento por parte da estética tradicional de que os particulares na obra de arte não sejam suprimidos em favor da totalidade, no entanto há que se considerar dois aspectos que ficam obscurecidos nessa colocação. Primeiramente, permanece uma prevalência do todo em relação às partes, pois muitas vezes a intenção subjetiva tem antecedência em relação ao que é formado, como uma espécie de fundamento que dá legitimidade ao que pode haver de disperso no continuum estético, que passa a ser compreendido fundamentalmente por uma unidade organizacional preestabelecida, às vezes subjetiva ou matematicamente – o que vimos no capítulo II. Em segundo lugar, passou despercebido pela estética que as obras de arte *não conseguem* satisfazer seu conceito de uma síntese que respeite todos os particulares. Uma unidade que contivesse integralmente em si como seu fundamento as divergências dos particulares seria um oxímoro, uma conciliação irrealizável de elementos não-idênticos, que mantêm um resto de diferença irremovível quanto ao poder identificatório da síntese. A obra de arte, se quer ser bem sucedida, tem que fazer um pacto com o fracasso, com sua insuficiência constitutiva (recorde-se a insuficiência da articulação).

Entretanto, a forma estética nunca deve recusar à pretensão de dar aos particulares uma unidade, que os subtraia de sua atomização na realidade empírica. Sem tal pretensão a obra capitularia cedo demais frente ao poder de identificação que é dado aos elementos dispersos da empiria, e não ofereceria a eles uma nova possibilidade de encontrarem uma linguagem própria, que escape à subssunção às categorias abstratas da racionalidade instrumental.

Entre a impossibilidade de satisfazer seu conceito (síntese perfeita, não violenta, dos particulares) e a inelutável necessidade de o particular alcançar a universalidade, a saída que Adorno vê para a arte é uma aporia: trabalhar incessantemente contra si mesma, contra o que ela mesma pretende de si, para permanecer uma tênue, mas verdadeira, esperança de reconciliação em um estado de coisas em que a cisão, a irreconciliabilidade, são ao mesmo tempo acentuadas, obscurecidas e falsamente solucionadas.

O que permite à arte alguma subsistência no mundo empírico totalmente administrado é aquilo que a torna frágil, que a sufoca enquanto pretensão de transformar aquilo contra o que ela se volta. Diante de possibilidades cada vez mais inventivas e renovadas de uma universalidade que garanta ao particular uma satisfação plena, uma sobrelevação acima de sua contingência desesperadora, a obra de arte assimila em sua própria unidade o desespero da contingência, inclui em si mesma não apenas o múltiplo, mas a própria multiplicidade, tornando inviável sua perfeição enquanto tentativa de unificação das divergências. Pelo fato de ser assim uma *unidade instável*, em que nunca há um ponto de repouso efetivo, um ponto de equilíbrio em que o sujeito encontre um fio de ariana por onde se conduzir com segurança, a forma da obra de arte é, paradoxalmente, índice da única possibilidade de o espírito vislumbrar aquilo que lhe é diferente, e através da ação de sua própria racionalidade, pois somente no sujeito, enquanto ser vivo, é que

existe a possibilidade de identificação com aquilo que é essencialmente diferente do espírito: a natureza.

O escape às categorias da racionalidade instrumental não conduz, por outro lado, a um irracionalismo na obra de arte. A alternativa de contato do sujeito com o mundo empírico fornecida pela experiência estética não é simplesmente um desvio em relação aos procedimentos racionais da tradição. A síntese formal artística deve ser *mais* que racional, transcender a racionalidade empírica e sua posição prática de fins dominadores da natureza, transformando tais momentos em constituidores de sua própria lei de movimento. Não há outra alternativa para a arte em um mundo totalmente administrado que absorver a dominação técnica dos meios e manuseá-los com liberdade absoluta segundo necessidades geradas no interior do continuum estético. Como dominação de si mesma, de seus próprios elementos constituintes, a arte nega a dominação da natureza enquanto dominação de um *outro*, pois nesse último caso tudo o que há de alteridade nesta é posto a serviço de alguma utilidade, ao passo que no domínio estético da natureza a finalidade da ação criadora é transformada em um momento de seu próprio em si. A finalidade da práxis artística não se dirige para fora do meio artístico mas sim para seu interior, de modo a dar aos particulares que se subsumem no movimento de formação da totalidade uma riqueza e expressão que primeiramente não possuíam, ou pelo menos de modo absolutamente indeterminado. A finalidade sem fim prático da forma estética é o que se poderia então chamar o “conceito” na arte, pois pretende trazer à duração o que era absolutamente fugidio e incomensurável à identificação subjetiva (lembre-se a determinabilidade do indeterminado – cap. IV, item 3 a).

Por isso iniciamos nossa pesquisa com uma análise do conceito kantiano de ‘conformidade a fim sem fim’, que nos permite pensar um modo de relacionamento do sujeito com as coisas em que a ordenação sintética do múltiplo não é realizada por

de conceitos, ou seja, em que a universalidade do juízo acerca do mundo não se realiza através da subssunção dos particulares à rede categorial subjetiva. A conformidade a fim que percebemos na unidade do múltiplo da representação, por meio da qual o objeto é dado, não tem um conceito que a explique. Se percebemos tal finalidade, mas que não tem um fim explícito, então, segundo a interpretação de Adorno, isso quer dizer que a arte se fecha a uma comunicação de seu sentido, torna-se enigmática, pois em seu início histórico a arte tinha um sentido, um fim, uma “racionalidade” mágica, pois queria agir magicamente na realidade empírica, através da identificação, na síntese formal, do espírito com o outro, ou seja, com a natureza ameaçadora. Com o desencantamento do mundo, o sujeito vê na obra uma possibilidade de identificação não mais com o que está fora do domínio estético, mas sim em seu próprio interior.

Deste modo, a obra de arte torna-se absolutamente desnecessária na dominação instrumental da natureza. Se por um lado ela ultrapassa, transcende, a “posição prática dos fins” empírica, assimilando e revertendo-a em um momento imanente de sua constituição formal, tal processo resulta em um desligamento de qualquer crítica efetivamente transformadora da realidade por ela criticada. A tentativa de compreender a arte em termos da comunicação de uma mensagem, como por exemplo a da semiótica, é apenas reflexo de uma necessidade de captar toda a realidade através dos parâmetros da racionalidade instrumental, pois a comunicação é um ato que tem um fim determinado, e entender-se o fenômeno estético sob o prisma da comunicação é signo de uma vontade de trazer de volta para a arte o que ela não mais tem e que se recusa a ter por mor de sua própria sobrevivência: um fim empírico. A arte, segundo Adorno, tem linguagem, mas incomensurável à significativa, comunicacional. O sujeito da arte é formado precisamente na total elaboração da obra, e somente nesse instante é que se pode pensar em alguém

que “fala” no artefato, que é social. Quem fala através da obra não é o artista ou quem a recebe, mas sim um sujeito latente, indeterminado e coletivo.

A renúncia à comunicação por parte das obras de arte reflete sua veemente, enfática, recusa de mostrar uma reconciliação inexistente no mundo administrado, de ocultar as cisões que o pensamento identificador acentua mas ao mesmo tempo é incapaz de expressá-las, reprimindo-as. A arte, portanto, pretende dar voz ao particular, oprimido na realidade empírica, mantendo em sua própria síntese, que não abandona a pretensão à universalidade, o sofrimento como expressão da irreconciliabilidade entre sujeito e objeto, humanidade e natureza, indivíduo e o outro. Mas exatamente por isso ela é refratada, quebrada, e sua denúncia da dominação instrumental se enfraquece precisamente devido àquilo que pode unicamente fazer dela uma crítica radical do estado de coisas subsistente.

A promessa de felicidade da arte é sempre e necessariamente irrealizável, que nunca se cumpre em nome da própria realizabilidade efetiva da felicidade que somente ela vislumbra de modo ilusório, dado que inexistente, mas paradoxalmente verdadeiro. As obras de arte procuram, através de seu fracasso constitutivo, dar um testemunho, de frágil e curto fôlego, de uma bem-aventurança que existiu para além da cisão espírito-natureza e que subsiste experienciável pelo sujeito, como antecipação de algo em si, libertado do sortilégio da razão instrumental, apenas através da arte:

“A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo, nem de si mesmo, a possibilidade prometida por sua impossibilidade. A arte é a promessa de felicidade que se quebra” (204-5).

Bibliografia

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie. Obras Completas*, vol. 7, Frankfurt: Suhrkamp, 1972. (ÄT)
- _____. *A dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *Negative Dialektik. Obras Completas*, vol. 6, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- _____. “Parataxis. Zur Späten Lyrik Hölderlins”. In: *Noten zur Literatur. Obras Completas*, vol. 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1972, pp. 447-491. (NL)
- _____. “Parataxis. Sobre a lírica tardia de Hölderlin”. In: *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 73-122. (NI)
- _____. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Martins Fontes, 1982. (TE)
- _____. “Valéry Abweichungen”. In: *Noten zur Literatur, Obras Completas*, vol 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1974. (NL)
- ALLKEMPER, Alo. *Rettung und Utopie. Studien zu Adorno*. München, Wien & Zürich: Ferdinand Schöning. Paderborn, 1981.
- BARRETO, M. H. “Subjetividade e o Novo na arte: Reflexões a partir de Adorno”. In *Kriterion*, volume XXXIII, no. 85, Belo Horizonte, 1992, pp. 49-58.
- BARTUSCHAT, W. *Zum systematischen Ort der Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972.
- BAUM, K. *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Aesthetik Schellings und Adornos*. Würzburg: 1988.
- BENJAMIN, W. “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” e “Über das mimetischen Vermögen”. In: *Obras Completas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, Bd. II-1, pp. 140-157 e 210-213.
- _____. “Erkenntniskritische Vorrede” a *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. In: *Obras Completas*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, vol. I-1, pp. 207-237.
- BERGH, G. “Idiosynkratische Erfahrung und Reflexion”, “Kunst und Philosophie” e “Eine kritische Rekonstruktion eines Modells ‘Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins’”. In: *Adornos philosophisches Deutung von Dichtung. Ästhetische Theorie und Praxis der Interpretation: Der Hölderlin-Essay als Modell*. Bonn: Bouvier Verlag, 1989, pp. 50-75, 86-103 e 139-199.

- BRAUN, C. *Kritische Theorie versus Kritizismus. Zur Kant-Kritik Theodor W. Adornos*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1983.
- BUBNER, R. *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*. In *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor Adornos, Konstruktion der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, pp. 108-137.
- CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CHÉDIN, O. *Sur l'Esthétique de Kant*. Paris: J. Vrin, 1982.
- DUARTE, R. A. P. "Expressão como fundamentação". In: *Kriterion*, volume XXXVI, nº. 91, Belo Horizonte, 1995, pp. 45-66.
- _____. "Da filosofia da Música à música da filosofia. Uma interpretação do itinerário filosófico do Theodor W. Adorno". In *Kriterion*, volume XXXIII, no. 85, Belo Horizonte, 1992, pp. 9-30.
- _____. *Mimesis e Racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. "Notas sobre a 'carência de fundamentação' na filosofia de Theodor Adorno". In: *Transformação*, nº. 17, 1994, pp. 39-49.
- _____. "Seis nomes, um só Adorno". In: *Artepensamento*, org. por Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 433-461.
- EAGLETON, T. *A ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FLACH, W. "Zu Kants Lehre von der symbolischen Darstellung". In: *Kant-Studien*, 73. Jahrgang, Heft 4, Berlin: Walter de Gruyter & Co., pp. 452-462.
- FORMAGGIO, D. *Arte*. Lisboa: Presença, 1985.
- GUYER, P. D. "Formalism and the theory of expression in Kant's aesthetics". In: *Kant-Studien*, 68. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1977, pp. 46-70.
- HEIDEGGER, M. "Die Sprache im Gedicht". In: *Sprache*. Tübingen: Neske, 1960, pp. 35-82.
- _____. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt: 1951.
- _____. "...dichterisch wohnt der Mensch...". In: *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen: Neske, 1959, pp. 187-230.
- _____. "Der Ursprung des Kunstwerkes". In: *Holzwege*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972, pp. 7-68.
- HÖLDERLIN, F. *Obras completas*, vol's I e II, editadas por F. Beissner, Stuttgart, 1953.

- JAY, M. *As idéias de Adorno*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Tradução de Genoveva Dietrich, Barcelona: Barral, 1983.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1982. (KdU) Foram consultadas as traduções de Valério Rohden, pela Forense Universitária, 1993, de James Creed Meredith, pela Enciclopedia Britannica, 1972 e a parcial de Rubens Rodrigues Torres Filho, pela Abril Cultural, 1985.
- _____. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956.
- KEMAL, S. "Aesthetic Necessity, Culture and Epistemology". In : *Kant Studien*, 74. Jahrgang, Heft 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1983, pp. 176-205.
- KULENKAMPFF, J. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LEENHARDT, J. "Crítica da razão visual". In: *Artepensamento*, org. por Aduino Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 339-350.
- MacMILLAN, C. "Kant's deduction of Pure aesthetic judgments". In: *Kant-Studien*, 76. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1985, pp. 43-54.
- MICHEL, M. K. "Versuch, die 'Ästhetische Theorie' zu verstehen". In *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor Adornos, Konstruktion der Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990, pp. 41-107.
- MÜLLER, U. "Objektivität und Fiktionalität. Einige Überlegungen zu Kants Kritik der Ästhetischen Urteilskraft". In: *Kant-Studien*, 77. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1986, pp. 203-223.
- NUNES, B. "A residência poética". In: *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986, pp. 264-278.
- _____. "Poética do pensamento". In: *Artepensamento*, org. por Aduino Novaes, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 389-409.

- SCHAPER, E. "Free and dependent beauty". In: *Kant-Studien*, 65. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974, pp. 247-262.
- SCOTT, R. "Kant and the objectification of aesthetic pleasure". In: *Kant-Studien*, 80. Jahrgang, Heft 1, Berlin: Walter de Gruyter & Co., pp. 81-92.
- SPECHT, S. *Erinnerung als Veränderung. Über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Th. Adorno*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981.
- TERRA, R. R. "Kant: juízo estético e reflexão". In: *Artepensamento*, org. por Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 113-126.
- TIBURI, M. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- WILLBUR, J. B. "Kant's criteria of art and the Good Will". In: *Kant Studien*, Bonn: H. Bouvier, 1970, pp. 372-380.
- ZENCK, M. *Kunst als begrifflose Erkenntnis: Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. München: Wilhelm Fink, 1977.

Resumo

O objetivo de nosso texto foi o de pesquisar como Adorno compreende o conceito de forma da obra de arte na *Teoria Estética*. Para isso iniciamos com uma explanação do conceito de forma tal como Kant o concebe na *Crítica da Faculdade do Juízo*, a partir da noção de ‘conformidade a fim sem fim’. No capítulo seguinte, investigamos as relações entre o conceito de ‘forma’ e os de ‘logicidade’, ‘causalidade’, ‘articulação’ e ‘construção’, agrupadas sob o título “Forma e consonância”. No capítulo III, consideramos a definição de ‘forma’ a partir da noção de ‘alteridade’, em que o elemento primordial é o conteúdo, entendido como o “outro” da forma no continuum estético. Na última parte, refletimos sobre o caráter de linguagem da arte e sua relação com o conceito de ‘forma’ que estabelecemos ao longo do texto precedente.